

31
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNA LECTURA FEMINISTA A NADA
DE CARMEN LAFORET.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
P r e s e n t a:
JOSÉ SANTA ANA PORRAS ALCOCER

ASESOR: DR. CARLOS CERVANTES HERNÁNDEZ



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



MÉXICO, D.F. 1999



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al Dr. Enrique Berlin.

A mi tío **Moy** y a mi tío **Nato**.

Para mi "Enano".

INTRODUCCIÓN

"III. Cuando todavía nos hallábamos entre nuestros perseguidores, como mi padre deseaba ardientemente hacerme apostar con sus palabras y, llevado de su cariño, no cejaran su empeño de derribarme:

-Padre -le dije-, ¿ves, por ejemplo, ese utensilio que está ahí en el suelo, una orza o cualquier otro?

-Lo veo -me respondió.

Y yo le dije:

-¿acaso puede dársele otro nombre que el que tiene?

-No -me respondió.

-Pues tampoco yo puedo llamarme con nombre distinto de lo que soy: cristiana.

Entonces mi padre, irritado por esta palabra, se abalanzó sobre mí con ademán de arrancarme los ojos; pero se contentó con maltratarme. Y se marchó, vencido él y los argumentos del diablo."

Passio III, de Vibia Perpetua. Escritos en latín, en el año 203 D. C., en Cartago. Detenida, juzgada y encarcelada, fue ejecutada el 27 de marzo. El delito cometido era desobediencia a la autoridad.

Decir que durante las primeras cuatro décadas de nuestro siglo no hubo una escritura femenina representativa en la literatura española, es estar en la total ignorancia. Decir que solamente Emilia Pardo Bazán, por sus obras postreras, y Concha Espina, por sus primeras novelas, son dignas de mención en los manuales de literatura española del siglo XX, es desdeñar el gran número de escritoras que, como ellas contribuyeron a la creación de un renovado pensamiento español. Decir que esa creación no responde a los cánones estéticos patriarcales, es negar la existencia de Otra Voz en el discurso de la Humanidad.

Al investigar las posibles fuentes, influencias o antecedentes de la novela **Nada** (1945), de **Carmen Laforet** (Barcelona 1921), me encontré ante un universo femenino hasta entonces desconocido por mí y rescatado a cuentagotas en distintos manuales, tratados e historias que, de varias maneras, aludían o eludían la **diferencia de la escritura femenina**. Mi perspectiva cambió cuando conocí los cinco volúmenes de la Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), de Iris M. Zavala, publicados entre 1993 y 1998.

Los grandes historiadores conceden algunos párrafos a las escritoras, siempre dentro de un gran número de autores a los que dedican enormes capítulos, debido a su "pertinencia o trascendencia", tal es el caso de la Historia de la literatura española e hispanoamericana, de Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa. Otros, como Ángel Valbuena Pratt, dedican, "por galantería y justicia", un apartado a "Las poetisas", a "Las escritoras", o a "Otras Notables Novelistas", yo diría que esto se debió a cierta dispensa que Valbuena Pratt se permitió, dado su espíritu humanista, no obstante la censura del Franquismo y el silencio impuesto a la voz y la obra femenina de aquellas décadas, lo cual se demuestra en la selección de escritoras cuya obra "comenta", en los años sesenta, todavía comparándolas o equiparándolas con modelos masculinos, aunque en algunos de sus renglones ya se advierte un encuentro con la **diferencia** de la otra escritura.

De la misma manera, Ángel del Río se expresa en sus dos tomos dedicados a la literatura española: Dedicando grandes apartados a la obra masculina, se detiene un poco en las obras de las escritoras del siglo XIX, no aparecen las escritoras de este siglo y todavía atribuye a Gregorio Martínez Sierra la obra de su esposa María de la O Lejárraga García. El Diccionario de Federico Sainz de Robles es parco e impresionista en sus comentarios acerca de las escritoras del XIX y del XX.

Hay otro tipo de textos, que son los más, cuyos historiadores revelan que aún no perciben el discurso femenino, pues además de continuar anquilosados en cánones estéticos caducos, también incluyen nuevas formas de descalificación cuando dicen: "esta escritora es de viril envergadura", "su poesía posee un temple varonil", "en ella se reproducen los ecos machadianos", "es el sentir de Juan Ramón", o "la prosa de esta joven escritora es de estilo barojiano" y demás frases que no logro imbricar en la escritura femenina; así son los juicios de Eugenio G. de Nora en sus tres volúmenes de La novela española contemporánea, también publicada en los años sesenta, manuales que transpiran misoginia dédicimonónica con calificativos como: "prosa exquisita y grácil", "sutil y delicada", "de honda sensibilidad femenina", "escritora de sorprendente talento", etc..

Luego están los volúmenes de Francisco Rico et al. Historia Crítica de la literatura española, me aboco al VII: Época Contemporánea (1914-1939), de referencias a manera de plumazos, en desorden e imprecisos, acerca de las escritoras de esa época. En el mismo sentido se encuentran los estudios de Santos Sanz Villanueva: Historia de la novela social española (1942-1975), en cuya introducción y capítulo I el autor ignora las novelas: El metal de los muertos (1920), de Concha Espina; Soledad (1905), de Caterina Albert "Victor Catalá"; Heroínas (1936), de Federica Montseny, pioneras en la narrativa de temática social. Sin embargo, Pablo Gil Casado si considera El metal de los muertos, y La tribuna (1882) de Emilia Pardo Bazán, como aportaciones a La novela social española (1920-1971). De igual manera, denomina precursora a Rosa Chacel, por su novela Estación. Ida y Vuelta (1930), en lo que se refiere a La novela deshumanizada española (1958-1988).

A pesar de que la mayoría de las escritoras de este periodo (1900-1940) publicaron en las colecciones de novela breve y de cuento semanal, editadas por Eduardo Zamacois y otros, ninguna de ellas aparece en la investigación dedicada a estas publicaciones que José Carlos Mainer dio a conocer en 1995 con el título de La novela corta.

En un último apartado, y podría haber muchos más, ubico a los críticos limitados en sus opiniones, que no análisis, acerca de las escritoras que comprenden esta investigación. Me refiero a Ignacio Soldevilla Durante, quien en su estudio La novela desde 1936, breves párrafos o líneas, apenas, dedica a Elizabeth Mulder, Carmen Conde, a Rosa Chacel y a otras en el "Capítulo I: Las generaciones de preguerra" como en el "Capítulo II: La generación de la guerra civil", ráfagas de opinión que poco o nada aportan al conocimiento de estas escritoras. Y en cuanto a los tratados especializados, Francisco Ruiz Ramón, en su texto de 1970: Historia del teatro español del siglo XX, también adjudica a Gregorio Martínez Sierra la obra dramática de María Lejárraga de la O (1880-1970), única dramaturga incluida en dicho tratado. Tampoco la poesía de Concha Méndez o de Ernestina de Champourcin se incluyen en los tratados poéticos de las llamadas generación del 27 o generación del 36; así como los cuentos de María Teresa León no son considerados en ninguna antología de la época, las obras de Irene López Heredia no existen para los críticos de teatro que sólo se han dedicado al teatro patriarcal.

Se trata de una historia y crítica limitadas, incompletas, parciales, concentradas en la literatura masculina e ignorantes de la Otra visión del mundo: la visión femenina.

La crítica literaria femenina no pretende abultar los volúmenes del patriarcado, tampoco se trata de derribar cánones que han servido para explicar un *corpus*, el masculino, mucho menos compite con una explicación parcial del universo. Esta crítica, la cual sirve a la mujer para conocer el discurso del hombre, refutarlo o ampliarlo, tiene la finalidad de demostrar que ha faltado una voz en el concierto humano, soterrada en cada época, en cada modo de producción, en todo sitio y que ha sido la sordera a esa voz lo que ha impedido la complementariedad de los géneros, como si estuvieran

condenados a explotarse, a someterse uno al otro, a extinguirse uno de la faz de la tierra para prevalencia del otro.

Hablar de manera diferente implica construir un lenguaje desde la hondonada y la crítica femenina se sustenta en una nueva teoría que exige otro paradigma de conceptos y postulados que significan la construcción de otro sintagma, mas no es cuestión de una secreción mecánica teoría-discurso/discurso-teoría, sino de que esos nuevos significados formen parte de la nueva explicación de la escritura femenina, integrados a una nueva sintaxis, semántica y semiología del discurso escrito por mujer.

Este nuevo enfoque, aplicado a **Nada**, de **Carmen Laforet**, se encuentra en Rosa María Rodríguez Magda: Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia (1987-1994); Nancy Armstrong: Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela (1987); Toril Moi: Teoría literaria feminista (1988); Biruté Ciplijauskaitė: La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona (1988); Geraldine C. Nichols: Escribir, espacio propio (1989); Giulia Colaizzi: Feminismo y teoría del discurso (1990); Susan Kirkpatrick: Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, (1835-1850) (1991); Marta Lamas y Frida Saal: La bella (in)diferencia (1991); Patricia Violi: El infinito singular (1991); Luce Irigaray: Yo, tú, nosotros (1992); Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce: Tras el espejo la musa escribe (1993); Helene Cixous: La risa de la medusa (Ensayos sobre la escritura) (1995); Susan Reisz: Voces sexuadas. Género y poesía (1996); Celia Amorós: Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad (1997); y los cinco tomos de la Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), coordinados por Miriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala y publicados entre 1993-1998, textos centrales, en mi tesis, que se complementan con otras investigaciones.

Cabe mencionar que fue en el Seminario de Teoría Literaria Feminista, impartido por la Mtra. Ysabel Gracida Juárez, de 1994-1995, en el Plantel Vallejo del CCH/UNAM, donde aprendí a leer los textos de estas críticas. Sin embargo, la gran herramienta de trabajo fue el Glosario de términos de crítica literaria feminista (1997), de Cecilia Olivares, del cual hago una interpretación, así como el Diccionario Ideológico

Feminista (1981), de Victoria Sau, que me ayudó a entender la historia del feminismo como la otra historia de la Humanidad: la Historia de la Mujer.

En el capítulo primero expongo el origen y desarrollo de lo considerado femenino y lo feminista de la narrativa española, desde la Edad Media hasta los años cuarenta, cuando se publica **Nada** (1945), de **Carmen Laforet**.

En el segundo, ausculto la obra de algunas escritoras que publicaron durante las cuatro primeras décadas, narradoras que, de varias maneras, fueron el antecedente de la escritura femenina de **Carmen Laforet**. No están todas las que "enlistan" los tratados patriarcales, porque su obra, hoy, es en muchos sentidos, irrecuperable, por lo cual sólo aparecen veinte de ellas. No me refiero a su vida privada, familiar o conyugal, que mucho tuvo que influir en su creación, sino exclusivamente a su obra literaria, política y social.

En el tercer capítulo, me dedico de una manera más analítica a la interpretación de **Nada**, con el aporte de la crítica feminista y la **diferencia** que supone su enfoque.

En el capítulo cuarto, hago un rescate de la importancia de la publicación de **Nada**, en 1945, inmersa en la crítica masculina de su tiempo, la ideología que privaba para la mujer española, durante los años cuarenta: el neotomismo frente al existencialismo.

Las conclusiones confirman la diferencia de la escritura femenina en **Nada**, la validez de la crítica feminista, la repercusión de dicha novela en otras escritoras y su aportación a la construcción de un nuevo *corpus* literario.

En todos los capítulos permea una presencia de la teoría de la creación femenina, la cual se refuerza con la utilización de los términos de la crítica literaria feminista, además, siempre se privilegia la participación de las críticas, que son innumerables, anteponiendo su apellido y nombre en todo ensayo, artículo o prólogo que hayan elaborado para la reedición de una obra, así se trate de compilaciones o coordinaciones. La bibliografía contiene los datos completos de la fuente consultada, en el cuerpo de la tesis se registran las siglas de la obra.

Cada una de las partes de este trabajo presenta epígrafes, en lengua española de aquellas escritoras que marcaron un hito en la historia de la cultura hispánica,

aunque no se trate de narrativa de ficción: dentro de la tradición romana, el texto de Vibia Perpetua, es uno de los más antiguos que se conservan en latín vulgar, aunque se haya escrito en Cartago. La tradición judeo-cristiana y la tradición oriental pesa en nuestra educación, así lo evidencian las jarchas y el zejel. Las declaraciones de las escritoras medievales son testimonio de una expresión considerada herética y transgresora, escritos en latín o en las nacientes lenguas romances. En otros casos tuve que servirme de autobiografías, memorias, cartas, ensayos o crónicas que reforzaran el título del capítulo, sobre todo cuando algunas de las autoras no son objeto de estudio de esta investigación, pues pertenecen a otra época o a otra lengua como es el caso de Santa Teresa de Jesús, la Monja Alférez, María de Alcoforado, María de Zayas y Sotomayor; o a las colonias españolas: Sor Juana en la Nueva España y la Avellaneda en Cuba; o pertenecen a otra disciplina: Josefa Amar y Borbón y Concepción Arenal, consideradas sociólogas, primordialmente, aunque la Arenal también publicó poemas y fábulas; María Zambrano pertenece a la filosofía aunque incursionó en el teatro con su obra La tumba de Antígona (1967).

La cita de **Nada**, de Carmen Laforet es para reafirmar la escritura de mujer en las conclusiones y los párrafos de Montserrat Roig, Rosa Montero y Maruja Torres, importantes escritoras de la narrativa española de hoy, son para *salvaguardar* la bibliografía de crítica y teoría femenina, "que tanta es y tanto monta".

Al final, recuerdo algunos versos de escritoras hispanoamericanas y cierro con un poema Nahuatl de la literatura azteca.

Las novelas de todas las escritoras, aquí estudiadas, aparecen consignadas en la Bibliografía, por apellido de la autora. En la sección de crítica y teoría literaria femenina sólo se considera el nombre de las coordinadoras o compiladoras de ensayos; por último, se encuentra una sección bibliográfica para otras disciplinas de apoyo y una pequeña hemerografía: ensayos, entrevistas, artículos de algunas revistas y periódicos. Las enciclopedias, colecciones, diccionarios y series se consignan en la lista de siglas y abreviaturas. _

GLOSARIO DE TÉRMINOS DE CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

-4-

¿Qué faréi mamma?
 Meu *al-habib* est ad yana.

(jarcha núm. 14)

-123-

Aunque yo quiero ser beata,
 ¡el amor, el amor me lo desbarata!

(Cancionero sevillano, fol. 229)

-599-

Morenica a mí me llama
 yo blanca naci;
 el sol del enverano
 me hizo a mí ansí.

*Morenica y graciosa
 y mavromatiani.*

-59-

*No puch dormir soleta, no
 Que'm faré, lassa,
 Si no mi's passa?
 Tant mi turmenta l'amor!*

Ay, amich, mon dolç amich,
 Somiat vos he esta nit!
Que'm faré, lassa?

Somiat vos he esta nit
 Que us tenia en mon lit
Que'm fare,lassa?

Ay amat, mon dolç amat,
 Anit vos he somiat!
Que'm faré, lassa?

Anit vos he somiat
 Que us tenia en mon braç
Que'm faré, lassa?

(Cantiga de amigo)

Morenica a mí me llaman
 los casapicos;
 si otra vez me llaman,
 yo les doy besicos.

*Morenica y graciosa
 y mavromatiani*

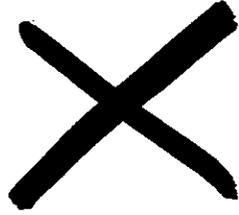
Morenica a mí mellaman
 los marineros;
 si otra vez me llaman,
 yo me vo con ellos.

*Morenica y graciosa
 y mavromatiani.*

(Cantares sefardíes de boda)

FALTA PAGINA

No.



Cuando a Julia Kristeva le preguntan acerca de la posibilidad de la existencia de una particularidad en la escritura femenina, ella contesta:

"No lo sé, francamente no lo sé, hay muchas cosas que se han dicho sobre la escritura femenina. Lo que pienso es que hay una escritura femenina en tanto que está ligada a un tiempo femenino, el de la maternidad, por ejemplo, o de una cierta sensibilidad a la naturaleza de su sexo. Creo que eso es más frecuente y pienso en Colette y Virginia Woolf. Pero si consideramos la escritura en cuanto estilo yo no creo que haya ninguna especificidad femenina porque yo he trabajado muchísimo sobre el estilo y he logrado distinguir un lenguaje en niveles: el nivel del sentido y el de la musicalidad, el simbólico y el semiótico. Si el estilo es un gran valor inclinado fundamentalmente a la musicalidad que conduce a las figuras retóricas, a las imágenes, a las metáforas, etc., eso lo encontramos con la misma intensidad y variedad tanto en hombres como en mujeres. Esta relación a la musicalidad se debe a un estrato arcaico del lenguaje, que nos recuerda la relación del recién nacido con su madre. Para decirlo de una manera rápida, es la dimensión maternal del lenguaje. Es el tránsito por esa etapa en la que no podemos hablar pero nosotros cantamos en la lengua de nuestra madre ("nous chantions avec notre mère dans la langue"). Esa relación con lo maternal es continuada por ciertos hombres, está en Joyce, y en Mallarmé, todos los grandes poetas conservan esa parte maternal del lenguaje. Ciertas mujeres son capaces de tener esa relación también. Es la bisexualidad que así se expresa. Pienso que la escritura es una cuestión de bisexualidad. Pero hay temas femeninos, están ligados a la maternidad, a la sensorialidad, al sufrimiento bajo ciertas circunstancias sociales que colocan a la mujer en situación de víctima. En todas las desventajas que nos ha propinado la historia hay algo de esencia femenina."

Esa "cierta sensibilidad de la naturaleza de su sexo", esa "bisexualidad que se expresa en la escritura", esos "temas femeninos" y esa "esencia femenina" han sido algunos de los tópicos que tanto críticas como críticos han empezado a deconstruir para hacer posibles nuevas miradas en torno a la escritura de la mujer, por lo que resulta fundamental proponer un glosario pertinente en la crítica de escritura femenina, todo.

Por consiguiente, para realizar la aplicación de la teoría literaria femenina, voy a valerme de la interpretación que hago de los términos del Glosario de términos de crítica literaria feminista, de Cecilia Olivares, publicado por el Colegio de México, el cual

* Quemain, M. A. "El intelectual polivalente. Entrevista con Julia Kristeva". Cultura. núm. 105. p. 3.

ha dado a conocer algunos volúmenes dedicados a las escritoras mexicanas de los siglos XIX y XX, a través de su Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. Las citas textuales han sido tomadas tal y como son utilizadas por Cecilia en su **Glosario**, sin embargo, el trabajo de reelaboración de los conceptos, como los ejemplos, son de mi selección y provienen del corpus de literatura española que yo conozco.

androginia: es el logro que se advierte en la escritura sin el dominio de una parte femenina o de una parte masculina, pues ambas partes coinciden equilibradamente para transmitir emociones tanto al hombre como a la mujer. Es el ideal que Virginia Woolf recomienda a las mujeres escritoras, pues hasta ahora (1929: Una habitación propia) sólo lo ha encontrado en Shakespeare, Proust y otros escritores. Para Toril Moi, la androginia es una "visión utópica" de la escritura que pretende armonizar masculino y femenino y no brindar una identidad fija para quien escribe, propugnando por "una negación de la dicotomía metafísica (engañosa) entre lo masculino y lo femenino". En esto estriba la modernidad del pensamiento de V. Woolf. Cuando el/la lector/lectora se identifiquen de igual manera con personajes femeninos y/o personajes masculinos, entonces estaremos ante una escritura andrógina (Carolyn G. Heilbrun). Esta androginia es la que yo encuentro en las novelas de la española Carmen Conde.

angustia ante la autoría: Es el temor de la escritora de asumir su creación artística, porque el patriarcado considera que sólo el hombre tiene la facultad de crear. Esta actitud fue dominante en el siglo XIX y aún durante las décadas de mi investigación de la literatura femenina de 1900 a 1930, en España. Sus manifestaciones van, desde adoptar un seudónimo masculino o femenino, hasta conceder al marido la firma de las obras realizadas por la esposa. También se presenta en la necesidad de esconderse en la voz de un personaje masculino, niño o adulto, o en la voz de un narrador omnisciente marcadamente masculino, tratándose, regularmente, de la primera novela de una escritora. Puede darse también en la autoría de escritores marginados: perseguidos políticos, indígenas de ciertas colonias, disidentes de alguna religión, por lo que recurren a apodos o sobrenombres, pueden ser hombres o mujeres. Por ejemplo: en los emiratos árabes, las escritoras se esconden en los nombres de aves, flores y fenómenos naturales, pues está prohibido que la mujer publique con su nombre. ("Escritoras del Golfo se ocultan tras el velo de los pseudónimos", s/a, "Cultural", de El Universal, p. 2.18-X-1998).

aracnología: es uno de los modos de **lectura feminista**. La **aracnología** lee el corpus textual femenino buscando la especificidad de éste en el sujeto creador femenino, el cual siempre escribirá con una carga afectiva, histórica y psicológica que repercute en el texto mismo, por lo que no se puede relegar a la autora y privilegiar al objeto producido. La **aracnología** es una sobrelectura que exhuma cultura, sociedad e ideología filtrados en un texto femenino. El término se refiere a Aracné, tejedora de

historias, que no respetó el pensamiento teocéntrico en su tejido y tejió lo que ella deseaba así como tampoco reconoció la supremacía de Atenea en dicha labor. Como una de las maneras de leer, la **aracnología** es una lectura crítica, constructiva, subversiva, lejana al **falogocentrismo**, muy cercana al **esencialismo**, a la **ginocrítica**, al **hablar-mujer** y demoledora del **sistema sexo/género**, del **pensamiento alineado** y de la **heterosexualidad obligatoria**, últimos términos éstos que han oprimido la creación artística y su interpretación, ya sea ésta producida por el hombre o por la mujer.

bisexualidad: es la predisposición de todo ser humano, aunque según Hélen Cixous es más fuerte en las mujeres que en los hombres, pues así lo manifiestan la mayor parte de la literatura europea. En ésta, no siempre se enuncia el escritor en un narrador femenino, envío, la escritora sí es propensa a la enunciación en masculino. El escritor rara vez rompe con su unisexualidad en el discurso, por su parte, la escritora sí puede romper con la suya y alcanzar la bisexualidad. La **bisexualidad** en la escritura no se puede confundir con la **androginia**, porque ésta es un "presupuesto", un "ideal"; la **bisexualidad** es un binomio que sucede en el mismo escritor, en la misma escritora, prevaleciendo la masculinidad en ella o la feminidad en él, en determinado momento del discurso o en la enunciación total de la obra escrita. Cixous y Kristeva se inclinan más por esta dicotomía que por la **androginia**.

crítica fálica: (crítica androcéntrica): es la que realizan los críticos desvirtuando, desdeñando, minimizando los textos escritos por mujeres. Puede ser una crítica somera, aparente, vanal y superficial, pero también puede ser demostrativa y descalificadora. Es propia de académicos, patriarcas y autoridades y la aplican a las obras literarias y artísticas, en general, de mujeres. En todas las manifestaciones se juzga la obra por su semejanza con la producida por el hombre o por la "esencia de su feminidad espontánea.

crítica (lectura) feminista: Según Elaine Showalter, es la crítica o lectura de textos escritos por mujeres, utilizando teorías, escuelas o corrientes diseñadas por el patriarcado, las cuales ya fueron avaladas o acreditadas por las obras masculinas y ahora se trata de comprobar cómo se cumplen en lo producido por las escritoras. Esta crítica, de acuerdo con Showalter, no es original, pues parte de postulados manifestados en la historia, creación y crítica de un patriarcado que se inviste de razón única, verdadera y universal. Corregir estos códigos, engrosarlos o desacralizarlos no establece una diferencia entre la escritura femenina y la escritura masculina. Por consiguiente, la crítica feminista es ideológica, ya que se basa en discursos sociales que producen una falsa interpretación de la escritura femenina, por lo que ésta queda reducida, mediatizada, prejuiciada, lo cual deteriora la obra femenina. Según Showalter, lo mejor es hacer ginocrítica.

diferencia: Con acepciones políticas, biológicas, psicológicas, sociales, simbólicas, legislativas y hasta feministas, nos interesa aquí la acepción literaria, aunque todas ellas influyen en la crítica literaria. Aunque todas esas acepciones fueron utilizadas durante los años sesenta y setenta para enriquecer el análisis de la **escritura**

femenina y el concepto de **género**, complementaban su definición, mas no la abarcaban en su total significación. "(Era) necesario cuestionar tanto el canon literario como las lecturas que los hombres habían hecho de las mujeres, sacar a relucir las "diferencias de punto de vista" de las escritoras (el *difference of view* de Virginia Woolf), de las mujeres y rescatar las condiciones específicas en las que han escrito" (CO). Esta es, pienso yo la acepción que debemos atender a la hora de estudiar la **escritura femenina**, pues además de abarcar a las demás, las concentra en el análisis del cuerpo textual femenino. Para las críticas estadounidenses, el hablar de **diferencia** debe hacerse considerando todas las variables: "experiencia, identidad, relaciones entre mujeres de distintas clases y razas". Para las críticas francesas, la **diferencia** estriba "en el ámbito del lenguaje, de lo simbólico y lo imaginario, lo reprimido y la necesidad de hablar y escribir como mujeres subvirtiendo los sistemas dominantes falocéntricos" (CO). Yo pienso que ambos enfoques se complementan, aunque sean visiones distintas, pues en el momento de inscribirnos en el ámbito del lenguaje, de la simbología, de la imaginación, represión o expresión, también estamos adentrándonos en relaciones sociales, en historia, en cultura, en condiciones de producción y en otros aspectos que tienen que ver con el enfrentamiento al discurso dominante. En un intento de conciliar ambos enfoques, opino que si no hablan de lo mismo, al menos lo complementan. En realidad, se trata de un término que está a discusión, pues ha creado polémica en diversos los grupos de críticas: inglesas, francesas, italianas, españolas, latinoamericanas, estadounidenses, nórdicas, chinas, africanas, y cada grupo aporta, construye y enriquece la cuestión. Recordemos que el polemizar, disentir y construir son características de la crítica literaria feminista, que no pretende ser única, definitoria y terminal. La **diferencia** no es algo aislado, tiene que ver con el **género**, con la **escritura femenina**, con el **hablar-mujer**, con la **ginocrítica**, pues está en un corpus crítico femenino. La diferencia en escribir como mujer se remonta a lo ancestral, a lo negado, a lo permitido, a lo alcanzado y a lo que está por alcanzarse como mujer. Pero también, la **diferencia** en escribir como mujer parte de lo que el ghetto masculino ha construido para el cerco femenino, eso no se puede eludir. La **diferencia** en el escribir como mujer se sitúa en sistemas, desde sistemas y rompiendo con sistemas **falogocéntricos** que han permeado la historia, la vida social y la vida íntima de la mujer.

doble vínculo: es el mensaje ambivalente que recibe la escritora, sobre todo la del siglo XIX; por ejemplo, las poetas románticas tenían "el permiso" de desbordar su lirismo, pero en su vida privada tenían que someterse a la ideología de la domesticidad; se les elogiaba el abogar por causas justas debido a su altruismo de **género** que tanto ponderaba el positivismo comtiano, pero debían dar oídos sordos a las ideas de emancipación femenina. Cecilia Bol de Faber "Fernán Caballero" sucumbió a ese mensaje, la Avellaneda lo ignoró, Rosalía de Castro lo aceptó, Carolina Coronado finalmente se doblegó y la Pardo Bazán lo enfrentó.

escritura femenina: "Es el modo de escribir que afirma la **diferencia** de un cuerpo textual femenino, el cual no se limita ni prejuzga, sino que se expande y se extiende hasta incorporar al Otro" (H. Cixous). Su **esencia** no radica en la naturaleza

anatómica de quien escribe, es decir, en el sexo, pues éste no es socialmente determinado para incidir en la producción textual (H. Cixous), "ni siquiera son los temas o el lenguaje. La especificidad consiste en un modo particular de apropiación y transformación de la realidad" (Sefchovich, Sara). Para Cixous es posible encontrar **escritura femenina** en un texto masculino, así como algunos textos escritos por mujeres carecen de **esencia** femenina, pues, en realidad, hombres y mujeres se encuentran atrapados en determinaciones culturales que los han circunscrito y asediado por siglos, aunque ha sido la mujer la más *capacitada* para esta **escritura femenina**. "Por lo menos en teoría, la mujer insiste en la necesidad de escribir con el cuerpo y las emociones. La nota personal, afirman, se consigue a través de los sentidos, no del intelecto (...) Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjadas por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis" (Biruté Ciplijauskaitė). Durante el siglo XIX, en España, y aún a principios del XX la mujer prefería el enfoque extradiagético; a partir de los años cuarenta se privilegia la narración autodiegética (Rochefort). "El hombre se separa de sí mismo al escribir, tiende a objetivar, establece entes y mundos nuevos. En la mujer, la palabra es una extensión de ella misma, lo cual produce una escritura más inmediata" (Michele Montrealay). "Si el yo masculino habla al público (cuando no habla para sí mismo), el yo femenino prefiere el tono íntimo de la confesión, del diálogo personal" (BC) y tratándose de la historia, las mujeres "la transmiten desde una perspectiva subjetiva femenina, no tomada en cuenta antes, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos. La historia sigue siendo el eje estructural, pero es historia filtrada por una conciencia individual." (BC) La escritura femenina no tiene un estilo, pues eso sería privilegiar a la palabra, sería una vuelta al logocentrismo, hecho marcadamente masculino (BC). Se rechaza el lenguaje y el discurso heredado, aunque hay autoras que se sitúan en la línea tradicional del narrar (BC). Una característica de la escritura femenina sería, precisamente, lo fluctuante, lo inasible, lo que sigue los movimientos de la vida, lo que está en formación y/o en contradicción (BC). Psicológicamente, en su escritura, "los hombres van despojándose cada vez más de las relaciones; así se sienten más fuertes y seguros de sí mismos. Las mujeres, al revés, intentan conservar las relaciones o crear lazos nuevos (Carol Gilligan). "El sistema masculino consiste en la discontinuidad, el femenino en la continuidad" (Claudine Herrmann). En la mujer "el uso del yo permite mayor ambigüedad que el del pronombre personal de tercera persona, más vinculada al género. No intenta aparecer como la voz de la autoridad, sino como la de un ente en formación. El Narciso masculino se mira en el agua y se admira: tiene ya su discurso hecho. La mujer se mira buscando; el agua que la refleja es movida" (Joanne S.Frye). Del lenguaje de la sumisión y de la permisibilidad en las primeras novelas femeninas de este siglo y, sobre todo, del siglo pasado, se ha evolucionado al lenguaje de la afirmación y de la expansión, llegando a zonas fonológicas, morfológicas, semánticas y sintácticas antes no permitidas en el cuerpo textual femenino: se trata de un nuevo **hablar mujer**. Por último, "(La) dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad: 1) *femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; 2) *feminista*, que se

declara en rebeldía y plemiza; 3) *de mujer*, que se concentrase el auto-descubrimiento (Elaine Showalter). "Por lo tanto, la escritura femenina ha pasado del realismo social hacia la realidad psicológica (B.C.). Yo pienso que estos dos últimos procesos que las críticas han encontrado en la novela inglesa, también se han presentado en la novela femenina española del siglo pasado y se ha repetido en el siglo XX. Eso es algo que trato de demostrar en los capítulos segundo y tercero de esta investigación.

esencialismo: "Discurso feminista que presupone o defiende una esencia común a las mujeres, perceptibles en pisque, su fisiología, sus actos, sus producciones. Una posición que asentaría la existencia de una naturaleza femenina diferente opuesta a una naturaleza masculina" (CO). "Según el esencialismo, el fundamento del feminismo sigue siendo el cuerpo de la mujer" (Naomi Schor), y no su relación con el mundo, con la historia y con el hombre, lo cual ha provocado polémica entre las críticas: para unas, el esencialismo es un reduccionismo más, a la vez, peligroso y útil; para otras, es cuestión de política feminista. Sara Sechovich rechaza el esencialismo, pues "señala que la literatura no es cuestión de sexo, ni siquiera de temas o lenguaje (...) la especificidad consiste en un modo particular de apropiación y transformación de la realidad.". Judith Newton lo rechaza porque evade el análisis del texto literario y se centra en las relaciones de dominación.

falogocentrismo (falocentrismo: concesión al falo como centro significativo del deseo + logocentrismo: autonomía del lenguaje, autonomía del sujeto hablante, origen de su discurso, instrumento para gobernar al mundo): "El término, retomado por las feministas, primero por las francesas, *ha venido a significar todo lo que de represivo y opresivo tiene la cultura* (entendida en su sentido más amplio) *tradicional* (entendida en su sentido más tradicional) *o patriarcal* (término que a falta de otro mejor se utiliza con muchísima amplitud)" (CO).

género: "Construcción social, cultural e histórica que asigna características llamadas femeninas y masculinas con base en el sexo biológico. Al considerar la feminidad y la masculinidad como identidades impuestas y no naturales ni necesariamente ligadas a las características anatómicas, el **género** permitiría estudiar las desigualdades entre mujeres y hombres, es decir, los significados últimos de la subordinación de la mujer y del carácter menos adscrito en la mayoría de las sociedades, a sus actividades de producción y reproducción" (CO). En el **género** caben "ciertos aspectos esenciales de la conducta: afectos, pensamientos, fantasías que aún hallándose ligados al sexo, no dependen de factores biológicos" (Robert Stoller, antropólogo norteamericano). En la crítica literaria feminista, el término se circunscribía únicamente a lo escrito por mujeres, pues se analizaba un obra partiendo del conocimiento de que se trataba de algo hecho por una mujer, por lo tanto había que analizar la de acuerdo al **género** creativo. Luego, el término tuvo un carácter dia-social, es decir, que se aplicaba tanto para hombres (en lo que escriben los hombres) y para las mujeres) en lo que escriben las mujeres porque "todos los sujetos tienen un **género** y todo discurso literario está genéricamente determinado" (Elaine Showalter). **Género** y **diferencia** pueden confundirse y llegan a usarse sinónimamente, pero E. S.

establece que **género** presupone, en las críticas femeninas marxistas, un marco social, político e ideológico que moldea el **género**, mientras que la **diferencia sexual** se concibe como determinada por lo psíquico y el lenguaje". Joan Scott dice que "no basta con afirmar que la literatura está marcada por el **género**, es decir, que las mujeres escriben como mujeres porque son mujeres", ya que, reitero: en toda escritura es necesario tomar en cuenta los aspectos que en ella influyen, sea de hombre o de mujer. Empero, tratándose de **escritura femenina** "*Considerar todas estas variables, partiendo del **género** como una noción no estable, ni fija, pero activa y actuante, es decir, como "producto y como proceso de la representación y de la autorepresentación" (Laurentis) que son modificados por la escritura, por los textos literarios y los críticos, es una tarea de la crítica literaria feminista.*" (C.O.).

ginandria: contrario a **androgenia**: la androgenia parte de lo masculino para incluir, secundariamente, a lo femenino; la ginandria, parte de lo femenino para incluir, secundariamente, lo masculino. Desde luego que el término **ginandria** implica una **bisexualidad primaria**.

ginocrítica: "Es el estudio de las mujeres como escritoras que se propone la creación de nuevos modelos de análisis, una nueva teoría y una voz propia, basados en la experiencia de las mujeres, rechazando teorías y modelos masculinos." (Schoalter). Es un término que se opone al de **crítica (lectura) feminista**, pues ésta es sólo un revisionismo de la literatura escrita por mujer con base en miradas masculinas (Schowalter). En realidad se trata del término más polémico de la crítica literaria, pero es también del más original, contestario y constructivo. Por un lado, la **ginocrítica** es propia de mujeres (escritoras, artistas, comunicólogas, políticas, antropólogas, pintoras, psicólogas, en fin); por otro, es la construcción de un nuevo corpus teórico que permite analizar la obra femenina. En su teoría incluye vocablos como **ginocéntrico**, **cultura femenina**, **teoría cultural** y otros. "Los asuntos de los que se ocupa la **ginocrítica** son *la historia, los estilos, temas, géneros literarios y estructuras de la escritura de las mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva, y la evolución de las leyes de una tradición literaria femenina.*" [El objetivo de la **ginocrítica** es encontrar] "*la diferencia de la escritura de las mujeres*" (ES) en los textos que se han llamado **ginocéntrico**." (CO). Para Elaine Schowalter sólo la ginocrítica es válida en el conocimiento y estudio de la escritura de la mujer, una mujer que es todas las mujeres, sin reparar en raza, credo, clase, nacionalidad, edad y otros distintos. Independientemente de la aceptación o rechazo de este término, de su fragilidad o movilidad, de su ambición y de su circunscripción, es uno de los avances de la crítica literaria feminista. A veces se interpreta como un reduccionismo, otras, como una ambición **ginocéntrica** para dominar el **androcentrismo**.

hablar-mujer: es el discurso elaborado por las mujeres con el objeto de transformar la visión del mundo que hasta ahora se ha inculcado y se ha difundido. una visión **androcentrista** y **falocentrista**. El **hablar-mujer** propone elaborar un discurso en el que la **diferencia** lingüística sustente una expresión oral y textual que emancipe a la mujer de patrones o cánones que han reducido su experiencia,

imaginación y creación. Hasta ahora, la explicación del mundo se ha dado partir del hombre, de su experiencia y de su subjetividad, sin tomar en cuenta a la Otra mitad de la Humanidad. La alteración de ese discurso, su transformación y desmantelamiento, proponen una descripción del universo inmersa en una equivalencia, mas no en una igualdad, objetiva y subjetiva, para hombres y mujeres. Los estudios de Luce Irigaray demuestran que "dentro de la lengua el género lingüístico no valora por igual a hombres y mujeres, que mujeres y hombres utilizan de maneras diferentes el lenguaje y que para incidir en el logro de una igualdad no material sino subjetiva -en el nivel de la lengua y de las imágenes- hay que intentar modificar la predominancia del género masculino en la lengua" (CO). Por consiguiente, la reestructuración del sistema lingüístico repercutiría en todos los órdenes patriarcales y el **hablar-mujer** crearía otro sistema de representaciones que, asimismo, tendría que ver con la **ginocritica**, la **diferencia** y la **escritura femenina**. El **hablar-mujer** es la expresión oral o textual cuya diferencia radica en la liberación del lenguaje, en su rompimiento con ataduras mentales y en la ausencia de represión, aspecto que durante los años treinta la crítica masculina no supo reconocer en Preludio a la muerte, de E. Mulder; La casa de enfrente de Ernestina de Champourcín y en Vidas contra su espejo, de Carmen Conde; en Estación. Ida y vuelta, de Rosa Chacel.

heterosexualidad obligatoria: es la imposición patriarcal a escribir según el género de quien produce una obra literaria. Tiene que ver con el **pensamiento alineado**, el cual supone una orientación heterosexual a la hora de escribir, así la escritura homosexual no es aceptada. La **heterosexualidad obligatoria** es una institución política que permea todas las actividades de los hombres y de las mujeres, por lo tanto, estigmatiza todo lo que se salga de los órdenes **falocráticos** o **falogocéntricos**. Adrienne Rich ha profundizado en los estudios de escritura femenina señalada como lesbica u homosexual.

Imágenes de la mujer: es el estudio de los falsos retratos de los personajes femeninos que difunde la obra literaria masculina (Ellman y Millet): la mujer fatal: Carmen de Próspero Merrimé; la cortesana: La dama de las camelias, de Alejandro Dumas; la apóstata de la domesticidad: Madame Bovary, de Gustave Flaubert; la transgresora irredenta: Ana Karenina, de Leon Tolstoi; la manumisa a solas: La Regenta, de Leopoldo Alas "Clarín". Según la crítica feminista, también la literatura escrita por mujeres presenta retratos falsos de lo femenino, por convenir así a los intereses de la época: era más acertado refugiarse en la muerte de la Otra (y con esto demostrar domesticidad) que dejar de escribir y convertirse en el "ángel del hogar" (Gilbert y Gubar). Las **imágenes de la mujer** son representaciones literarias misóginas, en el caso de los hombres, y metafóricas, en el caso de las mujeres. Se trata de un término muy cuestionado por la crítica literaria feminista, ya que resulta insuficiente y delimitado a un solo tema: los estereotipos femeninos literarios, sin considerar las condiciones de producción, la ideología dominante, la falta de una tradición literaria femenina, etc., por lo tanto, es la imagen de la mujer que la literatura masculina o femenina nos ofrecen no es más que la contrapartida de la mujer real, a la cual ninguna literatura de ninguna época aprehende **esencialmente**. Sin embargo,

esas **imágenes de la mujer** estudiadas y analizadas son un buen punto de partida para conocer las ideas que a su alrededor se imponen, porque son las que han imperado en la escritura femenina y masculina (Iris M. Zava).

imaginación femenina: Otro de los términos polémicos de la crítica literaria feminista, pues afirma que en la escritura femenina de todos los siglos aparece una constante que la identifica: la represión a la que ha estado subordinada al hombre, a lo largo de la historia, mediante el poder político, religioso, biológico, social e intelectual. Esa represión permea todas las manifestaciones artísticas de la mujer, hasta hoy, y es en la represión en la que se finca la diferencia del discurso femenino, elemento que jamás se encontrará de igual manera en las obras masculinas, por lo que la **imaginación femenina** aún se ve cercada por "asuntos más o menos periféricos a los problemas masculinos" (Patricia M. Spacks). Para Elaine Schowalter, el término es muy tangencial y para Peggy Kamuff es de un nuevo determinismo biológico; para Mary Eagleton es tendencioso hacia una cultura apolítica y ahistórica. Sin embargo, el término permitió advertir errores y tropiezos en el trabajo de crítica.

LECTURA Feminista: "Interpretación y análisis de textos desde una perspectiva feminista, es decir, desde un enfoque que considera cierta especificidad en la literatura escrita por mujeres. Puede referirse asimismo al análisis de la recepción de obras escritas por hombres o a propuestas de recepción de estas obras, desde una posición "renuente" o suspicaz, por parte de las mujeres" (CO). Es un término muy amplio, muy abierto, polémico y en construcción, pues son varias las enmiendas que las críticas le hacen. Con relación a la especificidad de la **escritura femenina**, se puede hacer una sobrelectura, leer como mujer o leer renuientemente (**aracnología**); con base en la escritura, se puede leer la bivalocidad que en ella existe, su duplicidad, su **doble vínculo** y hasta su concepción palimpséstica, es decir, que debajo del texto escrito por mujer subsiste otro, transgresor e inaprehensible para escritores y críticos masculinos. Se dice que sólo la crítica literaria feminista y la **ginocrítica** podrían realizar el análisis de esta escritura. Sin embargo, la lectura de un texto implica, hasta ahora, género, nacionalidad, clase social, cultura y política. En el sujeto que lee coexisten todas las variables que lo han conformado y las que lo pueden conformar. Instalados en esta complejidad, "**una lectura feminista o leer como feminista**" significa leer desde una posición de sujeto que se asume como feminista, ya sea esencialista, desconstruccionista, tercer mundista, ya sea mujer u hombre (Diana Fuss). "El término **lectura feminista** es, se podría decir, un término genérico que comprende posturas diversas sobre la interpretación de textos desde una perspectiva feminista. Es representativo, en ese sentido, de la diversidad de enfoques dentro de la crítica literaria feminista y de la complejización creciente de sus posiciones teóricas" (CO).

matrofobia: es la ausencia de la figura de la madre en la escritura femenina. Representa el intento de rechazar la sumisión y alcanzar la liberación. Se ha demostrado esta ausencia en la novela española de postguerra (Biruté Ciplijauskaitė), sobre todo en la primera novela de algunas escritoras, y se ha advertido una fuerte presencia del padre. A veces la evocación de la madre muerta tiende a aminorar esa

carencia, pero se demuestra más cercanía, simpatía y afecto hacia el padre muerto, ausente o separado del hogar. En *Nada* (1945) de Carmen Laforet, Andrea evoca a su madre en el espejo, como parte del proceso de **especularización** que explico en el capítulo tercero de esta investigación.

pensamiento alineado: es la tendencia a universalizar el conocimiento desde el discurso **falocentrista**. Todo se explica a través de lo ya aceptado por la tradición, la costumbre o la **ley falocrática**. Es un pensamiento que oprime y reprime a la mujer y al hombre, por igual; no acepta enmiendas ni transgresiones. Su palabra es absoluta, dogmática, conservadora y eterna. Es la expresión más retrógrada del pensamiento patriarcal: generaliza, impone y perpetua conceptos, independientemente de las épocas, las sociedades y las latitudes. Se funda en la relación heterosexual, relación natural y biológica que no puede cuestionarse y única válida para todo sistema político del que deviene toda la cultura. También se le llama *straight mind, mentalidad lineal, la pensée straight*. Se trata de un término cercano al de **heterosexualidad obligatoria, política sexual y sistema de sexo/género**.

política sexual, término polémico y en construcción, se refiere al conjunto de sistemas y relaciones que se ejercen dentro de una sociedad, con base en el dominio de un sector poblacional sobre otro, es decir de los hombres sobre las mujeres, con base en el acto sexual. Según Kate Millet, el coito ha sido históricamente determinado por el patriarcado y esta disposición se ha transferido a las relaciones entre hombres y mujeres, en todos los ámbitos. "Así, la **política sexual** sería la dominación que ejerce el grupo de hombres sobre el grupo de las mujeres, los grupos delimitados por el sexo" (CO). Este término ha sido discutido por su carácter universal, pues se aplica independientemente de raza, credo, clase y latitud; también es considerado como algo reduccionista, ya que, dicen las feministas, no es el coito lo único que delimita las relaciones entre hombres y mujeres. Por último, se presenta al acto sexual como algo estable, simbólico y monolítico, propio de la ideología patriarcal, y ésta, como todas sus instituciones opresivas, son susceptibles de transformación. En la crítica literaria feminista, el término **política sexual** se ha utilizado para encontrar el reflejo de las interacciones hombre-mujer a partir de la relación sexual. Algunas críticas afirman que el término es constructivo por lo que enriquece el análisis literario; otras juzgan que es un término endeble susceptible de afinación. Lynne Pearce insiste en "redefinir la crítica **política sexual** como un método feminista de lectura *positivo*", [que podría utilizarse para analizar los textos que han] "desafiado la opresión patriarcal" (CO). Las marxistas-feministas consideran que el término es insuficiente, ya que debemos "reconocer que el texto *produce, reproduce y transforma*" la ideología, en vez de afirmar que simplemente la refleja" (Mills, Sara).

sistema de sexo/género: es el instrumento por medio del cual se ha configurado una representación del mundo en la que hombres y mujeres deben cumplir con ciertos papeles que la sociedad les ha asignado, con base en su género. Este término, al igual que dichos papeles históricamente asignados, ha sido ampliado, incluso con mayor precisión. Gayle Rubin, en 1975, lo denominaba el *aparato social*

sistemático que produce y reproduce la opresión y subordinación de las mujeres”, en 1986, lo explica como el “[C]onjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas, de maneras impuestas por convenciones que son específicas para cada sociedad, pero que siempre implican una estratificación por géneros”. Hoy en día, esas disposiciones se amplían hasta abarcar “a las minorías sexuales y algunos aspectos de la personalidad humana en los individuos.” Tal **sistema de sexo/género** actualmente ha sido rebasado en la realidad y, si históricamente ha sido determinante, la reorganización de las sociedades ha permitido un desmantelamiento de los conceptos ya caducos, inoperantes y anacrónicos. Se trata de un término, por demás evolutivo y dinámico, que se ha enfrentado a lo tradicionalmente impuesto, que espera demasiado de la acción política para transformar la realidad, en la que ningún sistema de género sea el dirigente o controlador de nuestra sexualidad y de nuestras relaciones, para que los roles masculino/femenino sean cosas del pasado y para que todas las sexualidades se inscriban en la cultura universal. El proyecto de desaparecer el **género** como norma o ley para dominar hombres a mujeres o para someter a un sexo biológico (macho/hembra), proyecto que ha sido aceptado como una representación de la realidad, es un proyecto que promueve la desaparición de la **heterosexualidad obligatoria** y de la **política sexual** hasta ahora imperante. Propone dejar de pensar en que existen comportamientos y actitudes adecuadas para el sexo masculino y para el sexo femenino. Sin embargo, el término **sistema de sexo/género** me ha servido para comprender, de mejor manera, la escritura femenina de nuestra literatura española.

Estos son los términos de la crítica literaria feminista que más han influido en el análisis que de la literatura femenina española realizo en los próximos tres capítulos. Novelas publicadas desde 1905: Soledad, de Caterina Albert “Victor Catalá” hasta 1945: Nada, de Carmen Laforet, objeto central de mi tesis. Faltan muchos términos de este método de análisis que esta en evolución: ampliarlos, precisarlos, aplicarlos, reformularlos, construirlos y difundirlos es mi propósito, a fin de comprender de otra manera la escritura de la mujer, una escritura que es producto histórico, cultural, ideológico y universal de la Humanidad y así afirmar como Hélène Cixous:

"Todas las formas de pensar de manera distinta la historia del poder, de la propiedad, la denominación masculina, la constitución del Estado, el equipamiento ideológico, tienen su eficacia. Pero la innovación actual sólo se preocupa por la cuestión del "origen". El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo de todos. Los hombres también tienen qué perder, de manera distinta que las mujeres, pero también seriamente. Ha llegado el momento de cambiar. De inventar la otra historia."

* Vid. Cixous, Hélène: "La joven nacida", en La risa de medusa (Ensayos sobre la escritura). p. 41.

CAPITULO PRIMERO :

FEMINISMO Y FEMINISTAS, FEMENINO Y FEMENINA.

"No sé si hay un cielo y un infierno, y al morirse los buenos van al cielo, y los malos, al infierno, pero he oído decir que el cielo existe, y lo creo. Y también he oído decir que existe el infierno, pero esto ni lo creo ni dejo de creerlo. Creo que existe el cielo porque he oído decir que es algo bueno, y no creo ni dejo de creer en el infierno porque se dice que es algo malo. En la resurrección, ni creo ni dejo de creer, aunque a menudo he oído decir que resucitaremos. Sigo creyendo que hacer el amor no es pecado cuando el hombre y la mujer disfrutan con ello. Lo he creído desde que lo hice con Pierre. Esto no me lo ha enseñado nadie, porque nadie me lo ha preguntado."

Testimonio, en latín, **Grazida** de Montailou (Provenza 1297- ?), perseguida por ser cátara, encarcelada e interrogada por sus ideas escépticas y hedonistas

"(Mi madre) Era aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo, como yo lo tomé para mí; porque no perdía su labor, sino desenvolvímonos para leer en ellos; y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos. Desto le pesaba tanto a mi padre, que se habla de tener aviso a que no lo viese. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta, que en ella ví, me comenzó a enfriar los deseos, y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame que no era malo, con gastar muchas horas al día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento. Comencé a traer galas, y a desear contentar en parecer bien, con mucho cuidado de manos y cabello y olores, y todas las vanidades que en esto podía tener, que eran hartas, por ser muy curiosa. No tenía mala intención, porque no quisiera yo que nadie ofendiera a Dios por mí. Dúrome mucha curiosidad de limpieza demasiada, y cosas que me parecía a mí no eranningún pecado muchos años; ahora veo cuán malo debía ser."

Santa Teresa de Jesús, Libro de su Vida (1562)

"Considera, amor mío, cuan excesivamente, descuidado fuiste. ¡Ay, sin ventura de tí! Traicionáronme fementidas esperanzas y con ellas me engañaste. Una pasión en que cifrabas tantos deleitosos proyectos solo puede darte ahora una mortal desesperación, apenas comparable a la crueldad de tan lamentable ausencia. Y este destierro, para el que toda la fuerza de mi dolor no encuentra un nombre demasiado funesto, ¿ha de privarme para siempre de apetecerme en esos ojos donde tanto amor vela y que me hicieron conocer arrobos que me colmaban de contentamiento, que eran todo para mí, que llenaban toda mi vida? Perdieron mis ojos en los tuyos la única luz que los animaba. Hoy solo les quedan lágrimas, y no les doy otro empleo que el de llorar, desde que supe que te resolverías a una separación, para mí tan insoportable, que pronto me llevará a la muerte. Y, con todo, me parece que tengo un no se que de enamorado apego a las tristezas de que tu solo eres causa. Te consagré la vida, desde que en ti se posaron mis ojos, y siento en sacrificaréla un místico placer."

María de Alcoforado, Cartas de amor de la monja portuguesa (1669).



I. Preliminares

A cien años de haber aparecido la palabra **feminismo** en la bibliografía española en el libro de Adolfo Posada: Feminismo (1899); a casi un siglo de haberse publicado el Ensayo de una filosofía feminista: refutación a Moebius (1901), de Romera Navarro; y de haberse traducido al español, para impugnarlo, en 1904, por Carmen de Burgos, el libro de Pablo Moebius: La inferioridad mental de la mujer (La diferencia mental y fisiológica de la mujer), los estudios acerca de la *praxis* femenina han pasado por distintas interpretaciones y malversaciones que no han permitido su desarrollo natural como el de cualquier otra disciplina. No obstante, la propuesta fundamental de este pensamiento: emancipar a la mujer en todas sus acciones y expresiones, del dominio patriarcal, no ha menguado ni se ha detenido.

Investigar la historia del feminismo me permitió descubrir una nueva manera de conocer a la mujer en su discurso, en su *praxis*, en su entidad, en su **diferencia**. De manera formal, el feminismo se inició a fines del siglo XVIII, en los albores de la Revolución Francesa, con los llamados Cuadernos de quejas (*Cahiers de doléances*), dos de los cuales eran escritos por mujeres en 1788, y con un documento anónimo titulado "Petición de las mujeres" (1789), pero fue hasta 1791 que Olimpia Gouges publica "Los derechos de la mujer y de la ciudadana" que no aparecían en la "Declaración de los derechos del hombre" (1789).

Los documentos feministas exigían el derecho a la educación, empleos remunerados justamente para evitar la prostitución, la sustitución del matrimonio por un "contrato social" con igualdad de derechos para el hombre y la mujer, el derecho al divorcio, el voto y los bienes en manos de la mujer.

De todas las peticiones se obtuvieron el derecho al divorcio y la apertura de centros femeninos para discutir la situación política, sus logros feministas y las solicitudes pendientes. La situación cambió a partir de 1793, cuando se excluye a las mujeres de los derechos políticos, se prohíben las reuniones femeninas y se impide la asistencia de mujeres a las asambleas políticas. Mas, el golpe fuerte al naciente

feminismo fue perpetrado por el Código Napoleónico, al devolver al matrimonio su carácter desigual en una veintena de artículos que subordinan a la mujer al hombre, que le impiden algunas profesiones y algunas funciones sociales y políticas, tendencia que imitarán todos los países de Europa y América en sus códigos civiles, a lo largo del siglo XIX, ya sea como países independientes o todavía como colonias.

La contienda había iniciado. La mujer había conocido algunos años de igualdad civil y no los condenaría al olvido, así que pronto se dieron las repercusiones: Mary Wollstonecraft publicó en Inglaterra Vindicación de los derechos de la mujer (1792); Rosa California, en Italia, dio a conocer su Breve defensa de los derechos de la mujer (1794). Más tarde, en 1848, Lucretia Mott y Elisabeth Cady Stanton publicaron la "Declaración de sentimientos de Séneca Falls", en Estados Unidos de América. Todas estas publicaciones se hacían llegar a reyes y presidentes, magistrados y gobernadores, acompañadas de firmas y comitivas, marchas y manifestaciones, pero ni apelando al espíritu de Descartes ni al pensamiento feminista de Poullain de la Barre, ni amparándose en el marqués de Condorcet ni recurriendo a Charles Fourier o a las obras avanzadas de Wilkie Collins, se pudo detener el avance de un sistema de sexo/género y de una **política sexual**, a pesar de guerras de independencia o revoluciones que, inspiradas en un espíritu liberal emancipador, olvidaban al "Otro Ser" que también construye la historia de la Humanidad; la mujer. Al respecto, dice Simone de Beauvoir:

"Durante todo el siglo XIX la jurisprudencia no hace más que reforzar los rigores del código, privando a la mujer, entre otras cosas, del derecho absoluto de enajenar (...) Pudo esperarse que la Revolución cambiase la suerte de la mujer. Nada de eso. Esa revolución burguesa respetó las instituciones y valores burgueses, y fue hecha casi exclusivamente para los hombres."¹

El movimiento feminista iniciado con reivindicaciones laborales y sociales, pronto vio amenazado por la aparición de teorías antropológicas, económicas, filosóficas y estéticas que desataron una "guerra de sexos" durante todo el siglo XIX, la cual culminaría con los discursos misóginos de Kierkegard, Schopenhauer, Nietzsche,

¹ Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. 1. Los hechos y mitos (I). p. 147-148.

Comte y Darwin. Esta misoginia se viene abajo cuando se le solicita a la mujer participar en la Primera Guerra Mundial (1916-1919), para desempeñar distintas funciones que la decisión masculina le asigna, en ese momento, y devolverla después al hogar a olvidarse de sus ideas emancipadoras. El movimiento renace y adquiere una nueva dimensión. Veamos la definición de Victoria Sau:

"El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII –aunque sin adoptar todavía esta denominación– y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera."²

Ante tal esencia y consistencia de movimiento, es obvio que la burguesía patriarcal decimonónica respondió con un conjunto de teorías que legitimizaron la subordinación femenina. Esas teorías no presentan ningún carácter novedoso con relación a la significación social de la mujer, pues son consecuencia de antiguas dicotomías religiosas, sociales y políticas, que le dan un rango de nobleza al hombre, primeramente, y de ordinario a la mujer, en segundo término: "diestra" y "siniestra", "luz" y "sombra", "palabra" y "silencio", "fortaleza" y "fragilidad", "cultura-hombre" y "naturaleza-mujer", "semen" y "flujo", "razón" e "inconciencia", palabras que condenan a la mujer a funciones naturales y al hombre a empresas culturales. En estas últimas caben: la ciencia, la política, la economía, la religión, la filosofía y el arte, pues según esta tendencia la mujer no nació para escribir, no piensa, no pinta ni esculpe, ni la arquitectura es de su incumbencia. La danza, la música y el canto tendrán un valor ambivalente en ella: ayudan al reposo del hombre, pero también son armas de seducción maléfica.

Estas viejas confrontaciones permean la cultura patriarcal desde las Epístolas de San Pablo hasta los Tres ensayos sobre la vida sexual. Sexo, trabajo y deporte, maternidad y feminismo, educación sexual y diferenciación sexual (1927), de Gregorio Marañón; desde Política (Libro 1) de Aristóteles hasta El origen del hombre (1871), de

² Sau, Victoria. Diccionario ideológico feminista. pp. 121-122.

Charles Darwin; desde Erasmo en Elogio de la locura (1511) hasta La cabeza de Medusa (1922-1940), de Sigmund Freud, desde el Código de Napoleón hasta la institucionalización de la Falange Femenina Española (1934) al frente de la cual estuvo Pilar Primo de Rivera, una agrupación que en años de la dictadura franquista se consolidará.

Los enciclopedistas franceses del vanagloriado siglo XVIII, de las Luces y la Ilustración, tampoco reprimirán su misoginia utilitaria y Jean-Jacques Rousseau sienta las bases de la separación moderna de géneros, tanto en La nueva Eloísa (1761) como en Emilio o de la educación (1762):

"En su Nouvelle Héloïse (1762), se da una caracterización imaginaria de la mujer como polo único del pensamiento del hombre, como la figura agente de una plenitud perdida y con la capacidad para liberar el espíritu del reino de lo fortuito. Como en el himno entonado por Saint-Preaux al final de la novela, ella es la quimera que el amante suscita para su sufrimiento y alegría, un objeto querido y funesto, un abismo de dolor y de voluptuosidad. (En su Emilio (1764) la educación de Sophie es una especie de epílogo complementario a la formación inmutable desde los inicios del relato bíblico, adquiere, en el discurso prescriptivo de Rosseau, una modalidad argumentativa que caracterizará todas las teorizaciones decimonónicas con respecto del sexo femenino." ³

Estas teorizaciones decimonónicas fueron: el positivismo comtiano de la "Lección 50" (1839) y "La influencia del positivismo en la mujer" (1848) en las que Augusto Comte afirma que la mujer es infantil y afectiva, superior al hombre en lo moral y en lo sentimental, y el hombre, en su capacidad intelectual, debe saber conducir a ese complemento doméstico para que eduque bien a los hijos en el hogar, a fin de que sean los pilares de una sociedad progresista que se fundamenta en lo moral que la madre inculca a sus hijos.

A esta teoría, habría que agregar la de Charles Darwin, quien afirma en El origen del hombre (1871) que:

"... la mujer se asemeja a las razas inferiores por poseer mayor poder de intuición, una percepción más rápida y una habilidad para la imitación. Es

³ Guerra, Lucía. La mujer fragmentada: Historias de un signo. pp. 62-63.

más, según Darwin, la formación de su cráneo sólo alcanza la etapa intermedia entre el cerebro de un niño y el cerebro de un hombre, dato científico que Spencer amplía en su Estudio de Sociología (1873), agregando que por este factor fundamental, la mujer no posee el poder abstracto de la razón.⁴

Ideas de la **política sexual** del siglo XIX que, aunadas al ideal femenino de la literatura romántica, difícilmente serán erradicadas:

"Pues, aunque el gran científico Santiago Ramón y Cajal, aún dentro del misoginismo habitual en la época, misógino él mismo, se había encargado de desmentir, en nombre de la ciencia, la opinión de que el volumen del cerebro fuera causa de mayor o menor inteligencia –aludiendo a la creencia tradicional de que la mujer es menos inteligente por el tamaño del cerebro–, otro gran científico, Gregorio Marañón, precisarla en Tres ensayos sobre la vida sexual: *Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de las actividades masculinas y en él logran conquistar un lugar preeminente. Agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y que en ellas se alcanza con anormal pujanza, aunque sean compatibles con otros aspectos de una femineidad perfecta.*"⁵

Otra fue la historia de la mujer que escribió durante esos siglos de sujeción patriarcal: en el gineceo de una isla antigua, mujer libre en la doxa, pero cercana al esclavo por "razones ontológicas"; tras los muros conventuales que no tienen principio ni fin en el espacio de nuestra era cristiana; entre pléyades de los salones palaciegos de la "Edad Moderna"; en el letargo del sueño romántico de la literatura masculina, pasiva y lánguida, fantasma y visión, "ángel del hogar", asexuado y sin deseo, desde la tribuna feminista contra la misógina genealogía intelectual del siglo XIX, y contra la descalificación e indiferencia de las generaciones masculinas del siglo XX.

En este nuevo espacio, la tribuna, la mujer se enfrenta al tirano sempiterno como nueva Antígona que, si bien se inscribió en el impulso épico y libertario del romanticismo, pronto se dio cuenta de lo que significaba su fuerza de trabajo en el sistema capitalista. Por eso las primeras acciones feministas atienden a la mujer que trabaja en la producción de bienes materiales, ya que es más urgente revisar la

⁴ Guerra, Lucía. opus cit. p. 74.

⁵ Bordonada, Angela Ena. Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936). BEECIM. Vol. 10. p. 16.

enseñanza femenina, la sanidad en los centros de trabajo, el equilibrio matrimonial, la igualdad de remuneraciones y profesiones y la participación política, todo lo cual rompe con los esquemas jurídicos patriarcales, sacude instituciones y reforma mentalidades, a lo que el moderno patriarcado reaccionará con nuevos dogmas que hoy en día perviven como un lastre.

Sin embargo, una ideología que nació con reivindicaciones laborales y sociales pronto extendió sus estudios a otros territorios, tales como la ciencia, el arte, la religión, la antropología, la filosofía, la psicología y la literatura.

II. La historia de la Otra Mitad de la Humanidad.

1. Desde la antigüedad hasta la Edad Media.

Al llegar aquí me interesa demostrar cómo el sistema patriarcal, además de contribuir a la sujeción económica de la mujer durante tantos siglos en sus distintas fases: esclavista, feudal y capitalista, también ha construido, en contubernio con sus instituciones específicas, un sistema de dominio y control intelectual que ha cercado los caminos de la creación y el intelecto femenino. El arte es uno de ellos la literatura es la más evidente, debido a la imposición de permanecer callada o a la reducción del lenguaje que se le asignaba.

La **lectura feminista*** se ha dedicado al descubrimiento e interpretación de poemas, dramaturgia y narraciones escritas por mujeres, que dan cuenta de una expresión que se debatían entre la rebeldía y el sometimiento; entre la simulación y el odio; entre la pasividad y la transgresión. Las cuestiones de esta literatura femenina han sido de diversa índole: ¿por qué se educa a la mujer que ocupa un trono y las demás no tienen derecho a la instrucción? ¿quién definió los roles sociales en el mundo hasta entonces conocido? ¿sería cierto que hubo una vez un matriarcado? ¿por qué son propias de los hombres las letras y las armas? ¿la sexualidad sólo es terreno masculino y el pudor es un resguardo femenino? ¿por qué los excesos de la pasión del

hombre encuentran un perdón en el seno clerical y los de la mujer son castigados con la "histeria"? Éstas y otras preguntas se leen entrelíneas en las cartas, poemas y tratados de Perpetua, Duoda, Roswitha, Eloisa, Hildegarda y Margarita Porete, entre otras escritoras que dejaron no sólo una huella gráfica de su pensamiento sino también de la opresión y persecución que sobre las mujeres se dio del siglo III al siglo XIV.¹

Las significaciones entre las que se ubicaba a la mujer medieval, podían ser dos: semejante a la virgen María representada en toda la pintura, o bien púber angelical dispuesta a la reproducción de la especie. En ambos casos era objeto de culto: en la corte o en el altar, la Dama o la Madona recibían *cantigas, milagros, jaculatorias*, su poder era celestial y terrenal, lejos de la autoridad paterna. Pronto esta autoridad sería extinguida de la faz de la tierra y de la sociedad, ante el temor de la Iglesia y de los monarcas, con la promulgación de las leyes sálicas a partir de 1328, por lo que la Virgen quedaría encerrada en la impecable trinidad: *hija, esposa y madre*, y la dama identificada con la madre naturaleza, sería súbdita, fuente de nutrición y usufructo.²

En la España de esos mismos siglos, la proliferación de cantigas de amigo, leilas, jarchas y muwashajas testimonian el soliloquio o el diálogo de una escritura femenina atribuida a poetas masculinos por no aceptar una autoría de mujeres juglarescas (que también las había), por prejuicios patriarcales, por resguardo moralista, por no reconocer un talento artístico femenino, hecho de canto, baile y discurso que emerge de las tierras hispanoárabes y se enfrenta, al igual que la poesía judeocristiana, a la muralla visigoda del norte de España, fársica y convencional, genocida y feudal; muralla que se va ensanchando y domeñando ciudades como Córdoba, Granada, Cádiz y Sevilla, ciudades vigiladas por los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, Carlos I y Felipe II.

Fue en Sevilla donde se dio la mayor persecución y castigo a los moros conversos. Por designio de los Reyes fue sede de la Casa de Contratación y Aduana en 1503, sede de un Arzobispado y Tribunal Inquisitorial, ciudad de Catedral y de

¹ Vid Donke, Peter. Las escritoras de la Edad Media Barcelona. Crítica. 1994.

² Cfr. Kristeva, Julia. "Stabat Mater", en Historias de amor, 1983.

Universidad, puerto fluvial de paso y de comercio: "nueva Babel", "nueva Roma", "foco de perversión" la llamaban los clérigos. Una ciudad donde las mujeres eran administradoras de sus tierras y comercios, empresarias, contratistas y educadoras de los hijos de maridos ausentes en Las Indias. Aquí fue donde la predicación del discurso prescriptivo de Juan Luis Vives Instrucción de la mujer cristiana (1524) sembró la primera semilla de la destrucción de una emancipación femenina, económica y social, tal vez incipiente para su tiempo pero peligrosa para la dinastía de los Austria (siglos XVI y XVII).

2. La Leyenda Negra de la Casa de Austria: Siglos XVI y XVII.

Se ha dicho que esa obscuridad, llamada "tenebrismo", que se cierne sobre los cielos y se hunde en los suelos de las pinturas de "El Greco", Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo, no es más que una imbricación del oscurantismo que envolvió a la mujer española de los "Siglos de Oro Patriarcales". Una mujer que no sabía leer, que no tenía derecho a la instrucción, que, de manera transgresora, se disfrazaba de hombre para asistir a las aulas del bachillerato y que, para domeñar su rebeldía debería aplicarse en el estudio del manual de La perfecta casada (1583), de Fray Luis de León. Sin embargo, había una escritura femenina soterrada en conventos, cárceles y consolas, la cual da cuenta de un **hablar-mujer** poético, epistolar y novelesco que se quedó en cartas, diarios, autobiografías, poemas, confesiones, relaciones y novelas exhumados, hoy, por la **crítica feminista y la ginocrítica**.

La "*Querelle des Femmes*" del siglo XVI repercute en España y, aunque de la literatura femenina los historiadores sólo incluyen en sus manuales " a Santa Teresa de Jesús, a Sor Juana Inés de la Cruz (en la Nueva España), a Mariana de Carbajal y a

* Vid. Perry, Mary Elizabeth. Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden en la Sevilla del Siglo de Oro. Barcelona. Crítica. 1993.

** Hoy la ginocrítica ha publicado nuevos estudios acerca de esta época: Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII. Cárceles y mujeres en el siglo XVII, ambas en Castaglia. Madrid. 1989 y 1991, respectivamente. Además: Beatas embaucadoras de la Colonia, de Edelmira Ramirez Leyva UNAM. 1988 Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro de Julián Olivares y Elizabeth S.Boyce, Siglo XXI. España. 1997.

María de Zayas y Sotomayor, como a las más importantes de esta época, hubo otras que en hábito monacal, en traje de varón, de pelo corto para demostrar poder en las ciencias, las armas y las artes viriles, renegando de toda frivolidad y vanidad femenina, se inscribieron en el camino de la emancipación. Tiempos de "iluminadas" y "alumbradas", de monjas heréticas de raptos y visiones, irreverentes y extáticas, impías y sacrílegas, lesbianas y transexuales que sucumbían en "autos de fe":

"En esta época, circula por la literatura, y sobre todo, por la pintura de género, la imagen de la mujer fuerte (de supuesto origen bíblico) o mujer viril. En las cartas de aquellos tiempos, decir a una mujer que era varonil era elogiarla y no denostarla como una machorra, como un error de la genética, según ocurrirá a principios de nuestro siglo, cuando la mujer empieza a competir masivamente por los lugares directivos de la sociedad. El elogio de virilidad dirigido a una dama significaba que en su cuerpo de mujer se alojaba un alma de varón, es decir dotada de todas las excelencias viriles. Y esta varonía daba fuerza al animal castrado, la fuerza que la naturaleza concentra en la pequeña y gallarda diferencia de que gozan los varones. La mujer fuerte no sólo escucha y hace escribir al varón, sino que le responde y hasta le escribe. En privado, pero con caracteres fijos que en su mano deposita en la blanca virgen de papel. Ella también es capaz de desflorar el campo significante."⁶

Algunas obras de teatro del siglo XVII, tanto en España como en Francia, inquieren, en boca de sus personajes femeninos, acerca de la sabiduría en la mujer, su instrucción y su disposición al conocimiento en las aulas universitarias, pero todo es propuesta, buena intención y nunca una realización. Los empeños de una casa, de Sor Juana; La dama boba, de Lope de Vega, leída con cierta reserva, y la ironía satirizada de Las mujeres sabias, Las preciosas ridículas y La escuela de las mujeres, de Moliere son una muestra de ese discurrir por el escenario y por el pensamiento acerca de la urgencia de instruir a la mujer de palacio para que deje de ser frívola, pero también para que comprenda los conocimientos que la madre naturaleza le brinda y los movimientos sociales le enseñan. En Francia, Francois Poullain de la Barre se expresará en su obra De l'Égalité des deux sexes a favor de iguales derechos para los

⁶ Lamas Narta y Frida Saal. La bella (in) diferencia. P. 83.

⁷ A fin de conocer la vida y obra de otras escritoras del siglo XVII, véase Teatro de Mujeres del Barroco (María de Zayas, Feliciano Enriquez de Guzmán y Leonor de la Cueva), de Marina Subirati et al. P.A.D.E.E Madrid. 1994.

dos géneros.

3. Las luces de la Ilustración.

Durante el siglo XVIII, la España de los Borbones se abre a la cultura europea: Felipe V "de Anjou" (1700-1746), Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), cuyos reinados se caracterizan por el afrancesamiento de sus cortes españolas. Los tres primeros fomentaron la industria, el comercio y las artes, lograron una mejor administración del reino, realizaron reformas urbanísticas, crearon academias militares, la Academia de la Lengua y la Academia de Historia, en contraste, Carlos IV se verá envuelto en guerras internas y enfrentado al poderío napoleónico que derribará fronteras pirenaicas y fronteras políticas en las que Napoleón lo obliga a cederle la corona y a su hijo, Fernando VII, a renunciar a ella, para entregarla a su hermano José Bonaparte "Pepe Botellas".

Fue éste el siglo de las primeras "reflexiones" feministas de manera oral y escrita, pública y privada, pero que no pasaron de ser condescendencias, pues fueron rebasadas por la vanalidad y la frivolidad femenina de la época. Se hablaba en los salones y se escribía, también, acerca de la necesidad de instruir a la mujer en los estudios de "bachillera", de su entrada a las universidades, de la solución de ciertas desavenencias conyugales, de la educación física femenina como algo sano para la mujer soltera o casada, ya que el cuerpo se atrofia y se deforma y el cultivo de la mente con ideas filosóficas y científicas desarrolla el pensamiento y el habla.

Era necesario deshacerse del oscurantismo que había dejado la dinastía de los Austrias, al sentirse defensores de la cristiandad y de la Iglesia Católica en todo el mundo. Era urgente alcanzar a las mujeres ilustres del siglo de las luces europeas, a pesar de la ausencia de una tradición escolar femenina, de la desigualdad de condiciones no sólo entre la mujer francesa y la española, sino también entre la mujer y el hombre español. Algunas mujeres preparadas entraron a estos debates, no obstante la negativa masculina, el peso de la religión y la burla de sus compañeras de palacio que sólo se interesaban en adornos y paseos, propios del cortejo palaciego francés e

italiano:

"Pero, junto a estos síntomas de estancamiento, apuntaba progresivamente, ya desde mediados de siglo, y concretamente coincidiendo con el reinado de Carlos III, cierta luz de esperanza para las mujeres que no quisieran vivir exclusivamente ni para el hogar ni para la iglesia, ni para las exhibiciones de salón, para aquellas bachilleras ingenuas y rebeldes a quienes tanto se ridiculizaba. Un coro de voces, débiles aún, de ciertos escritores ilustrados nacionales y extranjeros pugnaban esforzadamente por transmitir a las gentes la urgencia de atender el problema fundamental -durante siglos desatendido- de la educación de las mujeres, por eximir las de tantas culpas y defectos, de los cuales no eran responsables " ⁷

Los escritores ilustrados del siglo XVIII a los que hace mención Carmen Martín Gaité son: Félix María de Samaniego, Gaspar Melchor de Jovellanos, Tomás de Iriarte, Fray Benito Jerónimo de Feijoo, José Cadalso y Leandro Fernández de Moratín, preocupados por la educación de la mujer española atenta a la frivolidad, la vanidad y el consumo de vestidos, afeites y joyas, a todo lo cual ellos anteponen la filosofía, el arte y la ciencia, ya que un gobierno ilustrado necesita mujeres sabias que le den realce y no mujeres débiles, inteligentes sólo para la seducción, el cortejo y el adulterio. Otra era la realidad de las obreras, las campesinas y las artesanas, víctimas del "Derroche Ilustrado".

Empero este feminismo teórico no deja de ser paternalista, pues la preparación que exige al estado para la mujer implica una mejor convivencia matrimonial en la que el hombre siempre será el guía de la mujer, en el mejor desempeño de sus labores domésticas y en una mejor imagen cuando los compromisos sociales del marido así lo requieran. Otros "feministas", inspirados en los escritos de Rousseau, consideraban que el mejor lugar para la mujer era la campiña, para estar cerca de la naturaleza que la vuelve sana para la crianza de sus hijos y laboriosa en las siembras y cosechas, así como en el cuidado de los animales, en suma: "la buena salvaje" que no se corrompe en la ciudad, Y es que con la invasión de ideas modernas la mujer rehúsa el matrimonio, se negaba a embarazarse o se negaba a amamantar a sus hijos, era proclive al adulterio, y algunas, con los estudios de "bachilleras", hasta perdían el

⁷ Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos del dieciocho en España p. 250.

pudor:

"Pero lo curioso es que el argumento del pudor femenino tenía tanta fuerza en la opinión que no sólo era usado por los antifeministas, sino por los feministas también, aún cuando éstos lo aplicaran a defender la tesis contraria. Ninguno de los bandos polémicos se resignaba a desprenderse de tan prestigioso comodín." ⁸

Unos las querían calladas, otros las adoraban sabias, algunos más las ignoraban y la mayoría las prefería frívolas, la realidad era que el Estado necesitaba buenas madres y buenas ciudadanas porque:

"Las nuevas directrices políticas del despotismo ilustrado, al poner el acento sobre la necesidad de la incorporación al trabajo de toda clase de individuos, hasta entonces ociosos en nombre de privilegios ancestrales, no tenía por qué hacer una excepción con las mujeres, de la misma manera que no la hacían con el clero ni con la nobleza. Se necesitaba la colaboración de todos los ciudadanos para el bien de la comunidad y la prosperidad del reino." ⁹

Las mujeres no eran frágiles, el hombre las había hecho débiles, delicadas y dependientes; tampoco eran ingenuas pues sabían bastante de asuntos políticos que se discutían o se rumoraban en la corte palaciega (conspiraciones, desfalcos, favoritos de alcoba, heredades, prebendas, etc.), además que era la moda contar con mujeres ilustradas en las cortes europeas y la sublevación popular francesa representaba una amenaza entre esa aristocracia añeja y resentida de España que lo mejor era mantener la sospecha y la observancia como quehacer cotidiano, sobre todo desconfiar de las *mujeres sabias*.

Fue durante el reinado de Carlos IV (1788 a 1808) que la España Borbónica inicia su declive, pues la invasión napoleónica era inminente. Las ideas del feminismo dieciochesco se resumen en la siguiente cita:

"Queda bastante claro que, tanto o más que de instruir a las mujeres en cuestión teórica alguna, se trataba de "politizarlas", o sea, de ganarlas para la causa del despotismo ilustrado, cuya política estaba basada en la economía y la administración. Es decir, era una evidente llamada al sexo femenino para que colaborara con el gobierno en un asunto que preocupaba altamente a éste: el prestigio del matrimonio (...) No las

⁸ Martín Gaité, Carmen. *opus cit.* p. 259.

⁹ *Ibidem.* p. 255.

consultaba en absoluto con respecto al tema, se tendía simplemente a imbuirlas de la responsabilidad que tenían de seguir el ejemplo tradicional de las mujeres españolas del pasado -cuya preclara inteligencia se alaba, de paso, de un modo gratuito y postizo (...) Las mujeres debían ilustrarse para combatir los defectos de sus compañeras, su afición al lujo y al despilfarro, pero siempre en función del varón, es decir, en nombre de incrementar la afición al matrimonio por parte de los hombres, cuya resistencia a contraerlo resultaba en perjuicio del Estado.*¹⁰

Todo quedó en “buenas intenciones” y las mujeres pronto se olvidaron de ser “bachilleras” para aceptar el matrimonio como único medio de sobrevivencia. Solamente una mujer tuvo un proyecto diferente al “Ilustrado”, en torno a la instrucción de la mujer española para alejarla de bagatelas y cortejos: Doña Josefa Amar y Borbón. Escribió dos textos. “Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres” (1786) y “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres” (1790) en los que la autora realiza un análisis de la educación convencional limitada que la mujer ha recibido en la familia y en la corte, por lo que la sociedad se compone de mujeres artificiosas, inútiles para oficios y labores, indiferentes a la formación intelectual, ignorantes de la riqueza científica que les puede ofrecer el bachillerato y las Universidades, por lo que permanecen, para siempre, mermadas en sus capacidades de análisis, conocimiento y reflexión.

Estas propuestas ya las había hecho Fray Benito Jerónimo de Feijoo en su tratado “Defensa de las mujeres” (1726) y María de Zayas y Sotomayor las incorporaba entre líneas, en esas intromisiones de la narradora de sus Novelas amorosas y Desengaños amorosos (1637). Zayas, Feijoo y Josefina Amar se inscriben en la misma tesis: la diferencia entre ser hombre o ser mujer estriba en la educación, únicamente, con lo que se tambalea la dicotomía rousseauiana: el hombre es un ser político y la mujer es un ser biológico.

¹⁰ *Ibidem*. p. 261.

4. Las reticencias de la *intelligentsia*: Siglo XIX.

Las convulsiones políticas de España determinarán la actividad femenina no sólo literaria, sino también artesanal, fabril, pero incompetente en el trabajo intelectual.

Sus prestaciones laborales son nulas y al incorporarse a la producción no ve en el matrimonio una solución a su condición de explotada, como lo consideraban las mujeres de clase alta.

La industria textil y tabacalera, principalmente, se sostiene gracias a la mano de obra femenina que representa el 50% de la fuerza de trabajo española, pues resulta ser más barata que la masculina. Se incorporan jóvenes, adultas y hasta niñas de diez a quince años de edad. Y es que la mujer obrera o empleada rechaza con su actitud una regla establecida por el patriarcado decimonónico: "la mujer debe ser el ángel del hogar".

Cambia la vida doméstica, es más importante cumplir con un contrato de trabajo que con las obligaciones domésticas, no se atiende el hogar como lo señala la tradición y, desde el momento de percibir un salario, se vuelve emancipada. Esta actitud violenta las relaciones familiares y la vida en sociedad, por lo tanto, la mujer se vuelve una cuestión a resolver. Se publican folletines y novelas didácticas que advierten a los padres de familia acerca de los peligros que implica el permitir que una hija trabaje, pero también los maridos se dan por aludidos y reintegran a las esposas al hogar.

Así las cosas, ni el estado proporciona una preparación o capacitación laboral ni la admite en las universidades o colegios de estudios superiores. La minoría de las mujeres de la primera mitad del siglo acaso tienen una educación primaria, pero pronto la olvidan pues no tienen una continuidad, o las de clase baja la truncan porque tienen que incorporarse a la vida obrera.

Serán las hijas o las esposas de hombres ilustrados las que tengan la posibilidad de leer más de lo permitido y escribir como mujeres de excepción, bajo su consejo o tutela, bien recibida por los grupos patriarcales, pero ciegos ante la diferencia de su discurso femenino. Así, alaban su sensibilidad y atrevimiento, más no advierten la

diferente visión del mundo, su enunciado y su condición.

Un considerable número de mujeres tiene un fin a conseguir: el marido ideal que la impulse a realizar ese modelo de esposa deseada y conformada por la hegemonía masculina; un modelo convencional que se funda en el sueño de ser "el ángel del hogar". Se trata de mujeres que no trabajan ni tienen las inquietudes que las otras manifiestan, por lo que sí deben velar por el bienestar de los hijos y del esposo y de todos aquellos que se encuentren cerca de ellas.

Empero, ninguno de estos tres casos simplificados aquí, ni ostentando un título nobiliario ni sometíendome a la Prueba de los Siete Sabios, para demostrar inteligencia, la mujer era considerada un ser político. Las teorías económicas, biológicas, filosóficas y artísticas del siglo la aislaban de la creación, la comparaban con especies naturales menores, la consideraban objeto de culto y le negaban la condición de ciudadana: poseía una fuerza vigorosa para el trabajo pesado del campo o del taller, más no era competente en el trabajo intelectual, según el patriarcado inteligente. Por ende, no ocupaba escaños en la política ni estudiaba una licenciatura, sería una buena secretaria, institutriz, enfermera, maestra a lo sumo, pero esto no le daba derecho al voto ni a decidir sobre su maternidad o divorciarse, si lo consideraba necesario, ni siquiera podría heredar a la muerte del padre o del marido, de manera directa, y, si alguna inteligencia habría en su mente, la emplearía para adornar su cabellera o para conducir un hogar.

La nueva *intelligentsia* masculina, en un alarde de revisar la historia monumental que había construido hasta entonces y en la que olvida a la otra mitad de la humanidad, ubica, clasifica y asigna a la mujer funciones, atributos y limitaciones: Comte, Kierkegard y Schopenhawer serán los más leídos, traducidos, interpretados y difundidos en sus postulados o tesis. Éstas se encuentran en algunos de sus libros y correspondencia. Por ejemplo:

Augusto Comte a John Stuart Mill, 16 de julio de 1843.

La estática social, la biología y el sexo.

* A pesar de que la biología es imperfecta, me parece que ya es capaz de

* Vid. Armstrong, Nancy. Deseo y ficción doméstica (Una historia política de la novela), Madrid. Cátedra/Inst. de la Mujer/ Univ. Valencia. 1994.

dar una base sólida para la jerarquía de los sexos al mostrar anatómica y filosóficamente que en casi todo el campo de la vida animal y sobre todo en nuestra especie, el sexo femenino está en una especie de estado de infancia radical que lo vuelve esencialmente inferior al tipo orgánico correspondiente." ¹¹

Agusto Comte a John Stuart Mill, 5 de octubre de 1843.

Las diferencias entre los sexos.

"Creo que las mujeres son tan ineptas para dirigir cualquier industria o empresa industrial grandes como lo son en cualquier actividad militar importante; y aun más porque son radicalmente incapaces de dirigir hasta los asuntos domésticos, a menos que sean de naturaleza secundaria. En ninguna esfera son aptas para la dirección o la ejecución; sólo son esencialmente capaces de dar consejo y modificar los planes de los otros, algo en lo que su posición pasiva les permite usar muy bien su sabiduría y su naturaleza características. (...) Siempre he encontrado que las mujeres con características esenciales tienen una capacidad deficiente para la generalización y la deducción y también para hacer que la razón gobierne las pasiones. (...) Las mujeres por estar destinadas, aparte de sus funciones maternas, espontáneamente a ser las auxiliares domésticas de todos los poderes espirituales al reforzar con los sentimientos la influencia práctica de la inteligencia, al modificar en el nivel moral el reino natural de las fuerzas materiales, ellas cada vez están en una posición más adecuada para desempeñar esta misión especial en virtud de su mismo aislamiento de las especialidades activas, lo que les permite utilizar de un modo sensato su gentil capacidad de intervenir como moderadoras al mismo tiempo que sus intereses están inevitablemente vinculados con el triunfo de la moral universal." ¹²

En su Sistema de política positiva, publicado en 1848, Comte escribe:

COMETIDO DE LA MUJER

"Además de la influencia uniforme de toda mujer sobre todo hombre para arraigarlo en la humanidad, la importancia y la dificultad de tal oficio exigen que cada uno de nosotros esté siempre situado bajo la providencia particular de uno de estos ángeles que de él responden al Gran Ser. Este guardián moral comporta tres tipos de naturales, la madre, la esposa y la hija, y cada uno tiene muchas derivaciones, que explicaré en mi volumen final. En conjunto, abraza los tres modos elementales de la solidaridad obediencia, unión y protección, como también los tres órdenes de continuidad, vinculándolos al pasado, al presente y al porvenir. Según mi doctrina cerebral, cada uno de ellos responde especialmente a uno de nuestros tres instintos altruistas, la veneración, la adhesión y la bondad. Esta teoría indica también que, para obtener una salvaguarda completa, es preciso habitualmente combinar los tres ángeles, supliendo las lagunas naturales por tipos artificiales. Su unión espontánea constituye el primer de la generalización mental y moral que debe poco a poco

¹¹ Thompson, Kenneth, Agusto Comte (Los fundamentos de la sociología), p. 308.

¹² Ibidem. pp. 315-316.

elevantos hasta el Gran Ser." ¹³

Cercada por esta filosofía que reduce a la mujer al quietismo y a la contemplación, a ser, nuevamente, objeto de culto mariano como en la Edad Media, es imposible lograr una emancipación. Ya desde 1830 circulaba por toda Europa el Curso de filosofía positiva de Augusto Comte, cuya lección 50 era aberración en contra de la mujer.

Según Raymon Aron, para Augusto Comte:

"Las relaciones familiares pueden ser de igualdad, entre hermanos; relaciones de veneración, entre hijos y padres; relaciones de bondad entre padres e hijos; relaciones complejas de mando y obediencia, entre el hombre y la mujer. En efecto, Augusto Comte cree evidente que el hombre debe mandar, ser activo e inteligente, debe hacerse por la mujer, que es esencialmente sensibilidad. Pero esta supremacía, fundada en cierto modo en la fuerza, es inferioridad desde otro punto de vista. En la familia, el poder espiritual, es decir, el poder, más noble, es el de la mujer. Augusto Comte tenía el sentido de la igualdad de los seres, pero se trataba de una igualdad basada en la diferenciación radical de las funciones y las disposiciones. Cuando afirmaba que la mujer era intelectualmente inferior al hombre, estaba próximo a ver en ello una superioridad; por lo mismo, la mujer era el poder espiritual o poder de amor, que importaba mucho más que la vana superioridad de la inteligencia. Recuérdese la bella fórmula de Augusto Comte: "Nos fatigamos de actuar y aún de pensar, jamás nos fatigamos de amar." ¹⁴

Con estas "fórmulas", que más bien son sofismas, ni John Stuart Mill, defensor de los derechos de la mujer, ni María Ana Evans "George Eliot", ni Aurora Dupin "George Sand", ni la Avellaneda realizaban con seguridad su trabajo intelectual.

El debate entre Augusto Comte y John Stuart Mill terminó en enemistad y nada detuvo el avance del positivismo que, como se advierte, llegó hasta la casa de toda mujer. La tesis de la mujer como el ser adecuado para la instrucción de los hijos, debido a que su sensibilidad repercute en la formación de ellos, es la base del "ángel del hogar" y sólo así las sociedades serán más justas, equilibradas y honestas, y estas mujeres deberían proliferar y los hombres deberían apoyarlas con su asesoría, alejándolas de ideas heréticas, como las de Stuart Mill, en las que son fáciles de caer

¹³ Comte, agosto. La filosofía positiva. pp. 101-102.

¹⁴ Aron, Raymond. Las etapas del pensamiento sociológico. Vol. I. p. 139.

debido a su proclividad a la emoción, la sensibilidad y el romanticismo.

El pensamiento filosófico no permanecía al margen de la contienda, Arthur Schopenhauer (1788-1860), en su ensayo sobre "Las mujeres" se expresa de manera lapidaria contra ellas, iniciando así el **falogocentrismo** moderno que tanto aplastó el intelecto femenino. Veamos sólo el inicio de este ensayo:

"Sólo el aspecto de la mujer revela que no está destinada ni a los grandes trabajos de la inteligencia ni a los grandes trabajos materiales. Paga su deuda a la vida, no con la acción, sino con el sufrimiento, los dolores del parto, los inquietos cuidados de la infancia; tiene que obedecer al hombre, ser una compañera pacienzuda que le serene. No está hecha para los grandes esfuerzos ni para las penas o los placeres excesivos. Su vida puede transcurrir más silenciosa, más insignificante y más dulce que la del hombre, sin ser por naturaleza mejor ni peor que éste.

Lo que hace a las mujeres particularmente aptas para cuidarnos y educarnos en la primera infancia, es que ella continúan siendo pueriles, fútiles y limitadas de inteligencia. Permanecen toda su vida niños grandes, una especie de intermedio entre el niño y el hombre. Si observamos a una mujer loquear todo el día con un niño, bailando y cantando con él, imaginemos lo que con la mejor voluntad del mundo haría en su lugar un hombre." ¹⁵

Sören Kierkegaard continúa en este discurso falogocentrista en El concepto de la angustia, y escribe:

"Mientras que la historia del espíritu (y éste es, justamente, el misterio del espíritu, que tiene en todo tiempo historia) puede expresarse en la faz del varón, de suerte que se olvida todo lo demás, sólo con que los rasgos de aquella historia sean claros y nobles, actuará la mujer de otro modo, como totalidad, aunque la faz haya adquirido una significación mayor que el clasicismo. La expresión de su rostro ha de ser, en efecto, una totalidad meramente la suprema sabiduría de la mujer, sino también su máxima belleza." ¹⁶

Mujer sin historia o cuya historia tiene que buscarse en el rostro del hombre; mujer en silencio, bella y sabia, como la del clasicismo, según Kierkegaard.

Esta nueva patristica del liberal siglo XIX ciñe el pensamiento de la mujer como las modas ciñen su cuerpo: miriñaques, botines, corsés, cuellos altos, puños, guantes y sombreros, de ahí que sea enfermiza, anémica, anoréxica, pálida e infértil (siempre

¹⁵ Schopenhauer, Artjur. El amor, las mujeres y la muerte, pp. 89-90.

¹⁶ Kierkegaard, Sören. El concepto de la angustia, p. 66.

atada la cintura, sus riñones y sus ovarios se atrofian), por lo consiguiente, volátil, etérea y lánguida, características físicas del ideal romántico femenino que los escritores cultivan: Lamartine, Goethe, Dumas, Bécquer, Byron, Novalis, Nerval, Espronceda, Shiller, Pushkin, son los delineadores de una ilusión que se reproduce en la pintura y en los guiones escritos para ópera y ballet: Silvia, Copelia, Gisselle, Manon, Desdémona, Isolda, Julieta, Norma, Euridice, Helena, Lucía, Mimi, Violeta, son modelos femeninos construidos por el hombre, como las nuevas santas, impúdicas alguna vez, ángeles caídos en los arrebatos de su pasión, pero finalmente imágenes de una nueva hagiografía femenina exaltada por los músicos: Gounod, Bellini, Offenbach, Rossini, Verdi, Wagner, Puccini, Donizetti, Tchaikovsky, Delibes...

No importa la época ni la cultura ni la heroína, lo que interesa es cultivar, fomentar y divulgar una "esencia" de mujer; el *númen* que el hombre delinea y exige en los hogares que visita, que proyecta, que enaltece.

Y es dentro de esta exaltación del romanticismo que la escritora de habla castellana irrumpe expresando su yo lírico, su yo manumiso, su yo atávico. Primero, con cautela, imitando, solicitando anuencia; después, con transgresión, violentando el verso y los cánones estéticos impuestos para emancipar un espíritu tantos siglos encintado. La poesía es el género preferentemente cultivado por las escritoras, después la narrativa (cuentos, leyendas, novelas), luego epistolarios, por último el teatro y escasamente la autobiografía, pero todas ellas colaboraron en revistas femeninas que ellas mismas diseñaban imprimían, difundían y actualizaban: Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber "Fernán Caballero", Josefa Massanés son las más constantes en la primera mitad del siglo XIX. *

Después de conocer los estudios reivindicadores de la diferencia de la escritura femenina, se puede hablar del temor y la sospecha de los académicos, como José de Espronceda "El duque de Rivas"; de los críticos, como Mariano José de Larra "Fígaro" y

* Para obtener una información completa y actualizada de las escritoras españolas del siglo XIX, remito a: Concha de Marco, La mujer española del romanticismo (2 tomos); Susan Kirkpatrick, Antología poética de escritoras del siglo XIX.

de las cabezas bien pensantes, como la del padre Antonio Claret, cuyo manual "Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado" (1862) fue un éxito de librería. El padre condena la escritura femenina, Larra y Espronceda comprendían el que la mujer sintiera cierta debilidad por la poesía y la novela, que las escribieran no era para asustarse, pero había que cuidarlas, guiar sus inquietudes, menguar sus impulsos.

"Pocos son los que defienden a la mujer escritora y en general prefieren eludir el asunto. Conceden el derecho a la instrucción siempre que "no sea una marisabidilla, alardee pedantescamente de erudición o viva en un mundo fantástico, desdénando el mundo real." En consecuencia puede escribir: "si en su conversación y trato es modesta y sencilla, si acepta el mundo real tal como Dios le ha hecho, si atiende como primer deber a los que la naturaleza y estado le han impuesto, y tan elevadas y nobles considera las faenas domésticas como las intelectuales."¹⁷

No obstante esta exhortación, las escritoras románticas se salen de los cauces trazados por la hegemonía artística masculina, pues de los temas idílicos, bucólicos, veraniegos y primaverales, que les imponen, las poetisas crecen hasta llegar a los temas escabrosos: el amor atormentado, la insatisfacción sexual, el amor lésbico, la angustia filosófica, la duda ontológica y la renegación de una condición de género que el patriarcado le ha impuesto: una eterna menor de edad, ausente de la vida política y amedrentada por una religión. Fueron más de mil mujeres las que se inscribieron en este oficio de la escritura, mujeres de clase media, aleccionadas por sus padres o sus maridos o amigos íntimos que veían en ellas la liberación de la otra palabra y, aunque sus obras no alcanzaban los grandes tirajes de un Bécquer o las representaciones de un Zorrilla, ellas veían en la escritura la continuidad de su cuerpo, una protección de su intelecto, un desdoblamiento de su ser y un no al sujeto pasivo, todo espiritualidad y sensibilidad sumisa que el hombre desea.

"Las imágenes complejas y ambiguas de la subjetividad femenina producida por las escritoras románticas desaparecían del discurso acerca de las mujeres en la literatura de consumo después de 1850. Durante décadas de disturbios y revolución (1850-1880), cuando las clases poderosas españolas estaban divididas hasta el punto de la fragmentación por diferencias políticas, económicas y regionales, la

¹⁷ Simón Palmer, María del Carmen. Escritoras españolas del siglo XIX (Manual bibliográfico). p.XVII.

imagen de la mujer naturalmente doméstica, virtuosa y sumisa parecía adquirir una importancia particular como norma cultural compartida que preservaba la jerarquía tradicional de los sexos y de las clases. En periódicos y en novelas por entregas, como ha demostrado Andreu, el sujeto femenino se representaba en los términos de la Mujer Virtuosa normativa, en la cual estaban eternamente ausentes el deseo, la imaginación y el conflicto. Sin embargo, aunque la literatura popular no presentaba ningún rasgo de la década de los cuarenta, el legado de la romántica se conservó en la alta cultura de finales del siglo XIX en España, en la poesía escrita por mujeres y en particular, en la novela realista, la forma artística *par excellence* de la cultura burguesa.¹⁸

Para frenar este impulso romántico femenino de mediados de siglo, el patriarcado inventa la ilusión del "ángel del hogar": que las mujeres escriban, pero que no olviden sus sagrados deberes, que su escritura sea un medio para analizar sus funciones naturales y sociales, pero que no incurran en subversiones, que cultiven su espíritu, que aprendan idiomas para que conozcan el pensamiento de otros poetas, que preparen a sus hijos, pero que no trasgredan el orden establecido. Bajo esta consigna surgió un grupo de mujeres que desarrollaron un gran trabajo en la prensa española, de la que se volvieron empresarias: publicaban sus poemarios, prolongaban sus libros, reseñaban los de sus compañeras, distribuían sus ediciones, fundaban librerías y, si bien es cierto en algunas, en algún momento, por alguna circunstancia ese mandamiento estuvo presente, en otras nunca se dio esa obediencia. Las publicaciones más importantes fueron: El correo de la moda. Periódico del bello sexo. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros, etc. Dir. Angela Grassi (1-VIII-1851 a 26-XII-1886); El ángel del hogar (1864), Dir. Pilar Sinués de Marco; Ecos de Auseva (8-VI-1864), Dir. Robustiana Armiño de Cuesta; El nuevo pensil de Ibería (1857-1859), Dir. Margarita Paredes de Celis; La violeta. Revista hispano-americana. Literatura, ciencias, teatros y modas. (1862-1866), Dir. Faustina Sáenz de Melgar; La ilustración (1845) y Album de damas (1845) Dir. Gertrudis Gómez de Avellaneda; El Pensamiento (Bandajoz), 1844), Dir. Carolina Coronado; La mujer (1851-1852), Redacción: Dir. Angela Grassi, Josefa Moreno, Robustiniana Armiño *et al.* Gaceta de las mujeres "Redactada por ellas mismas" (1845). Poemas, cuentos, crónicas, reseñas de libros,

¹⁸ Kirkpatrick, Susan. Las Románticas (Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850). pp. 270-271.

crítica de teatro, salud, consejos prácticos, ejercicios, de todo había en esta publicaciones:

"La literatura, figura que no era totalmente desconocida en la historia, adquiere en el siglo pasado unas dimensiones desconocidas, en cuento al número cada vez mayor de mujeres que escriben y la altura literaria que llegan a alcanzar algunas de ellas. Pues bien, el modelo ideal de mujer del ochocientos puede asumir esa nueva faceta del hacer femenino, siempre y cuando la mujer que escriba no olvide los que se consideran sus sagrados deberes, emanados de su naturaleza biológica, y lo haga como mero divertimento del espíritu -cultivando aquellas áreas que no exijan un gran esfuerzo intelectual o una gran experiencia de la vida y si, por el contrario, se armonicen con su mayor sensibilidad y su natural inclinación pedagógica-. La poetiza que escriba ligeros poemas, la escritora que narre historias en las que el más puro amor, la amistad, la abnegación, la caridad... salgan siempre victoriosos, y en las que los vicios, la miseria no hallen lugar... historias, en definitiva, con un alto contenido "moral", será legitimada por la sociedad." ¹⁹

La verdad era otra y nadie quería comprometerse escribiendo un prólogo a los poemarios o narraciones de estas "literatas", cuyo oficio sólo se encomiaba si edificaba la conducta de su lectora, pero era preferible no involucrarse en un lío de letras femeninas. Fue sonado el caso de Frances Erskine Inglis, Marquesa de Calderón de la Barca, cuyo marido, embajador de España en México, Ángel Calderón de la Barca, se negó a que fueran publicadas las Cartas (1843) de su esposa, aunque fuera en inglés, allende el mar y así se tratase de crónicas de viajes. La correspondencia de H. Prescott a Charles Dickens lo sugiere:

"El nombre de la bella autora se esconde bajo sus iniciales, por ser, en opinión de *su caro esposo*, contrario a las reglas de la etiqueta diplomática, etc., el que el nombre de la esposa del Embajador (sic) se estentase al frente de una obra que exhibe al mundo oficial y al país en el cual fueron residentes. Piensa que quizá no fuera bien visto valga en España. En consecuencia, sus editores de aquí han consentido en insertar un corto Prefacio firmado por mí, declarando que las cartas han sido publicadas por recomendación mía, etc. Los editores pueden hacer uso del Prefacio para presentar la obra, si es que creen en mi nombre valga algo en este caso. Así se hará aquí. De todas maneras se sabrá en seguida quién es la autora de la obra. Usted ya lo sabe, y también Lord Morpeth, quien está relacionado personalmente con los 'Calderon'... Así pues, los editores contarán con el prestigio de su nombre y posición, ya conocidos, sin necesidad de estamparlo en la portada -la ausencia del cual me

¹⁹ Jiménez Morell Inmaculada La prensa femenina en España (Desde sus orígenes hasta 1868), pp. 161-162.

proporciona la única excusa para el Prefacio.”²⁰

De cualquier manera, Madame Calderón no aparece en las monumentales historias de la literatura española o inglesa, como tampoco aparece Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, Condesa D’Aulnoy, en la literatura francesa del siglo XVII, por el mismo motivo.

Ante tal proliferación de escritura femenina, de mujer lectora que pasó a ser mujer escritora, la instrucción en la mujer se volvía una exigencia y el tenue feminismo de la Coronado, las atrevidas propuestas de la Avellaneda, la medida de Angela Grassi y el equilibrio de Pilar Sinués de Marco, en materia de enseñanza, se vieron realizadas en la “Ley Moyano” de Instrucción Pública (1857), la cual consideraba necesaria la educación primaria en la mujer española, pero no la facultaba para ingresar a las universidades o bachillerato o secundaria. Se trata de una educación primaria terminal, sin continuidad científica o humanística, a menos que decida ser maestra o institutriz, para lo cual existen ciertas dispensas. Finalmente, es por esto que existen más lectores que lectoras.

Ni las regencias de María Cristina de Nápoles (1833-1841), de Isabel II, su hija (1843-1868), de María Cristina de Habsburgo (1885-1902), apoyadas por los liberales por mutua conveniencia y favorecidas por la Pragmática Sanción de 1830 promulgada por Fernando VII para abolir la Ley Sálica, ni las diversas constituciones (1837, 1845, 1869, 1876), ni la Primera República Española (11 de febrero de 1873- 3 de enero de 1874) atendieron la enseñanza superior de la mujer española, en el siglo de mayor población femenina, de la cual el 80% era analfabeta, la clase media femenina era mínima y la palaciega algo semejante.

Los hombres incursionaban en las Guerras Carlistas (1838-1845, 1860, 1872-1876) , en la guerra de Marruecos (1860), en la guerra de Indochina (1859), en la

²⁰ Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México*, p. VIII.

¹ Las Guerras Carlistas se desataron en contra de las reinas y a favor de los sucesores que hacían valer la Ley Sálica, la cual negaba el derecho a la reina a gobernar. Esos descendientes se hacían llamar Carlos V, Carlos VI y Carlos VII de España, padre, hijo y nieto, apoyados por los “monárquicos”, denominándose herederos absolutos y considerando usurpadoras a las reinas. La Ley Sálica fue dictada por Felipe V, en España, en 1700.

guerra del Pacífico (Perú-Chile 1866), en la guerra de Cuba (1868-1878) y en la pérdida final de las colonias de ultramar en 1898: Cuba, Filipinas y Puerto Rico. El ejército de Alfonso XII (rey de España de 1874 a 1885) se componía de 200,000 soldados, tampoco instruidos pero necesarios para mantener el orden monárquico en contra de las guerras separatistas (de Valencia y de Cataluña) ; guerras internas (carlistas contra liberales) y guerras internacionales.

Las mujeres se quedaban en el campo sembrando y cosechando, esperando el retorno del soldado o trabajando en las fábricas y talleres, hospitales u oficinas, escuelas y almacenes, soterradas en casa o recluidas en conventos, refugiadas en la lectura, las que sabían leer. Sin embargo, ya había cundido el ejemplo de la mujer poeta, la mujer novelista, la mujer dramaturga, que la ortodoxia masculina llamaba "literata" con un dejo de sospecha y desconfianza. Así, "el ángel del hogar", que la moral burguesa conformaba para continuar la esclavitud doméstica de la mujer, se había convertido en una laboriosa obrera cuya fuerza de trabajo también convenía a la burguesía catalana, valenciana, gallega, madrileña y ahí donde surgiera una fábrica o industria incipiente del capitalismo español.

Hacia 1870 el modelo del "ángel del hogar" se había imbricado al de la literata y aún al de la trabajadora asalariada. Los ímpetus románticos se habían domeñado, el romanticismo ya era moda pasada y, ser romántico, un anacronismo. Fueron más fuertes las reticencias de la razón que rodearon la expresión de la creatividad femenina, surgida en un esfuerzo solidario femenino, apenas apoyado por algún hombre: un marido inteligente, padre con visión, un hermano fiel o un amante leal.

Aunada a la ideología de la domesticidad aparece la especulación científica **falocéntrica** que se extiende hasta la filosofía de la época:

"Pero, además de las construcciones imaginarias que reafirmaron esta nueva versión del signo mujer en el arte, es interesante observar que el desarrollo de la ciencia, en el siglo XIX, se transforma, para la ideología liberal, en un vehículo legitimador de la inferioridad de la mujer. Si el discurso científico proponía el triunfo del más fuerte como argumento naturalizador de la industrialización y el imperialismo colonialista, la comprobación científica de la superioridad del hombre garantizaba, de manera objetiva, el derecho a perpetuar la subordinación del sexo

femenino. Por lo tanto, no es de extrañar que Charles Darwin en The Descent of Man (1871), afirme que la mujer asemeja a las razas inferiores más rápida y una habilidad para la imitación. Es más, según Darwin, la formación de su cráneo sólo alcanza la etapa intermedia entre el cerebro de un niño y el cerebro de un hombre, dato científico que Spencer amplía en su Estudio de Sociología (1873), agregando que por este factor fundamental, la mujer no posee el poder abstracto de la razón." ²¹

También la filosofía de fines de siglo, protagonizada por Friedrich Nietzsche, divulgaba ciertos aforismos misóginos que recorrían Europa y América en boca de los hombres cultos, aquellos que sabían leer en alemán, contrarrestando el esfuerzo de mujeres libre-pensadoras. Dice Nietzsche, en la "Sección séptima: Nuestras virtudes":

"232: La mujer quiere llegar a ser independiente : y para ello comienza ilustrando a los hombres acerca de la "mujer en sí" -éste es uno de los peores progresos del afeamiento general de Europa. ¡ Pues qué habrán de sacar a luz esas burdas tentativas del cientificismo y autodesnudamiento femeninos ! Son muchos los motivos de pudor que la mujer tiene ; son muchas las cosas pedantes, superficiales, doctrinarias, mezquinamente presuntuosas, mezquinamente desenfundadas e imodestas que en la mujer hay escondidas -¡basta estudiar su trato con los niños! -, cosas que, en el fondo, por lo que mejor han estado reprimidas y domeñadas hasta ahora ha sido por el miedo al varón. ¡Ay si alguna vez a lo "eternamente aburrido que hay en la mujer"- ¡tiene abundancia en ello!- le es lícito atreverse a manifestarse!, ¡si ella comienza a olvidar radicalmente y por principios su inteligencia y su arte, la inteligencia y el arte de la gracia, del jugar, del disipar las preocupaciones, de volver ligeras las cosas y tomárselas a la ligera, su sutil destreza para los deseos agradables!" ²²

En un libro posterior, afirma:

"20. La mujer perfecta incurre en la literatura de la misma manera que incurre en un pecado pequeño: por probar, de pasada, mirando alrededor por si alguien lo nota y para que alguien lo note.

28. Cuando la mujer tiene virtudes masculinas es para salir corriendo; y cuando tiene virtudes masculinas es ella misma la que sale corriendo." ²³

Durante el último tercio del siglo XIX, un numeroso grupo de mujeres se rebelará contra esta **política sexual** que había recorrido España como una sombra que envuelve a la mujer para devolverla al oscurantismo. Se resucita la antigua "*Querrelle*

²¹ Guerra, Lucía, *opus cit.* p. 74.

²² Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y el mal.* pp. 181-182.

²³ _____, *Crepúsculo de los Idolos* p. 32, p. 34.

des Femmes" del siglo XVI, pero ahora es la mujer la que discute, dirige, dialoga, inquiere y propone soluciones en foros, asambleas, congresos, primordialmente en España, Inglaterra y Estados Unidos, donde obtendrán mejores resultados, a fuerza de trabajo femenino, de una participación activa como escritoras y como oradoras. Entre las mujeres españolas de mayor calibre en esta contienda feminista, se encuentran; Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Rosario de Acuña, Faustina Sáez de Melgar, directora de la revista La Mujer (1871), Concepción Jimeno de Flaquer, autora de La mujer española (1877), María Goyri y Concepción Aleixandre, cuyas obras en el terreno feminista empiezan hoy a ser estudiadas. Su tenacidad las llevó a organizar los dos Congresos más importantes que sobre la educación de la mujer se celebraron en Madrid; el Congreso Nacional Pedagógico de 1882, en el que participaron 446 mujeres, y el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892.

En la lucha por la reivindicación de la mujer española, la obra de Concepción Arenal (*El Ferrol, La Coruña 1820-Vigo 1893*) es la más serena en el terreno científico del siglo XIX. Además de su obra literaria, hoy menos estudiada que su obra sociológica, desempeñó varios cargos en el gobierno español que la llevaron a comprobar sus tesis: el atraso de la mujer española debido a una falta de instrucción, el privilegio del hombre sobre la mujer, la desigualdad de la educación por género. Sus obras completas recopiladas en veintitrés tomos abarcan: derecho penal, sociología, derecho internacional, fábulas, poesía, discursos, ensayos, artículos periodísticos, estudios feministas de los cuales conviene recordar, para los fines de este trabajo: La mujer del porvenir (1861), La mujer de su casa (1881), Estado actual de la mujer (1884), El trabajo de las mujeres (1891) y La educación de la mujer (1892).

Concepción Arenal fue a fin con las ideas krausistas, en lo que al desarrollo humano se refiere, el que, según esta corriente pedagógica, sólo se consigue por medio del conocimiento y la libre expresión:

"El krausismo es ante todo un modelo ético que, partiendo de un cristianismo racional, propugna un estilo de vida laico caracterizado por la armonía, el humanismo, el realismo, la sobriedad y la rectitud moral, un modelo ético que defiende la libertad de conciencia y en consecuencia el pluralismo ideológico. A partir de esta ética, que puede definirse como puritanismo laico, el Krausismo pretende la reforma del hombre y desde

ella la pacífica transformación social, el progreso hacia la perfección a través del conocimiento racional." ²⁴

Esta filosofía de la educación que durante la segunda mitad del siglo XIX bregó por la instrucción de la mujer, del pueblo, de los desheredados, de los marginados, provocó cismas en la burgüesía europea, fue prohibitiva en algunos países y perseguida en otros, como en España: su introductor, en 1857-1858, Julián Sanz del Río; Francisco Giner de los Ríos, creador de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1939), Fernando de Castro, fundador del Ateneo de las Mujeres, en cuya junta directiva participó Concepción Arenal, fueron los tres amigos que más apoyaron a la socióloga en su labor emancipadora de la mujer, una labor que, impregnada del catolicismo de esta pensadora, no desmerecía su intención renovadora, pero que una lectura actual de sus textos la hace parecer ambigua, contradictoria e insuficiente en sus tesis. No obstante este limitado carácter de sus escritos, debe comprenderse y ubicarse en el contexto político-social en el que surgen, pues la persecución y el exilio para los simpatizantes del krausismo no eran más que la consecuencia de un terrorismo sembrado por una monarquía inestable en contubernio con la burgüesía española y el clero radical, temerosos de las ideas extranjeras, como el krausismo, por su carácter humanista, humanitario y filantrópico. No así le darán la espalda a la ideología de la domesticidad que se funda en hacer de la mujer "el ángel del hogar", tan arraigada en España en este último tercio.

Con relación a las ideas feministas de Concepción Arenal, podemos decir que éstas son una continuidad de las desarrolladas un siglo antes por Josefina Amar y Borbón, Leandro Fernández de Moratín, Benito Jerónimo de Feijoo y, más aún, por María de Zayas y Sotomayor. Para todos ellos: la ignorancia de un pueblo se elimina con la enseñanza, la independencia de la mujer se logra con la instrucción, el avance de las sociedades se obtiene con la justicia y la honestidad:

"La educación, la instrucción, permitirá a la mujer salir de esta situación en la que se encuentra, y, consiguientemente, estar en condiciones de

²⁴ Arenal, Concepción. La mujer del porvenir. p. 18. (De. int. y notas de Vicente Santiago Mulas. BE-EC-IM. Vol. 36). Todos estos estudios fueron recopilados por Mauro Armiño, con el título de La emancipación de la mujer en España, Madrid, Edic. Jucar, 1974.

igualdad respecto al hombre para ejercer cualquier profesión. Esta es la tesis de Concepción Arenal.²⁵

Las profesiones que la mujer logró, de 1882 a 1900, están registradas en los archivos de las universidades españolas. Fueron veinticinco mujeres y cada una de ellas es una historia de la lucha contra la opresión de **género**.

Emilia Pardo Bazán (La Coruña 1851-1921 Madrid), la más prolífica y determinante de las escritoras españolas del siglo pasado, también en las ideas feministas de entonces, aunque de una manera moderada, pues no veía con buenas intenciones el interés de los partidos políticos sobre las mujeres. Sin embargo, cultivó y difundió la emancipación de la mujer, a la cual ella contribuyó con una prensa raigambre femenina. Así como Concepción Arenal dedicó varios números de su periódico La voz de la caridad (1870-1884) a la cuestión de la mujer, la Pardo Bazán publicó numerosos ensayos feministas en su revista Nuevo Teatro Crítico (1899-1893).

También, junto con Concepción Arenal, la Avellaneda, Angela Grassi, Rosario de Acuña y Rosalía de Castro (propietaria de una imprenta, aunque a nombre de su esposo), Emilia Pardo Bazán representa la emancipación económica de la literata que vive de sus obras, de su creación, de su administración financiera, pero no se instala cómodamente a recibir ganancias: viajará por Europa para enterarse de los avances en materia feminista, representará a España en congresos pedagógicos y literarios, traducirá a los escritores rusos y franceses de controversia, todo lo cual la impulsó a escribir ensayos estéticos, ensayos feministas, teoría literaria, crítica literaria de su tiempo y de otros tiempos.

La Pardo Bazán es la primera escritora que enfrenta a la generación masculina de escritores españoles coetáneos a ella y enemigos de oficio. De todos ellos, sólo Benito Pérez Galdós es tratado con cierta deferencia, por sus novelas Tristana, Gloria y Doña Perfecta (1876), Marianela (1878), Fortunata y Jacinta (1887), de preocupaciones feministas, pero más que éstas o dentro de éstas, inscritas o cercanas a una corriente que Doña Emilia defendía: el naturalismo literario que, en una de sus aportaciones o

²⁵ *idem*. p. 36.

soportes permeaba el estudio de la moral y sexualidad inculcada a la mujer del XIX, convencional para algunos escritores como Juan Varela, discursiva en las novelas de Eduardo López Bago y trasgresora en algunas novelas de la Pardo Bazán.

En esta línea de trabajo, publica La cuestión palpitante (1882-1883), libro de ensayos literarios. En "Historia de un motín" ubica a cada uno de sus compañeros de oficio en su lugar, con cierta ironía velada, con cierto agravio escondido, que los demás no supieron leer y, si lo supieron, nunca le perdonaron tal agravio, sin embargo, este ensayo es la mejor muestra de la crítica literaria de su literatura española. Dice, Doña Emilia Pardo Bazán:

"No sólo los escritores primorosos y un tanto amanerados, como Varela, sino los que escriben libremente, ex toto corde, como Galdós, desempolvan, limpian de orlín y dan curso a frases añejas, pero adecuadas, significativas y hermosas. Y no es únicamente la forma, el estilo, lo que va haciéndose cada vez más nacional en los escritores de nota; es el fondo y la índole de sus producciones. Galdós con los admirables Episodios y las Novelas Contemporáneas, Varela con sus elegantes novelas andaluzas, Pereda con sus frescas narraciones montañesas, llevan a cabo una restauración, retratan nuestra vida histórica, psicológica, regional; escriben el poema de la moderna España. Hasta Alarcón, el novelista que más conserva las tradiciones románticas, luce entre sus obras un precioso capricho de Goya, un cuento español por los cuatro costados, El Sombrero de tres Picos. La patria va reconciliándose consigo misma por medio de las letras."²⁶

Lo que hace Doña Emilia es calificar la narrativa de Varela, Pereda y Alarcón, con los mismos adjetivos que sus congéneres han calificado la escritura femenina, incomprendida, descalificada y menguada por ellos. Solamente que en letra de esta mujer, los adjetivos incomodan a los escritores, mientras que las escritoras tenían que aceptar tales juicios y someterse a los cánones estéticos masculinos.

Empero, en este trabajo interesa más su participación en el movimiento emancipador de la mujer. Partidaria del krausismo se erigirá como defensora de la instrucción de la mujer en sus ensayos feministas: "La mujer española" (I, II, III, IV) publicados en 1890 en la revista La España Moderna; "Del amor y la amistad", "La

²⁶ Vid. "Moral social y Sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical", de Pura Fernández, pp. 81-113. BHFLE (III).

²⁶ Pardo Bazán, Emilia. La cuestión palpitante. p. 174.

educación del hombre y de la mujer" (ambos de 1892); "La exposición de los trabajos de la mujer" y "Una opinión sobre la mujer", ambos de 1893, y todos en su revista Nuevo Teatro Crítico; "Algo de feminismo" (1899), "Si ella fuera gobernanta" (1901), "Feminismo" (1904), en La Ilustración Artística. De sus ensayos, se ha opinado:

"Los cuatro ensayos que publicó la Condesa sobre la mujer española, encierra a nuestro juicio, las marcadas diferencias existentes entre el hombre y la mujer de acuerdo al criterio pardobaciano. Señala las virtudes y defectos de la española y la sitúa frente al hombre sin distinción de categorías sociales. Considera a las mujeres seres ignorantes y pasivos, aunque con un gran sentimiento de responsabilidad patriótica. La serie de ensayos recoge la opinión de la autora sobre las diferentes mujeres de acuerdo a las jerarquías impuestas por la sociedad: la aristocracia, la burguesa y la mujer del pueblo. Llega a la conclusión que la mujer del pueblo es superior a todas, pues es la que verdaderamente conoce los sinsabores de la lucha por la existencia. (...)
La lucha de la mujer por reivindicar el puesto que por derecho le corresponde en la sociedad, cree doña Emilia que debe de iniciarse desde el seno del hogar con la educación de la mujer en todos los aspectos. Estas ansias de educar a la mujer mueven a la Condesa a escribir una serie de trabajos sobre el tema que publica en su Nuevo Teatro Crítico. Sus fundamentos de que la educación es importante se basan en que es la mujer la encargada de la formación de los hijos en el hogar, por lo tanto, a mayor educación, esto redundaría en que mejor instruidos estarían los hijos y mejor se desenvolverían en la sociedad en que se mueven." ²⁷

El aspecto de la obra de Concepción Arenal y de Emilia Pardo Bazán estriba en una reivindicación cultural y social de la mujer, pues los asuntos políticos, como el sufragio y las tribunas, todavía son cosa de hombres, porque ellas consideraban que el derecho de voto no era una garantía de una mejor condición, ya que las mujeres sólo serían un botín que los partidos políticos se disputarían para ganar escaños, pues la sindicalización que realizaban anarquistas y comunistas las absorbía en las fábricas y talleres.

El feminismo de estas dos pensadoras exige equilibrio de condiciones matrimoniales (en 1870 se institucionaliza el matrimonio civil), responsabilidades iguales en la educación de los hijos, igualdad de instrucción, salarios semejantes para hombre y mujer, comunicación entre la pareja en cuestiones sexuales para evitar la

²⁷ Rodríguez, Adna Rosa. La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán. pp. 197-198.

infidelidad, participación en la vida cultural, científica y artística del país: una mujer sabrá de finanzas si también estudia economía; entenderá los tratados y convenios si estudia derecho internacional; atenderá mejor las enfermedades de la mujer si estudia medicina, pero no hay por qué reducirla al tejido, al bordado, a la cocina y a la crianza. Su participación en el Primer Congreso Pedagógico de Madrid (1882) y en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugües-Americano (1892) corroboran estas iniciativas y, a pesar de que nunca fueron aceptadas como miembros de la Real Academia de la Lengua Española (ni ellas ni la Avellaneda) son ejemplo a seguir por las escritoras del nuevo siglo.

Las interrogantes de ambas humanistas tienen que ver con la desigualdad entre hombres y mujeres, pero también con las prebendas que el hombre ha conseguido para sí y no para la otra mitad de la humanidad; ¿por qué existe la distinción entre mujeres? ¿se instruye a la futura reyna y se desatiende a la mujer del pueblo? ¿por qué en las escuelas para niñas no se enseñan las ciencias naturales? ¿por qué en el magisterio para mujeres se excluyen las asignaturas científicas? ¿por qué el hombre asiste al bachillerato, sin obstáculos, y la mujer debe conseguir una autorización especial? ¿por qué existe la igualdad jurídica en cuanto a la tipificación de los delitos y las condenas, mas no existe la igualdad de condiciones laborales? ¿por qué la supremacía de **género** en el artículo 438 del Código Penal Español, que a la letra dice:

"El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a ésta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena del destierro.

Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena. Estas reglas son aplicables a los padres en iguales circunstancias, respecto de sus hijas menores de veintitrés años y sus corruptores, mientras aquellas viviesen en la casa paterna.

El beneficio de este artículo no aprovecha a los que hubieren promovido o facilitado la prostitución de sus mujeres o hijas."²⁸

Finalmente, las persistentes o reincidentes en materia de escolaridad no escatimaron esfuerzos, gastos, relaciones, tiempos y trámites para matricularse o

²⁸ Burgos, Carmen de, "Colombine". Mis mejores cuentos (novelas breves). Madrid. Prensa Popular. 1925. p. 7.

titularse. Si bien es cierto que nunca estuvo prohibida la enseñanza superior para las mujeres que lo desearan, tampoco se hizo nada por difundirla, socializarla o hacerla evidente. Las mujeres concluían la educación primaria, solicitaban su ingreso a la segunda enseñanza, solicitaban examen y una orden especial se lo concedía; luego era el mismo procedimiento para el bachillerato y el mismo para facultad. Fue más fácil la sindicalización femenina que por estos mismos años, 1881-1882, iniciaron los anarquistas y los socialistas que la aceptación de las mujeres en estudios superiores.

Desde el Sexenio Revolucionario (1868-1874), que incluye al único año de la Primera República (1873), hasta el año 1910, solamente veinticinco mujeres obtienen un título universitario. Entre el inmovilismo burocrático y el imaginario patriarcal se inventaron mil argucias para desalentar a las estudiantes: solicitudes condicionadas a órdenes reales de aceptación, reglamentaciones especiales dentro y fuera de los centros escolares, trámites ociosos, tiempos vencidos, dictámenes y sanciones alevosos. Al final se otorgaba un título con carácter académico más no se otorgaba el permiso para ejercer la profesión.

No obstante la **política sexual** en contra, las mujeres interesadas en continuar los estudios de cualquier nivel estaban dispuestas a librar una batalla de **género** que no de intelecto, apoyadas sutilmente por el krausismo positivista español que también consideraba conveniente la educación superior de la mujer para conducir cualitativamente un hogar. El mayor apoyo lo recibieron de la Institución Libre de Enseñanza, de la que fueron directores Julián Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, fundada en 1876. También surgió el apoyo de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1871), la Escuela de Comercio para Señoras (1878), la Escuela de Correos y Telégrafos (1883), Las Normales de Maestras y la Escuela de Institutrices que, desde 1869, abría sus puertas a las interesadas.

Las veinticinco mujeres que durante treinta años libraron la contienda de la educación contra la misoginia española no sucumbieron ni desertaron ni flaquearon en su empeño, a pesar de atender, además, las "labores propias de su sexo". La primera universidad que abrió sus puertas al género femenino fue la de Barcelona, la primera

alumna, María Elena Maseras Ribera; la primera titulada: María Dolores Aleu Riera; el primer grado de Doctorado fue obtenido por Martina Castells Ballespi; las tres en la carrera de Medicina, en el año de 1882. Después abrieron sus puertas las universidades de Valencia y Valladolid. Enseguida, se interesarán por otras carreras: Derecho, Farmacia y Letras.

"Hubo que esperar hasta 1910 para que se tomaran medidas encaminadas a ampliar las oportunidades de las mujeres en todos los niveles de enseñanza; en concreto para que desapareciera la necesidad de solicitar un permiso especial por parte de quienes quisieran realizar sus estudios universitarios como alumnas oficiales. Una Real Orden de ese año dispuso que se admitiera en los establecimientos docentes, sin limitación alguna, la matrícula de las mujeres en enseñanza oficial o no oficial, con sujeción únicamente a las reglas señaladas para los alumnos varones. Era entonces Ministro de Instrucción Pública el Conde de Romanones: 8-III-1910 (...) Y unos meses más tarde se dio otro importante paso que, aunque insuficiente, reguló la validez de los títulos universitarios expedidos a las mujeres al menos para ejercer las profesiones relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y para concursar en las oposiciones a las Cátedras que ese organismo convocaba, en igualdad de condiciones a las Cátedras que ese organismo convocaba, en igualdad de condiciones que los hombres.

Nos estamos refiriendo a la Real Orden de 2 de septiembre de 1910 que justificó la habilitación de los Títulos expedidos a mujeres desde el contrasentido, la rutina, la contradicción y la injusticia que suponía seguir manteniendo condiciones específicas para ellas, que les impedían el ejercicio de profesiones para las que recibían la misma preparación que los hombres..."²⁹

Sobre las reticencias de la razón había triunfado el primado de la educación, defendido por Galdós, la Pardo Bazán, Concepción Arenal y otras mentes con visión.

5. "Mujer Nueva, Mujer Moderna": Siglo XX.

El reinado de Alfonso XIII denominado como "La edad de Plata" , "La belle Epoque" o "Epoca Alfonsina" (1902-1931), significa un periodo de cismas para España, debidos a una prolífica actividad política, a multitudinarios movimientos obreros,

²⁹ Flecha García, Consuelo. Las primeras universitarias en España (1872-1910). pp. 91-93.

* Al respecto véase: José Carlos Mainer, La edad de Plata (1902-1939), pues fue él quien acuñó ese término para este periodo.

campesinos y estudiantiles (FUE: Federación Universitaria Escolar), cierre de Universidades, *debacle* financiera (a pesar de las ostentosas exposiciones: la Internacional de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla de 1929), crímenes políticos, esto por lo que respecta al interior pero, en el exterior, la guerra con Marruecos se convierte en un epicentro que merma la economía del país y la población masculina permanecía alerta al llamado de las armas.

Varios factores inciden en tal inestabilidad: la decadencia de los Borbones, endebles gobiernos provisionales, parlamentos sin continuidad, una burguesía autárquica, el clero en contubernio, militares expectantes, intelectuales consagrados de los que rara vez surgía, en foros y tribunas, una voz disonante con estas castas.

El pueblo, la clase trabajadora encuentra en la sublevación un medio para hacerse escuchar, para demostrar su existencia ya sea en los surcos de una tierra, que nunca ha sido suya, ya sea en los talleres y fábricas, donde han dejado la vista, los pulmones y la motricidad; ya sea ante el telégrafo, el teléfono, el escritorio o la ventanilla de un aparto burocrático o privatizado que lo ha mantenido al margen de reivindicaciones laborales.

Los partidos socialista, anarquista y comunista, en ese orden de aparición, representan las opciones de gremio para el trabajador, gremios que se multiplican y crecen para exigir mejores condiciones de trabajo, derechos, prestaciones y servicios que existen en otras latitudes. Algunos intelectuales escuchan el llamado de los oprimidos, otros permanecen con oídos sordos a los reclamos de quienes los leen, los veneran y ven en ellos el antiguo prestigio de las letras y la oratoria. Durante esta época, el índice del analfabetismo se redujo a un 52.23%, pero queda una gran mayoría de adultos y millones de niños sin escolarizar, por lo que se fundan famosas Escuelas Racionalistas, de sentimiento krausista y anarquista, aunque también los otros partidos hicieron lo suyo con las Escuelas Populares y los Instituto-Escuelas de la IDEL (Institución de Enseñanza Libre).

La actividad de la mujer, lejos ya de las trabas que el patriarcado le había impuesto, tiene que derribar nuevas barreras, siendo éstas más humanas que

ideológicas, más reales que inventadas. La invención, las "razones ficticias" pertenecían al pasado, ahora, en la Epoca Alfonsina, la mujer demuestra al colectivo masculino que la inteligencia no es un adorno, que el "ángel de hogar" es imaginario y que la praxis femenina permea todas las actividades de la producción económica, la creación artística, las ciencias políticas y sociales, la ciencia experimental, la ciencia exacta, la literatura y la crítica de arte. Por otro lado, se ve participando en sublevaciones campesinas, huelgas obreras, manifestaciones sociales, protagonizando huelgas y conflictos, por la discriminación salarial, por el subsidio de maternidad antes y después del parto, se empieza a hablar de un "feminismo obrero o proletario", aunque todavía bajo el liderazgo masculino, el cual, poco a poco, va desapareciendo:

"En todo caso, en relación con las características específicas del movimiento obrero femenino, hay que señalar cómo inciden la duración y la dureza de los conflictos en la esfera doméstica, de manera especial cuando la mujer es protagonista y debe dirigir el conflicto cómo líder, asistir a reuniones y manifestarse, hacer frente al aprovisionamiento de viveres, endeudarse en las tiendas, luchar contra las listas negras y las represalias, ocuparse del marido y los hijos como si nada ocurriera. Esta historia está aún por hacer, sólo está apuntada en superficie en los trabajos de algunas historiadoras. De abordarse en profundidad, tendríamos que rectificar algunos componentes que creíamos básicos en la historia del trabajo y de los movimientos sociales."³⁰

Carlos Marx nunca imaginó que sus estudios de 1854, acerca de la explotación de las obreras y los niños, algún día tuvieran alguna repercusión en España, la verdad es que en su tiempo los desconocían pues pocas tenían acceso a la lectura, pero la huelga de las estuchistas en Málaga (1918), de las cigarreras de Sevilla (1918, 1919 y 1920), de las coristas de Málaga (1919), de las modistas de Madrid (1919), de las alpargateras de Alicante (1920), de las hiladoras y tejedoras de Barcelona (1920), tienen su origen en la formación sindical que las obreras recibían de parte de sus compañeras más preparadas, quienes sembraron en ellas la conciencia de la clase trabajadora.

Cabe preguntarse si con estos trabajos pesados de jornadas de diez horas les

³⁰ Ramos, María Dolores. "¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles (1900-1930)", pp. 263-275, en HMO. Tomo 10.

sobraba energía para estudiar por la noche, sobre todo a las solteras, quienes eran más solicitadas por presentar menos problemas domésticos, por lo que podían desempeñar trabajo nocturno y/o en industrias peligrosas para la mujer. La comprometida, la viuda, la madre de familia siempre encontraban obstáculos para ser contratadas, consecuentemente, la rapiña del patrón se ensañaba con ellas. En 1923, cuando el General Miguel Primo de Rivera sube al poder mediante un pronunciamiento tolerado por el Rey Alfonso XIII, los patronos violan todas las garantías y derechos que los sindicatos habían conseguido: son tiempos de impunidad, de corrupción, de abuso de poder, los de esta Dictadura o Directorio Militar que terminó en 1930, con la dimisión del General y con su exilio en París. Un año después, tiene que salir el Rey, al triunfo de las elecciones del 12 de abril: la Segunda República Española se proclama el 14 de abril de 1931.

Ya desde fines de los años veinte, la literatura venía adquiriendo un carácter popular, imposible de ignorar y evitar, mas esto no se debe a la, tan desvirtuada, idea de José Ortega y Gasset acerca de la dirección de las *masas* por las *elites*, que en algunos intelectuales de los treinta se cumplió, sino que, dado el origen pueblerino o suburbano de algunos otros, hubo un acercamiento del poeta, novelista o dramaturgo al jornalero, a la obrera y al empleado, de tal suerte que, para entonces, la caída de la Dictadura, la salida de Alfonso XIII y el triunfo de las elecciones se viven como una fiesta del triunfo popular: pueblo e intelectuales, artistas y poetas empezaban a colaborar fraternalmente. La siguiente cita lo corrobora:

"El punto de partida rural y campesino en la obra de cultura que entraña una crítica del orden –social o moral- establecido, es un hecho digno de reflexión. En poesía, el fenómeno es evidente en Lorca, Alberti, Hernández y, desde luego, en Machado. (*Y yo incluiría, también las obras de algunas mujeres, como los cuentos de María Teresa León, La bella del mal amor* (1930) de temática rural; el poemario de Carmen Conde: *Brocal* (1929); los *Cuentos rurales* de Caterina Albert; las novelas de Federica Montseny). Pero en ninguno de ellos (o de ellas) hay el menor asomo de ese anarquismo entre utópico y violento propio del pequeño burgués, que queda siempre fuera del auténtico pueblo. Todos ellos (y ellas) y cada uno a su manera y por sus vías originales, integraron su obra en la vasta corriente popular, de la que partieron –directa o indirectamente- y a la que vuelve, hecha conciencia y sentimentalidad colectiva, leída, recitada, repetida, sirviendo unas veces de modelo, otras

de escala de valores, otra de orientación en la práctica de cada vida. Todos (*todas*) buscaron el hombre (*la mujer*) a secas en el hombre (*en la mujer*) del pueblo. En la novela de matiz "social" se produce un hecho análogo –tal vez menos acentuado–, como tendremos ocasión de ver. Y no se trata de arcaísmo, sino de un esfuerzo de contemporaneidad en un línea avanzada.³¹

Esfuerzo que también se verá aplicado en las actividades que las compañías de teatro popular realizaban en las calles, foros obreros, plazas y explanadas, pueblos y villorios a donde llevaban su tramoya, su utilería y su talento: el Teatro Universitario "La Barraca", de García Lorca; el Coro y el Teatro del Pueblo dirigidos por Alejandro Gasona; los mismo autos sacramentales que escribía Miguel Hernández tenían un carácter popular, "Teatro de circunstancias", les llamaba él, y hasta hoy no se sabe si fueron representados en algún pueblo; por último estarían los grupos "Nueva Escena", "Teatro de Arte y Propaganda" y "Guerrillas del Teatro", de Rafael Alberti, son compañías rudimentarias que sin el trabajo de Carmen Eva Nelken "Magda Donato", María Teresa León, Concha Espina, Cenobia Camprubí, María Martínez Sierra y Margarita Xirgu, entre otras, no hubieran cosechado la misma difusión, pues siempre estaban ellas como adaptadoras, traductoras, directoras de escena, vestuario, tramoya y actrices, si era necesario.

Así, la mujer intelectual adquiría su compromiso de escritora con una u otra manifestación: la ficción que mucho tiene de su realidad será el medio para expresarse en novelas, cuentos, poemas y obras de teatro breves. Su labor está siendo rescatada por las críticas e historiadoras de hoy.

A cada una de ellas dedico un apartado especial en el capítulo II, pero no se trata de engrosar el *canon* masculino, sino de enriquecerlo, ampliarlo y actualizarlo con un mirada crítica, distinta y ausente en el análisis hecho por los académicos. En su conjunto, todas ellas representan la nueva presencia que tiene voz y voto (el decreto de Alfonso XIII, de 1924, concedía el sufragio a las mujeres que fueran cabeza de familia), que participa en la Asamblea Consultiva, que imparte cátedra en las Universidades (la Pardo Bazán fue la primera, aunque los alumnos le hicieron el vacío, por confabulación

³¹ Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (188-1936)*, p. 241.

entre maestros y autoridades), que hace el nuevo periodismo (Sofía Casanova y Carmen de Burgos "Colombine" son las primeras corresponsales de guerra), que además de las actividades de sus antecesoras del siglo XIX, establecen un nexo con la sociedad en que viven: Margarita Nelken elabora un denuncia del trabajo femenino en las fábricas, Carmen Eva Nelken "Magada Donato" difunde la situación de las presas en la Cárcel Modelo de Mujeres, María de Maeztu dirige la Residencia para Señoritas, María Montessori, recién llegada de Italia, en 1934, se incorpora al trabajo pedagógico que la II República le apoya, es decir, que la mujer española se distingue por una imagen más acorde con los trabajos del nuevo siglo y de las circunstancias, y a ese trabajo el hombre se va integrando porque la *praxis* femenina, el discurso femenino es tan válido como el de la otra mitad de la población española.

Sin embargo, el nuevo **falogocentrismo** tiende sus tenebrosas alas sobre la *mujer nueva*: Sigmund Freud y Otto Weininger son los nuevos diques a derribar, ambos producto del misógino Imperio Austro-Húngaro de los Habsburgo, que se había caracterizado en toda Europa por considerar a la mujer como fuente de fantasía e inspiración, sembrando en contrario, la idea de fortaleza, reciedumbre y estabilidad en el hombre; los manuales de comportamiento para unas y los códigos militares para otros, así lo divulgaban. La edad ideal para la mujer a fin de contraer matrimonio sería la de 16 años, edad fértil, fecunda e inocente, después podría relajarse con anuencia tácita de una aristocracia pútrida, al fin que ya había descendientes para el Imperio; el hombre, mientras llegaba a la edad plena de los 25 , podía visitar los burdeles donde la prostitución femenina era tolerada por el bien del estado y de la sociedad, por consiguiente, el homosexualismo y el lesbianismo eran castigados con el desprecio social o con la muerte, según el caso, así la **heterosexualidad obligatoria** era un nuevo código que se reforzaba con textos misóginos, antisemitas y nacionalistas. Ibsen, Schnitzler y Zweig reflejan en sus obras literarias esta red de contradicciones, confrontaciones y simulaciones, en las que se vivencia una atmósfera de miedo e intolerancia, pues lo que existe en el Imperio Austro-Húngaro es el culto a la *raza aria* y

Vid. Janik, Allan y Stepehn Toulmin. **La Viena de Wittgenstein**. 1973.

a la xenofobia sustentadas en la falocracia.

De Otto Weininger, suicida semita, es importante el tratado sobre **Sexo y carácter (1906)**, en el que extrovierte su padradójica personalidad:

"Todos los logros de la historia humana, arguye Weininger, son debidos al principio masculino. El arte, la literatura, las instituciones legales, etc., fluyen de este principio masculino. El *eterno femenino*, lejos de llevarnos hacia delante o hacia arriba, es el responsable de todos los sucesos y tendencias destructivos y nihilistas acaecidos en la historia. La raza aria es la encarnación del principio del ser masculino-creativo, en tanto que el femenino-caótico, principio de no ser, está encarnado en la raza judía y, sobre todo, en la cultura judía."³²

Del creador de la teoría del psicoanálisis y de la doctrina del subconsciente, se publicó la conferencia "Sobre la sexualidad de la mujer" , en 1931, la cual causó disgusto y malestar por el atrevimiento del tema, intocable en España. Dice Lucía Guerra, en su apartado "La supremacía del falo":

"En este nuevo contexto científico que define a la mujer como un ente enfermizo y biológicamente inferior al hombre se inserta la teoría de Sigmund Freud. La histeria y el complejo de castración sustituyen al himen y al corazón por un útero que provoca paroxismos emocionales y un clitoris definido como falo atrofiado. La causa de estos desplazamiento se da en el interés revolucionario de Freud por investigar los fundamentos de lo psíquico en el núcleo de pulsiones eróticas originadas por lo instintivo genital".³³

En una españolización de tales teorías, Gregorio Marañón y Posadillo (Madrid 1887-1969), médico endocrinólogo, considera que las mujeres que se dedican a una *actividad masculina* encierran algo de anormal, es como transgredir una zona prohibida para ellas, es como envidiar la virilidad, es tanto como retar al macho y desbancarlo, pero la encomienda divina, biológica y social que ella tiene es la de la maternidad. Sus libros así lo afirman: Tres ensayos sobre la vida sexual (1927) y Amor, conveniencias y eugenesia (1929):

"Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de las actividades masculina y en él logran conquistar un lugar preeminente. Agitadoras, pensadoras, artistas,

³² Ibid. p. 90.

³³ Guerra, Lucía. *Opus cit.* p. 75.

inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y en que en ellas se alza con anormal pujanza, aunque sean compatibles con otros aspectos de una femineidad perfecta." ³⁴

Al respecto, dice Mary Nash:

"Su teoría de la diferenciación sexual partió de la premisa de que la mujer no es un ser inferior sino diferente del varón. A partir de esta premisa de un status social igual desde la diferencia, Marañón establece el cometido social diferente y complementario de la mujer a partir de la maternidad como eje definitorio de la femineidad. Este discurso de género establece la maternidad y la perpetuación de la especie como la "suprema misión de la mujer. Desde esta argumentación, cualquier otra actividad femenina se entiende como algo subordinado y accesorio, únicamente compatible si no interfería con el rol social prioritario de la maternidad. Según Marañón, "el matrimonio no se hizo para la satisfacción de éstos (los cónyuges), sino para crear hijos; crearlos: que no es sólo hacerlos nacer, sino hacerlos vivir y perfeccionarse". Lógicamente, el trabajo remunerado quedaba vetado para la mujer-madre, y sólo en casos muy excepcionales debido esencialmente a un estatus civil que la dejaba desamparada del soporte masculino (en casos de soltería o viudez), Marañón admitía que la mujer podía realizar actividades semejantes a las que desempeñaban los hombres." ³⁵

Sin duda, los estudios de Gregorio Marañón en materia de endocrinología son muy importantes para la ciencia, sin embargo, transferidos a la vida política, social y artística de la mujer española resultan cuestionables y, en estos terrenos, su repercusión fue devastadora, recuérdese, solamente, la fundación de la Sección Femenina del Partido Fascista Español Falange Española, Sección a cargo de Pilar Primo de Rivera a partir de junio de 1934 y en la que propugnaba por la vuelta de la mujer al hogar para desempeñar mejor la encomienda que el Creador le había asignado. Durante cuarenta años se sostuvo esta Sección y su directora siempre llevó una vida austera, ascética y profiláctica, virtudes propias de su personalidad antifeminista. Antes de la Guerra Civil ya contaba con cincuenta mil afiliadas que se dedicaban a ser las costureras, lavanderas y cocineras de los militares y falangistas de toda España. Es obvio decir que repudiaban a las mujeres intelectuales de la época y que los discursos, *praxis* y escritura de éstas estaban en contraposición a los de las

³⁴ Citatus in: Bordonada, Ángela Ena. Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936), pp. 16-17.

³⁵ Nash, Mary. "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España (1900-1939)", en HMO. Tomo X, pp. 243-261.

falangistas. Pilar no estaba sola en su "labor", otra mujer, Mercedes Sanz Bachiller, esposa de Onésimo Redondo, fundador del fascismo español a través de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista), también se dedicaba a someter a la mujer española al hombre : Sanz en un estilo hitleriano y Pilar en un estilo mussoliniano. El "credo" de las mujeres falangistas se puede encontrar en el discurso de Antonio Primo de Rivera a sus seguidoras, el 28 de abril de 1935:

"Nosotros sabemos hasta dónde cala la misión entrañable de la mujer, y nos guardaremos muy bien de tratarla nunca como tonta destinataria de piropos. Tampoco somos feministas. No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles (...) El hombre –siento, muchachas, contribuir con esta confesión a rebajar un poco el pedestal donde acaso le teníais puesto- es torrencialmente egoísta; en cambio, la mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda a una tarea."³⁶

Empero, estos nuevos discursos se encontraron con una mujer nueva que vislumbró nuevos albores, al triunfo de las elecciones. Un estudio específico de cada una de nuestras escritoras me ha hecho percibir sus semejanzas y algunas variantes, como: proceder de familias pequeño-burguesas, de oficio editorialista, de padres ilustres, ser hijas únicas o únicas mujeres en una familia de varones, se inician en la poesía, la ponencia o el artículo periodístico, tiempo después cultivarán otros géneros, proceden del magisterio, sobrellevan una vida matrimonial bastante difícil de la que se emanciparán, se procuran *una habitación propia* para escribir, se convierten en líderes de partidos políticos, por lo que pueden ser socialistas, anarquistas, comunistas, republicanas, liberales, conservadoras moderadas, ya que no permanecen ciegas a los conflictos que las atrapan y les exigen un compromiso en el trabajo que desempeñan: el periodismo, las editoriales, las librerías, la militancia, y, no obstante haber trabajado cada una en su sitio, en su escritorio o en su tribuna o en su tierra natal, se sabe de su admiración y respeto mutuo, pero poco se frecuentaban. Todas ven en doña Emilia Pardo Bazán una maestra a emular, ninguna de ellas aparece integrada a alguna generación masculina: del 98, del 14, del 27 o del 36, tampoco lo reclamaban o les

³⁶ Citatus in: Preston Paul. Las tres Españas del 36, p. 148

afectaba. Aunque la mayoría de ellas nacieron a principios de este siglo, los años treinta significaron la década de mayor coincidencia en la causa común: el oficio de escritora por la construcción de otro país, de otra mujer, de otra España, en la que el trabajo mutuo, de hombre y mujer, se complementa. El ideal de la hija casadera, mercancía para lograr un buen matrimonio, o el imaginario "ángel del hogar", ángel asexuado y doméstico, eran telarañas del pasado, pero había, aún, mucho trabajo por hacer.

La crítica feminista las ha clasificado en dos grupos¹, yo pienso que se trata de tres, debido, no a la fecha de su nacimiento o a los sectores intelectuales que frecuentaban con sus maridos o sus padres, sino a las inquietudes, tendencias y estilos que las unen y las identifican, ya que ni el *Liceum Club*, integrado por algunas de ellas, lograba unificarlas o convocarlas a todas. Esa asociación fundada por María de Maeztu en 1926, en Madrid, era el lugar de reunión, pues el Ateneo, la Academia, la Universidad y el Casino eran sitios de la palabra del hombre, como los templos. Debido a su carácter de gineceo, fue repudiado por la prensa católica y satirizado por los intelectuales de retaguardia y lo apodaban "el club de las maridas" y a ellas "liceómanas". Al final fue disuelto en 1939 e incautado por la Falange Femenina, a cargo de Pilar Primo de Rivera, para volver a la mujer a la tríada: crianza, cocina y calceta.

Los tres grupos en los que propongo ubicarlas, son: Carmen de Burgos, Concha Espina, Sofía Casanova, Rosario de Acuña, Caterina Albert, María Martínez Sierra, Isabel de Oyarzábal, María de Maeztu, María Goyri, Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, Blanca de los Ríos y Matilde Moliner, en el primer grupo; en el segundo: Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, Victoria Kent, Federica Montseny y Pilar Millán Astray; en el tercero: Carmen Conde, Rosa Chacel, Sara Insúa, Elizabeth Mülder, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, María Teresa León y María Zambrano.

La publicación de sus obras, en plena madurez política y/o literaria, en las

¹ Vid. Zavala, Iris M. Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. V: La historia escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad). Barcelona, Anthopos. 1998.

primeras; el acendrado compromiso político y social, en las segundas; y el carácter vanguardista literario y multidisciplinario en las últimas, son factores ideológicos que no pueden ignorarse o descalificarse. Lejos estaban ya los impulsos o vicisitudes de las escritoras del siglo XIX que Maggie Lane atribuye a las escritoras en lengua inglesa, pero que bien se pueden aplicar a las españolas de la misma centuria, cuando dice que:

"Todas ellas encontraron *el mundo real de los hombres*, en primer lugar, en sus padres respectivos. A ello se debe que la relación padre-hija haya sido siempre de importancia crucial para cualquier muchacha cuyos gustos y aptitudes la empujaban más allá de la limitada esfera de actividades usualmente consentidas a su sexo y, por consiguiente (...) como representante y encarnación de la autoridad masculina, era el padre quien establecía el entramado donde las ideas de una muchacha respecto a sí misma, a sus deberes y a sus opciones tomaría forma."³⁷

No, los nuevos tiempos, los embates, los ajustes de cuentas, la reestructuración de la sociedad española de los años treinta exigía una acalorada participación de la mujer moderna, tanto en la política como en el arte, porque la cultura adquiriría un nuevo significado, colectivo y comunal, lejos del elitismo y lo genérico, más humano, concientizador e inmediato:

"La intelectualidad republicana española estaba, en suma, volcada a conseguir —en general, sin interferencias partidistas— el triunfo de la revolución y de la nueva cultura que de ella debía surgir. Esta nueva cultura tenía que ser de signo popular y, por tanto, antitética de los credos vanguardistas (...). La cultura, de la que la literatura ni el arte eran la única expresión, había alcanzado una dimensión general, más amplia, más totalizadora. Se imponía una redefinición de la cultura (...) Tras el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, el concepto de cultura se impregnó urgente, dramáticamente, de esas nuevas significaciones, que si hasta entonces se habían casi restringido al dominio de la teoría, ahora hubo que ponerlas en práctica. La cultura se convirtió de pronto en un arma más de combate con la que contribuir a la victoria sobre el fascismo y con la que acabar, a la par, con el analfabetismo y con la alienación ideológica de que era víctima la inmensa mayoría del pueblo español."³⁸

En esa nueva significación de la cultura, participaron, se inscribieron y construyeron las escritoras de los primeros cuarenta años de nuestro siglo: algunas,

³⁷ Lane, Maggie. *Hijas escritoras*, p. 11.

³⁸ Caudet, Francisco. *Las cenizas del Fenix (La cultura española de los años 30)*, pp. 47-48

individualmente, pero con objetivos sociales, como lo demuestra la obra de Carmen de Burgos "Colombine"; otras, dentro de un colectivo, pero de visión universal, como lo evidencia la obra de Federica Montseny; otras, todavía con la maestría del siglo XIX, como lo ejemplifican las obras de Concha Espina; pocas, instaladas en la vanguardia estilística, como en los casos de Carmen Conde, Ernestina de Champourcín, Elizabeth Mülder y Rosa Chacel; algunas más con el fervor de dar un nuevo giro a la palabra femenina, me refiero a María Teresa León y a María Zambrano y, circunscritas, todas, por el discurso que pugna por construir una diferencia, como en el caso de Emilia Pardo Bazán, y por la *praxis* de una militancia, como fue la vida de Teresa Mañé "Soledad Gustavo" y de Dolores Ibárruri "La Pasionaria".

El periódico, la revista, el teatro, la autobiografía, el ensayo, la narrativa, la poesía, la crítica de arte, la producción teatral, la actuación, tantos y cuántos senderos caminaron estas mujeres de la palabra de la diferencia que, coetáneas de actrices como Josefina Díaz de Artigas, Margarita Xirgu, Josefina Tapias y Lola Membrives, y de pintoras como María Gutiérrez Blanchard, Nora Borges, Olga Sacharoff, Rosario de Velasco, Angeles Soto, Maruja Mallo y Remedios Varo, inician el derrumbe del falogocentrismo, en la escritura, la actuación y las artes plásticas.

La Guerra Civil (18 de julio de 1936-1º de abril de 1939) iba a demostrar su trabajo en solidaridad, en colectivo, en unión, aunque ejercieran actividades diversas, a pesar de la persecución y clandestinidad de su oficio; no obstante el amordazamiento y el exilio ulteriores. *La España vertebrada* acudía a su *Hora*, en esa guerra fratricida de la que Paul Preston, escribe:

"Es una conclusión comúnmente aceptada que la guerra civil española fue una lucha entre extremos llevada a cabo por fanáticos apasionados de la derecha y de la izquierda, por fascistas contra comunistas, por católicos militantes contra ateos convencidos, por separatistas contra centralistas, por campesinos hambrientos contra terratenientes. No es difícil encontrar los conflictos amargos que parecían hacer la guerra inevitable en los años anteriores a 1936. Sin duda, la guerra civil no era una sola guerra sino muchas, que coexistieron y se solapaban de tal manera que acentuaron el odio. Extremismos que ya existían y hostilidades latentes se vieron estimulados por muchos aspectos de la confrontación. En cualquier guerra se suele dar rienda suelta a los odios reprimidos. Esto se acentuó con el colapso de la legalidad republicana en toda España, al ser sustituida en la zona nacional por militares, curas y falangistas y en la

zona republicana por milicias sindicalistas y comités políticos. Fue una oportunidad para vengarse de los resentimientos acumulados. Hubo muchas atrocidades, y junto con las muertes en batalla, provocó el deseo de venganza entre familias y compañeros de las víctimas." ³⁹

Y la mujer española estaba ahí: en la trinchera, en la tribuna, en la imprenta, en el escenario, en el tablado, en el templo, sitio donde sólo el Hijo hablaba con su Padre. La mujer intelectual arengaba, escribía y *volanteaba*. Algunas de ellas serán exiliadas: Rosa Chacel, María Teresa León, María Martínez Sierra, María Zambrano, Dolores Ibárruri, María de Maeztu, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Margarita Xirgu, Federica Montseny, Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, Remedios Varo. Algunas de ellas volvieron después de 1975; otras, murieron en el exilio. Las que se quedaron, en España, fueron silenciadas, al igual que en el siglo XVI.

NOTA:

Para obtener una mayor información sobre la vida y obra de estas escritoras, remito a la lectura de: La mujer del español, de Carmen Mieza, en este se encuentra la entrevista a Dolores Ibárruri. De Historias de mujeres, de Rosa Montero, este para conocer a Zenobia Camprubi y a María Lejárraga "María Martínez Sierra". De Antonina Rodrigo: Mujeres para la historia (La España silenciada del siglo XX). Los discursos, arengas y artículos de Dolores Ibárruri fueron publicados en Mundo obrero, Frente Rojo, Mujeres y otras publicaciones.

Con relación a los primeros ensayos de la filósofa María Zambrano véase: Hora de España (Antología), selección y prólogo de Francisco Caudet; Cruz y Raya (Antología), prólogo y selección de José Bergamín. Sus primeros ensayos los publicó en las revistas: Cruz y raya (1933-1934), Revista de Occidente (1933-1935), Hora de España (1937-1938); luego publicó en Sur, de BsAs, Luminar y Orígenes de la Habana; Cuadernos americanos, de México; Insula, de Madrid; La torre, de Puerto Rico y otros. Rosa Chacel aparece en los primeros números de Revista de Occidente y Ultra. María Teresa León escribe y dirige la revista Octubre. Respecto a las primeras exposiciones en las que participaron las pintoras mencionadas durante los años 20 y 30, consúltese: La mujer en el arte español, Madrid, Departamento Historia del Arte (Centro de Estudios Históricos) 1997.

³⁹ Preston, Paul. Opus cit. p. 14.

CAPÍTULO SEGUNDO :

LITERATURA Y FEMINISMO. MILITANCIA Y SOCIEDAD.

“¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿Nuestra alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entenderais que también habla en nosotras valor y fortaleza, no os burlaríais como os burláis; y así, por tenernos sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas y por libros almohadillas.”

La fuerza del amor (1637), de Maria de Zayas y Sotomayor.

“Los hombres instruidos y civiles no se atreven a oprimir tan a las claras a la otra mitad del género humano, porque no hallan insinuada semejante esclavitud en las leyes de la creación. Pero como el mandar es gustoso, han sabido arrogarse cierta superioridad de talento, y yo diría de ilustración, que, por faltarle a las mujeres, parecen éstas sus inferiores... Saben ellas que no pueden aspirar a ningún empleo ni recompensa pública, que sus ideas no tienen más extensión que las paredes de una casa o de un convento. Si esto no bastase para sofocar el mayor talento del mundo, no sé qué otras trabas pueden buscarse.”

“Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres” (1786), de Josefa Amar Borbón.

“Ni el estudio de la fisiología del cerebro ni la observación de lo que pasa en el mundo, autorizan para afirmar resueltamente que la inferioridad intelectual de la mujer sea orgánica, porque no existe donde los sexos están igualmente sin educar, ni empiezan en las clases educadas, sino donde empieza la diferencia de la educación.”

La mujer del porvenir (1861), de Concepción Arenal

FALTAN PAGINAS

49

De la:

50

A la:

Realizar una investigación siempre nos lleva a descubrimientos, aunque presumamos que ya tenemos todo resuelto y conocido. Enfrentar sorpresas gratas, evidencias soterradas, impactos enmudecidos por el tiempo : todo resulta novedoso y cada hallazgo se convierte en un logro, en un eslabón, en un reto consumado. Pregonar que la investigación ya está en nuestras manos, que no hace falta nada para desbordar el pensamiento, que sólo es cuestión de sentarnos a escribir para que las palabras fluyan, es falso. Sólo cuando escuchamos la última asección, empezamos a escribir, y esa anuencia en la voz de la intimidad es algo gratificante.

Leer **Nada** (1944), de **Carmen Laforet** (Barcelona, 1921), fue todo un concierto para mí, fue como ir de un sonido a otro, de un instrumento a otro, pero siempre dentro de la misma orquestación : la narrativa femenina española del siglo XX. Ir de una novela a otra, de una escritora posterior a ella a una anterior ; transitar de una época de abundante representatividad literaria femenina, como fue la Epoca Alfonsina, a tiempos de publicación y difusión de grandes mujeres que, a pesar de la Dictadura Franquista, escribieron y ejercieron cierta influencia en las jóvenes autoras de hoy. Resucitar a escritoras enterradas por las generaciones patriarcales hasta 1936 y asombrarse ante la desbordante participación de mujeres decididas a escribir sin el interés o la esperanza de ser integradas a grupos masculinos, fue una búsqueda que resultó reivindicatoria y trascendente para mí.

Ahora bien, conocer la obra narrativa de Carmen Laforet es descubrir un universo femenino hasta entonces no advertido y surgen las preguntas siguientes : ¿Por qué no se ha tenido la intención de abordar esta narrativa con todo lo que su diferencia encierra? ¿por qué no tirarse al mar de cuentos y novelas, poesía y dramaturgia escritas por mujeres en España, en todas sus épocas y manifestaciones ? ¿Será que a la literatura española la hicieron sólo los españoles y no las españolas ? ¿Será que sólo las visionarias y las transgresoras tienen cabida en la historia literaria de España ? ¿Es necesario recurrir a la voz prestada, a la afección viril para ser escuchada ? ¿O acatar, razonablemente, los cánones estéticos masculinos para demostrar que, no obstante ser mujer, se sabe escribir como hombre ? ¿O quizá sea mejor crecer a la sombra de un cayado, o esconderse tras el seudónimo masculino, o esperar a que un extraviado encuentre la letra agazapada en la consola femenina?

Cuando yo conocí **Nada**, cuando entré de la mano de Andrea a la estación del ferrocarril de Barcelona, esa medianoche inquietante, advertí que estaba yo ante una aprehensión diferente del mundo, distinta a lo que hasta entonces había yo leído. No estaba yo frente a la impostura unamuniana ni ante el coloquio barojiano, ni ante el ríspido lenguaje esperpéntico ni ante el artilugio de vanguardias de estallido. Estaba yo ante la voz de una mujer y desconocía el origen de esta escritura, sus cauces, sus nexos, su "prosapia", así que me di a la tarea de investigar y descubrí su ascendencia amordazada, su entramado de escritoras diletantes de las primeras décadas de ese siglo, sus voces coterráneas y coetáneas y sus entusiastas seguidoras.

Fue entonces que la decisión me tomó por asalto : analizar esta gran novela, **Nada de Carmen Laforet**, en lo que se escribió antes y después de su aparición en 1945 y lo que la novela misma contiene en cuanto a la innovación de su voz narradora en lo escrito por mujeres españolas de entonces ; en cuanto a la conjunción de ideas políticas y sociales en torno a la mujer española de los años cuarenta y, sobre todo, en cuanto a la consecuencia infinita de novelas escritas por mujeres, cuya temática será la Época Alfonsina, los años de la Segunda República, la Guerra Civil Española, la Dictadura de Francisco Franco hasta su muerte en 1975, la situación de España en las últimas décadas de nuestro siglo, con una voz diferente en cada época, pero con voz de mujer, siempre.

Supe de su fama y de su relación obligatoria con la obra galdosiana y los personajes esperpénticos, de su comunión unamunesca y orteguiana, pero nadie, en su época, habló de su **diferencia** narrativa, de sus nexos femeninos, de los tintineos narrativos que la fraguaron, de los diletantes cabos sueltos que la precedieron, en fin, que nadie habla acerca de la mano de una mujer que escribe diferente al hombre con una palabra distinta a la institucionalizada.

Así, haciendo a un lado la voz patriarcal, aunque no del todo pues siempre resulta necesario comprenderla, varias vertientes de estudio se extendieron frente a mí, con relación a esta mujer y su obra.

I. **Andrea: adolescente consecuente de novelas femeninas**

Las protagonistas de algunas novelas se asemejan en su despertar a la adolescencia, en su desengaño del primer amor, junto a personajes desvalidos, pertenecientes a familias conflictivas, habitantes de casas en ruinas, de atmósfera asfixiante. Niñas o mujeres sensibles y vulnerables por la mendicidad y mendacidad humanas, tal es el caso de **La niña de Luzmela** (1909), de **Concha Espina**; **La casa de enfrente** (1936), de **Ernestina de Champourcín**; **Aloma** (1938), de **Mercé Rodoreda** y **Preludio a la muerte** (1941), de **Elizabeth Mulder**.

Respecto a la primera novela, Eugenio G. de Nora, en su escasa referencia, escribe :

"Ignoramos, desde luego, si Carmen Laforet conocía **La niña de Luzmela** al escribir **Nada**. Pero junto a las muchas diferencias, hay algunas semejanzas en los detalles y en la situación de conjunto de ambas familias, que parece difícil dar por totalmente fortuitas."¹

Pero las semejanzas de **Nada** con **La niña de Luzmela** no son copia ni influencia, pues ambas novelas presentan grandes diferencias aún en las coincidencias: la tía Angustias y la tía Rebeca son dos cincuentonas llenas de resentimiento, una por su soltería y la otra por su avaricia; la abuela y la nana Rita se distinguen por el extravío de aquélla y la cordura de ésta, aunque sean caritativas y cristianas las dos; el tío Román y el primo Fernando se complementan, pues el viejo es el futuro del joven galán; el piso viejo de la calle de Aribau es más endeble que el castillejo de Rucanto; el perro "Trueno" es más diabólico que el gato "Desdicha"; los lunáticos primos de Carmen (Andrés, Julio y Narcisa) son jóvenes enfermos hereditariamente; los tíos de Andrea llegaron al extravío por haber perdido el lustre social.

Por lo demás, todo es diferente pues ambas escritoras responden al impulso de su estilo y, aunque en **La niña de Luzmela** aparece cierto tremendismo en el intento de violación a Carmen por el alcohólico primo Andrés, en un gran número de páginas de la novela de Concha Espina se respira otra atmósfera :

"Mostrábase el otoño benigno y dulce, y era la mañana serena y luminosa.
Tenía el ambiente una cristalina diafanidad, una templanza gozosa.

¹ G. de Nora, Eugenio. **NEC**. I. p.331.

Las praderas, enverdecidas, con pálido color de esmeralda, ofrecían suavidad fonje y amable, y en los hondones del terreno alzaban los arroyos su plácido son.

Los bosques, despojados a medias, daban al paisaje una nota melancólica de marchitez poética, y su mantillo abundoso en amustiadadas hojas ponía un contraste pintoresco sobre el terciopelo verde de las campiñas.

La hoz trágica, abierta en el horizonte, levantaba sus montañas bravas y oscuras hasta el cielo, vestido de indigo color, terso y puro, sin un solo jirón de nube triste."²

Dentro de la literatura en lengua catalana **Mercé Rodoreda** (1909-1986) continúa, en este siglo, la escritura femenina iniciada por Caterina Albert i Paradís "Victor Catalá" y Dolores Monserdá, en el siglo pasado. Una breve nota acerca de **Aloma**, nos dice :

"En esta novela inicial, la escritora apunta algunas de las constantes de su producción : la temática esencialmente femenina, protagonizada por una muchacha joven y centralizada en las relaciones amorosas, que reciben un tratamiento poético o simbólico."³

Dicho de otra forma, Aloma es uno de los personajes femeninos más humanos de la literatura catalana. Se trata de una joven cuya fuerza moral le permite resistir la dureza del mundo de los adultos que la rodean. El noviazgo, el desamor, la pobreza, la muerte, las responsabilidades y, sobre todo, la renuncia al mundo de ilusiones fraguadas en la intimidad, hacen de Aloma una mujer cuya fortaleza le permite seguir viviendo. La novela fue escrita en 1936 y revisada en 1938, se ubica en la ciudad de Barcelona, antes de la Guerra Civil Española.

De la obra de **Ernestina de Champourcín**, Eugenio G. de Nora opina :

"Más que como novela, pues, **La casa de enfrente** cuenta como confidencia, como noble y transparente reflejo del tránsito muy femenino aquí -ni apacible ni trágico- de la inconcreción adolescente al hallazgo de la personalidad juvenil -o a la ilusión del hallazgo-."⁴

De **Preludio a la muerte**, de **Elizabeth Mulder**, el mismo historiador escribe :

"... es su primera novela extensa -hondo y dramático análisis del alma de una rica y refinada muchacha, cuyo aislamiento infantil,

² Espina, Concha. La niña de Luzmela, p. 78.

³ Díez Borque, José Ma. Historia de las literaturas hispánicas no castellanas. p. 572.

⁴ G. de Nora, Eugenio. NEC. II. p.217.

defección familiar y catástrofe matrimonial la conducen a una desilusión absoluta, lógicamente desenlazada con el suicidio- ..."⁵

Para concluir, se trata de jóvenes protagonistas, niñas o adolescentès, pero siempre mujeres. Relatos contados en tercera persona, de narrador heterodiegético de escritoras de unos veinte años de edad y en cuyas novelas ya encontramos una puerta a **Nada**, de **Carmen Laforet**.

II. Crítica feminista a las escritoras anteriores a Carmen Laforet.

Carmen Laforet significa una concreción de la **escritura femenina** que a lo largo de los primeros cuarenta años de nuestro siglo se había venido fraguando, con ciertas peculiaridades en las novelas de distintas autoras, cada una de ellas en su oficio distintivo.

Algunas empezaron a escribir con el siglo, llamadas por el periodismo, pero desbordándose en la creación literaria, cuando estaban a solas ; otras eran militantes de alguno de los partidos políticos que en los años veinte se disputaban el poder en España y ellas asumían la misión de hacer proselitismo, por lo que sus personajes femeninos serán baluartes de una ideología ; varias de ellas descollaron entre la rancia monarquía alfonsina por su vida asociada a un literato importante que las exhibía socialmente de una manera *non grata* para las buenas costumbres de la alta sociedad española ; muchas más cultivaron la poesía o la narrativa haciendo de esto su oficio primordial durante décadas, por lo que inquietaron a la patriarcal Academia y a los cenáculos masculinos con sus aspiraciones de grado ; las más longevas llegaron a vivir hasta mediados de este siglo, por lo que fueron testigos de la evolución de una poesía, dramaturgia, narrativa o periodismo de los que ellas fueron fundadoras y, sin olvidar su inclinación literaria, produjeron hasta sus últimos años, algunas dentro de España, otras en el exilio, a partir de 1939.

Hubo algunas que estuvieron desde muy pequeñas cerca de la imprenta, del diseño de libros y revistas, del negocio librero, por tratarse de oficios de tradición

⁵ *Ibidem*. p. 407.

* Cfr. Glosario

familiar, todo lo cual las mantuvo junto a editores, actores, teatreros, escritores y artistas plásticos de la época, con quienes pudieron discutir sus inquietudes literarias, preguntando, inquiriendo, cuestionando, rebelándose ante una situación que no explicaba nadie ni la justificaba nada. Niñas inquietas, adolescentes en duda, mujeres en crisis (no en histeria, como las denominaban los patriarcas), escritoras feministas^{*}, de ideologías encontradas, pero que siempre serán objeto de estudio por una novela, un cuento, un poemario o una obra de teatro que las identifica de manera diferente a la masculina, no obstante que los manuales de literatura española rara vez las incluyan en su catálogo. Lejos de los panegíricos retratos que Juan Ramón Jiménez^{**} escribe acerca de algunas de ellas, presentaré una semblanza con base en lo notable de su obra y el orden de referencia será su fecha de nacimiento, apoyándome en un texto de María de Maeztu, del cual hago una transferencia:

"Al frente de las páginas de cada escritor(a) va un breve comentario de su obra. No es una crítica literaria; no pretendo hacerla. No emito juicio favorable ni adverso. Se trata de comprender, no de juzgar. Siguiendo la norma clásica de Sainte-Beuve, busco a (la mujer) en (la autora), me dirijo no a la obra, sino a la persona, y trato de hacer su presentación a los lectores jóvenes que lean estas páginas. No escribo, describo; más aún, trazo una silueta, un breve perfil de cada (una de estas mujeres) a quienes conocí en mi juventud, y con quienes me sentí unida en aquellos años de mocedad en la empresa romántica de construir una nueva España."^{***}

1. Rosario de Acuña "Remigio Andrés Delafón" (Madrid 1851-Gijón 1923). Mujer de dos siglos, de dos épocas, de dos profesiones y de dos momentos de vida : primero, literata ; luego, periodista. Feminista en el discurso periodístico, oradora en la tribuna política, después fue silenciada y anatemizada, procesada por rebeldía y condenada a prisión ; luego, desterrada a Portugal y a su regreso indultada para vivir en el aislamiento de un pueblito español. La importancia de esta escritora estriba en que supo recoger las enseñanzas de la Avellaneda en su lucha por imponerse ; de la Pardo Bazán, su contienda temeraria ; de Concepción Arenal, su compromiso feminista. Por

* Cfr. Glosario.

** Jiménez, Juan Ramón. Españoles de tres mundos. Madrid. 1960.

*** Maeztu, María de. Antología-Siglo XX (Prosistas españoles. Semblanzas y comentarios). Madrid. 1943

todo esto será un ejemplo a seguir por Carmen Burgos, Margarita Nelken, Federica Montseny y otras escritoras de este siglo.

Famosa por su carácter combativo en pro de la expresión femenina de su tiempo. Rosario de Acuña fue una mujer cuya educación se diferenció por la influencia de la enseñanza de don Felipe de Acuña y Solís, su padre, y el historiador Antonio Benavides, su tío, embajador de España. Ellos dejaron en Rosario una enseñanza que las señoritas no conocían, pues incapacitada para asistir a la escuela debido a una ceguera que la amenazaba desde pequeña, se acostumbró al autodidactismo y el método mayéutico alejada de colegios de monjas e institutrices francesas e inglesas que sí formaban a su grupo de amigas, pero que ella rechazaba.

Los viajes con su tío por España, Portugal, Francia e Italia, le permiten a Rosario conocer mundo antes de casarse a los 25 años y lo hace con pleno conocimiento de su catolicismo y aceptación del matrimonio civil, legitimado en España, en 1870.

De pensar que el reino de las mujeres está en la conciencia de los hombres, a decir, más tarde, que todas las mujeres necesitan la emancipación, aún las librepensadoras, hubo una diferencia de diez años de un matrimonio que Rosario no toleraría más, ya que en 1885 decide separarse de su marido, el comandante Rafael de Iglesia, escándalo social de por medio entre la aristocracia española, pues ella había heredado el título de condesa, título que jamás utilizó.

Sin embargo, no es su vida personal o social la temática de su obra, sino el hecho histórico; ni son la poesía o la narrativa los géneros en los que destacará, sino el teatro, español e histórico, de capa y espada, pero de temas patrióticos y populares, ejemplos de subversión y disolución social.

Tal vez por su temple aguerrido, por su emancipación del yugo matrimonial y su necesidad de pertenecer a los grupos intelectuales, artísticos y políticos de los años 80-90, la actividad que en ella era algo vital, llega a conocer las diversas opciones de vida que España conjugó en esa época: entre realistas y naturalistas y aún románticos, en el terreno del arte; entre carlistas y monárquicos, en la contienda política; entre las corrientes espiritistas y las logias masónicas que se la peleaban; entre la polémica contienda "Atraso y Modernidad"; y, sobre todo, entre dos preocupaciones que

ocuparon las páginas periodísticas de Rosario de Acuña aún hasta el fin de sus días : la miseria campesina y la emancipación de la mujer.

Aunque su obra literaria se publicó en el siglo pasado y la representación de sus dramas históricos se prohibió en 1891, Rosario de Acuña continuó escribiendo en los periódicos del nuevo siglo : **El Heraldo de Madrid**, **El Globo**, **La Justicia**, **El Imparcial**, **El Heraldo de París**, **La Campaña** (de Londres), **El Progreso** (de París), **El Internacional**, (de París), **El Correo**, única revista femenina en el Madrid del siglo XIX.

Con el estreno de **El Padre Juan**, el 3 de abril de 1891, Rosario de Acuña levanta una polémica que provoca la guerra de periódicos y periodistas, tribunas y tribunos, autoridades artísticas y gubernamentales frente a escritores de avanzada y espectadores fervorosos que tuvieron la oportunidad de asistir a la única función que Rosario subvencionó, al no encontrar apoyo económico en ningún empresario, porque la obra era tachada de anticlerical y subversiva.

El teatro de Rosario de Acuña interesa por sembrar ideas de libertad, como en **Rienzi el tribuno**, o progresistas, como **El Padre Juan**, en una España finisecular que se resiste a escuchar las nuevas voces. En la primera obra hay un enfrentamiento entre la plebe y la nobleza italiana del siglo XIV. Drama histórico de renacimiento romántico (puesto de moda por José de Echegaray) ; en la segunda hay un discurso progresista que enfrenta a la España anquilosada contra la España de avanzada : catolicismo frente a superstición, matrimonio joven casado por lo civil frente a viejos católicos ; creyentes frente a librepensadores, vida saludable en el campo frente a vida degenerada en la ciudad (Madrid), habitantes ignorantes y atrasados de una aldea frente a jóvenes estudiantes preparados para el nuevo siglo, la vieja construcción de un convento de frailes frente al propósito de levantar un hospital, una escuela y un asilo.

Era demasiado atrevido continuar, forzosamente, con las representaciones de la obra. A partir de entonces y después de su exilio e indulto, se dedicará a escribir artículos en los periódicos de sus amigos, siempre como si se tratara de una tribuna, desde su granja avícola experimental de Santander. No concede entrevistas ni frecuente tertulias artísticas o sociales. Poco a poco se congraciara con la gente de Madrid, ese Madrid que la expulsó una noche y sus artículos como su vida seguirán siendo inquietantes, apasionantes, polémicos :

"Los trabajos de carácter social ocuparán sus últimos años porque hasta el final, dice J. Dicenta, creyó en la necesidad de un mundo mejor : "Hay que ir a ello pese a quien pese, caiga quien caiga, derramando sangre si es inevitable... sin mártires no triunfan las ideas." " ⁶

2. Sofía Casanova (La Coruña 1861 - Posnan 1958), fue la primera española corresponsal de guerra en Polonia (1914) y de la Revolución Rusa (1917), para **ABC**, **El Debate**, **El Mundo**, periódicos madrileños. Sin embargo, sus primeras obras fueron literarias : dos poemarios, **Poesías** (1885) y **Fugaces** (1898), además de narraciones y novelas cortas publicadas antes de dedicarse al periodismo. De su primera etapa de novelista, cabe destacar **Princesa del amor humano** (1909), novela más acabada en cuanto a forma y argumento con relación a las anteriores, en las que todavía se presenta una indefinición en cuanto al género narrativo : **El Doctor Wolski** (1894), **Sobre el Volga helado. Narración de viajes** (1903), **Más que amor. Cartas** (1908), **Lo eterno. Narración española** (1908).

Desde 1888 hasta 1919, su vida transcurrirá entre Madrid y Varsovia, pero también pasó largas temporadas en Londres, París y Moscú, uno o dos años, según los compromisos docentes de su marido, el químico Vicente Lutoslawsky. Sin embargo, escribe. Durante los años veinte y aún en 1930 y 1931, su producción será de una constancia literaria incomparable. Cada año publica una novela, sus artículos sobre feminismo provocan polémicas, sus conferencias originan debates, sus traducciones del polaco y del ruso parecen insólitas en una mujer, sus libros de viajes asombran por la descripción de sus paisajes, costumbres, ideas de los países que visita y sus narraciones cortas se publican en colecciones.

Después de esta segunda etapa creativa, Sofía Casanova abandona el periodismo y la literatura para resarcir su vida conyugal, familiar y pública, que tanto tiempo había tratado de compaginar en medio de la contradicción de sus ideas y su trabajo exigente.

⁶ Simón Palmer, María del Carmen. Introducción a Rosario de Acuña y Villaneva. Teatro : Rienzi el tibuno. El Padre Juan. BEECIM. Vol. 14, p. 23.

En *Princesa del amor hermoso* (1909), el amor será el motivo principal de la narración : Laura, una mujer dedicada al ocio doméstico y social, renuncia al matrimonio después de descubrir la infidelidad de su prometido, un señorito mujeriego que la retuvo durante diez años de noviazgo, desde que ella era una adolescente y él un codiciado abogado de treinta años.

La novela empieza con una carta , largo monólogo entrecomillado , que es un reclamo a tantos años perdidos y una advertencia al desquite. Ahora, la despechada Laura , se dedicará a jugar con los hombres, a despertar su pasión y a desecharlos cuando ya los vea completamente dominados. Ante tal actitud, los círculos femeninos se escandalizan y la estigmatizan. Sin embargo, el juego no es vulgar ni frívolo, es un estudio de las debilidades del hombre, de su "propensión a la poligamia", de su fragilidad ante el dolor, su falta de memoria y de recuerdos, de su incapacidad para advertir la constancia de una amante incondicional. Laura sí lo advierte en un joven poeta romántico que la enamora : en sus paseos y en el chalet, de noche o de día, los poemas de Rosalía de Castro o de Giacomo Leopardi, el **Nocturno** de Chopin o los "*Motivos*" de Bach, apoyan el sentimiento enfermizo del joven José Luis, aunque Laura no le haya dado ninguna garantía de amarlo, sólo a él y para siempre, como éste lo exige.

En realidad, lo que la autora hace con este personaje es rescatar el ideal femenino que el romántico busca con asedio. Ama hasta enfermar, física y mentalmente, delira por la ausencia de la amada y ya no distingue entre visión y realidad. Pondera a la bella Laura hasta perder la identidad del ser amado, idealizado en su imaginación.

El juego de Laura ha ido muy lejos y la venganza, su venganza, la inquieta, porque ahora toda Galicia sabe de la pasión del joven poeta, pasión que ella no supo contener. Tras una falsa recuperación, José Luis muere y Laura se queda con el remordimiento y la mala impresión en la memoria del pueblo de bella "mujer ingrata".

"Las heroínas de las novelas de Sofía Casanova pocas veces llegan al matrimonio. Son jóvenes, inexpertas y sensibles, y se limitan a sufrir y a esperar que sus oponentes masculinos recobren la razón y vuelvan al redil doméstico. Su destino nunca depende de ellas mismas y, aunque a

veces se escape una velada crítica al excesivo tradicionalismo de las ideas y de las costumbres, tal y como puede verse en Como en la vida, donde la descripción bucólica de la vida del campo oculta la rigidez de algunos comportamientos que, de hecho, propician el deslumbramiento por las mujeres mundanas, frívolas y "fatalistas". Pero no todo es premeditado en estos planteamientos: se trata de narraciones cortas, que se publican en ediciones baratas y muy populares y que en ningún momento debían romper las reglas de un género al que la escritora añade el toque de exotismo de un ambiente cosmopolita y de unos apellidos sonoros, centroeuropeos. Son novelitas, rosas y ejemplares a un tiempo, en donde se aplaude no sólo la inocencia, sino la paz y la nobleza de los caracteres naturales, no corrompidos por la frívola civilización moderna. Cuando no inventa, en los artículos periodísticos, en los ensayos y en las traducciones, las mujeres que describe son muy distintas. Están en la madurez de la vida y se muestran capaces de dirigir su propio destino, son activas y voluntariosas y, en definitiva, se preocupan mucho más del mundo exterior que de sus sentimientos internos o incluso pretenden ahogarlos."⁷

Todavía en los años cuarenta logra escribir tres artículos más, en los que el pesimismo y la desolación ahogan sus palabras. Su residencia en Berlín, Varsovia y Moscú, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, hieren su sensibilidad ya para entonces agobiada.

3. Blanca de los Ríos (Sevilla 1862 - Madrid 1956). De su trabajo de investigación literaria, son valiosos sus estudios sobre Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca y otros autores del Siglo de Oro español. Sobresalió en la creación literaria con varios libros de poemas y novelas incluidas en las colecciones de **El cuento semanal**, **Los contemporáneos** y **La novela breve**. Sus novelas fueron traducidas al inglés, al francés, al alemán, al italiano y al danés.

Su novela más importante **Las hijas de Don Juan** (1907) es consecuencia de sus estudios literarios pues en ésta resucita una figura mítica de la literatura universal, Don Juan, y lo moderniza al darle matrimonio, dos hijas y adicciones de la vida bohemia de principios de siglo.

⁷ López -Cordón, María Victoria. Introducción a Sofía Casanova. La revolución bolchevista. BEECIM. Vol. 11, p. 59.

Novela de parodia, pero también de decadencia, en la que Don Juan ya no es el galán joven, de irresistible figura y seducción en el trato, sino un anciano degradado, abyecto, vicioso, drogadicto, que cada vez se hunde en la suciedad de su cuarto barato y de las calles atascadas del Madrid sórdido y violento. Sus hijas : Dorita, anémica, y Lita, prostituta, son dos muestras de la caída de un mito. Su mujer, Concha, había visto el descenso no sólo de su marido, sino también de la casa, de los gastos, de las prendas y las amistades y ahora se mantenía planchando ropa ajena. La mujer muere y Don Juan y su hija Lita, también : él en una especie de suicidio accidental y Lita en la lenta agonía de la prostitución de mesones y callejones madrileños.

"Para Blanca de los Ríos, el donjuanismo es un ingrediente más del casticismo que, en cualquiera de sus manifestaciones -taurino, flamenquismo, majismo, populismo-, era considerado, en la época en que se publica este relato, como una de las causas de la decadencia de España y contra el que arremeten las doctrinas regeneracionistas de Joaquín Costa y de sus seguidores, con quienes coinciden los noventayochistas en su fase inicial. (...) El contenido de este texto es semejante al tono de denuncia que se descubre en la obra de algunos noventayochistas, particularmente coincide con el Unamuno de En torno al casticismo (1902). Hay que pensar que no es mera casualidad. Si quisiéramos caer en la tentación del fácil encasillamiento de la obra literaria en que tantas veces caemos, y si quisiéramos seguir manteniendo el concepto -hoy poco defendible- de generación y de Generación del 98 podríamos decir que Blanca de los Ríos es por muchas razones "la mujer de la Generación del 98." ⁸

A la intención de integrar a las escritoras de fines del siglo pasado o de principios de éste , se ha difundido la propuesta de borrar ya esa denominación de "Generación de ..." porque es insuficiente para contener todas las voces de un grupo no sólo de coetáneos sino de coterráneos. Las generaciones no son estables, ni puras, ni espontáneas, ni terminales. En la llamada Generación del 98^o solamente los hombres participan, pero la verdad es que en 1898 también las mujeres escribían, desconocidas o no reconocidas por los cenáculos masculinos debido a una lucha de géneros que se estaba dando en toda Europa :

* El complejo cultural y nuevo episteme que llamamos tradicionalmente y por inercia eurocéntrica "generación del 98", que hace ya muchos años sugerí que se denominara fin de siglo, abunda en representaciones textuales con contenido temático sobre el cuerpo

⁸ Bordonada, Angela Ena. **Opus cit.**, p. 31.

masculino y el cuerpo de la mujer. Para iniciar nuestro recorrido, podemos comenzar por recordar que por entonces (e inicio este proceso hacia 1880) aún se sienten los estereos del horror del cuerpo representado que no estuviera mediatizado por el simbolismo de la cultura dominante, que en la península ibérica aprisionaba el lenguaje en la jaula férrea de la Iglesia y una doxa moralizadora. Pese a los límites impuestos y las restricciones, la producción cultural en España no escapa de los rigores de los discursos iniciales sobre la sexualidad, y las construcciones o constructos sociales surgidos con la modernidad en Occidente."⁹

Esta guerra de sexos de fines de siglo XIX, en la que la Iglesia también participa, tendrá en un flanco a todas las feministas españolas que se sienten ultrajadas por esa literatura masculina que se denomina erótica y en la que el cuerpo de la mujer es sujeto pasivo del deseo del hombre, pues para ellos la mujer es escasa de pensamiento. La siguiente cita explicará mejor la contienda :

"En España la palabra **feminismo** aparece en la bibliografía en 1899, con el libro de Adolfo Posada : Feminismo, como así lo hace constar Aurora Díaz Plaja en "La mujer y los libros". Aunque ya las mujeres habían empezado a escribir sobre las mujeres (como Josefina Amar y Concepción Arenal, por ejemplo) fueron obra de varones los primeros títulos conteniendo la polémica palabra, ya que en 1901 Romera Navarro sale en defensa del sexo femenino contra el sexismo del autor de La inferioridad mental de la mujer con el siguiente libro : Ensayo de una filosofía feminista : refutación a Moebius."¹⁰

4. Carmen de Burgos "Colombine" (Almería 1867-Madrid 1932). Comienza su trabajo de maestra normalista en 1901, al mismo tiempo que colabora en los periódicos y revistas más importantes de la Epoca Alfonsina, labor que se intensifica cuando se instala en Madrid. Mujer dinámica y vital, su personalidad se convierte en el centro de eventos políticos y sociales. Fue la primera redactora de un periódico y creó la primera agencia de prensa en España:

"Trabajadora insaciable, De Burgos fue también la primera periodista que hubo en este país." En aquella época había muchas mujeres como Emilia Pardo Bazán, que escribió en periódicos desde su infancia, pero ella fue la primera mujer que se dedicó al periodismo de manera profesional, que cumplió un horario, que se manchó las manos de tinta en

⁹ Zavala, Iris M. **BHFLE. Vol. III, p. 115.**

¹⁰ Sau, Victoria. Diccionario Ideológico Feminista. p. 122.

las redacciones, que se desplazó para cubrir noticias, que hizo reportajes, y que trabajó como corresponsal de Melilla".¹¹

Entre las numerosas actividades que desempeña, destacan las dirigidas a favor del divorcio y el voto femenino, la protección a la niñez desamparada, la abolición de la pena de muerte y el apoyo a los sefarditas. Publica artículos y dicta conferencias con esta temática y es nombrada presidenta de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas. Fue la primera corresponsal de guerra en Marruecos, en 1908, recorre Europa e Hispanoamérica, lo cual le permite conocer varias lenguas y traducir varias obras del inglés, francés, italiano y ruso. Se pronuncia en contra del artículo 438 del Código Civil Español, el cual sometía la voluntad de la mujer al hombre, sometimiento que la iglesia católica aprobaba.

Todo lo anterior la impulsará a escribir novelas en las que sus protagonistas serán defensoras de las ideas de emancipación y autonomía. Murió en Madrid, en octubre de 1932, casi un año después de haberse legalizado el divorcio en la Constitución de diciembre de 1931, ya en plena República.

De su narrativa, a excepción de cuatro cuentos de ambientación histórica, casi toda se sitúa en su propio tiempo. Sus inquietudes literarias la llevan a ciertos experimentos narrativos: el diario, la novela epistolar, la novela fantástica, la novela policiaca, el "collage" narrativo, la novela documental. Su gran producción se inserta en el argumento amoroso y es siempre en torno a las mujeres que enfoca el relato.

"A través de ellas presenta Carmen sus ideas feministas, o mejor, su defensa de la mujer, que no es nunca maniquea. Su primera intención es educarla en el ansia de una vida independiente y libre, siempre lejos del agujero doméstico donde no sitúa a ninguna de sus heroínas. Suelen ser profesionales o artistas, sensibles, lúcidas y refinadas, apasionadas y sinceras al margen de toda moral convencional, dinámicas y valientes para defender su posición en el mundo y la plenitud de su existencia. Carmen inventa con ellas a la mujer de hoy (o tal vez a la de mañana). Pero, gran protectora, no olvida la realidad: en varias novelas denuncia la injusta desigualdad que sufre la mujer ante la ley y la posibilidad de ser víctima del hombre, así como las formas de marginación a que la arrojan la hipocresía, la falsa moral y la falta de protección social."¹²

¹¹ Anabitarte, Ana. "Presentan la biografía de Carmen de Burgos. Primera periodista española". El Universal. Sección Cultural. (México, D.F. jueves 2 de abril de 1998). p.2

¹² Núñez Rey, Concepción. Introducción a Carmen de Burgos "Colombine". La flor de la playa y otras novelas cortas. BEECIM. Vol. 8. p. 47.

En su novela **El hombre negro** Carmen Burgos profundiza en la relación matrimonial basada en las apariencias y en la vida vanal que ofrece la ciudad a una joven provinciana, Elvira, mujer preparada e instruida en la sabia educación familiar se deslumbra ante la apostura del hombre ajeno al círculo provinciano que es Bernardo, maduro, elegante, urbano, quien no vacila en seducir a la ingenua señorita, de buenos modales y moral intachable.

Elvira penetra en el mundo madrileño paulatinamente, descubre la vanalidad y el ocio, la hipocresía y la simulación, los convencionalismos sociales y la permisibilidad ante ciertas conductas que a ella le parecen incomprensibles, pues su formación no alcanza para explicarse el proceder de hombres y mujeres en una ciudad como Madrid. Pronto descubre los negocios sucios a los que se dedica su marido, conoce a sus asociados, lee documentos delatores de su actividad fraudulenta, escucha conversaciones encubridoras de acciones ilícitas y lo que más la atemoriza es el saber que algunas personas ilustres y de prestigio social y político se ven involucradas, de manera alevosa, en las turbias empresas de su marido, "el hombre negro", quien para envolver a los demás se ha valido, algunas veces, de la gentileza de Elvira, de su dedicación para ofrecer una velada en casa, de su atención a los invitados, hombres siempre, que hablan de convenios, contratos, elecciones, fideicomisos y cláusulas.

Elvira no entiende mucho de lo que se discute por las noches, en la biblioteca de su esposo o en los casinos y salones, donde se cierran negocios, sin embargo, sospecha, investiga y descubre el alma negra de Bernardo. Ningún hombre es digno de su confianza, ninguna amiga, que no las hay en Madrid, le inspira un poco de discreción para contarle lo que ha descubierto y confía, como puesto a propósito por su marido, en aquél a quien cree ajeno a estos fraudes, pero sólo la toma como una mujer que le brinda la aventura, la oportunidad de vengarse del amigo prepotente y déspota.

La novela tiene un tenue toque policiaco, interioriza en el conflicto de una mujer que se encierra en el pensamiento y en su casa ante la imposibilidad de denunciar los actos ilícitos de su marido, pues así como hay otros sujetos involucrados en los negocios turbios, hay otros que desconocen lo sucio de los negocios del "hombre negro". Sin embargo, no es éste el conflicto central de la obra, sino el engaño, el sometimiento y el miedo que siembra la sombra masculina, no sólo por la casa (lo cual

se experimenta con la protagonista), sino en la mente desquiciada de Elvira, despierta, hábil, pero inútil ante semejante situación.

El **hombre negro** es, pues, una novela que raya en el género policiaco, pero también en el estudio psicológico de una mujer indefensa ante la ley y la sociedad. No presenta un final feliz ni pretende dar una lección o advertencia, pues, como la mayoría de sus novelas :

*En gran medida, son novelas de estructura y composición clásica para el planteamiento y resolución de un conflicto, con un narrador omnisciente que a menudo no se abstiene de opinar ; a veces se limita mediante el estilo indirecto libre o mediante un personaje convertido en *alter ego* de la autora para exponer sus opiniones. Se desarrollan en un tiempo lineal, con frecuencia sin verdadero desenlace. Suelen comenzar por un asunto marginal, para sorprendernos después con el tema central, que se desarrolla remansadamente sobre algunos momentos muy intensos y significativos. La elipsis, a veces muy fuerte, es un recurso principal ; por ello, resulta asombroso, dado el número de novelas, que la mayoría son un germen perfectamente sintético de una posible novela larga. Tal es el río de ideas que nacen de Carmen. " ¹³

Aparte de experimentar con los géneros (en Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez, incursiona en la novela picaresca, con todas las reglas reconocidas del género), de penetrar en el pensamiento femenino con la intención de descubrir a la mujer en sus posibilidades y en su transformación, Carmen de Burgos, no distrae su labor feminista ni su labor política con protagonistas o temas intrascendentes, pues siempre escucharemos la voz de la autora que predica y sacude la mentalidad femenina. En la novela El hombre negro de Carmen de Burgos, por medio de ese narrador omnisciente, introduce sus observaciones a la educación que Elvira había recibido:

"Era aún la muchacha pueblerina, acostumbrada a contemplar el respeto que se tributa al hombre en el hogar y la sumisión ciega a su despotismo.

En el pueblo los hombres lo disponían todo ; ellos eran los que tenían siempre razón. Las mujeres hablan de cuidarlos y servirlos ; la ropa de ellos habría de estar pronta y planchada, aunque ellas estuviesen medio desnudas. El bocado preferido en la mesa era para el hombre ; éste no podía esperar ni ser discutido. Podía salir, divertirse, cometer infidelidades.

Aquel concepto de sumisión al marido, de resignación ante él, perduraba en ella ; no concebía la liberación del matrimonio, y en la

¹³ Núñez Rey, Concepción. *opus cit.* p. 50.

rebeldía secreta de su alma se incubaba el odio hacia el ser depravado, sucio, enfermo, envejecido...

Algún día había llegado ya en que los dos estuvieran a punto de decirse todo ; pero siempre el instinto de cómo habían de convivir en los días próximos los hacía prudentes, obligándolos a callar la palabra decisiva."¹⁴

Carmen de Burgos "Colombine" es importante para las letras españolas y para la militancia socialista. Sufragista, assembleísta, diputada, mujer libre y librepensadora, novelista, periodista y maestra de Letras en la Normal Superior, feminista y republicana, fue apodada "La Dama Roja", "La Divorciadora", "Colombona" (a la Pardo Bazán la apodaban "Salambona"). Escritora, editora y periodista, jamás se doblegó por la conflictiva vida familiar o conyugal que la esperaba en casa, porque siempre antepuso el trabajo a su vida privada. El trabajo social, para los desprotegidos e ignorantes, fue su refugio y medicina en las desdichas familiares. Su obra se enterró junto con la República y fue hasta 1980 que la reeditó la Mtra. Rosa Romá, sobre todo los cuentos que provocaron un escándalo y un juicio en su contra : El abogado, El artículo 438, El hombre negro y Lo inesperado. Conspiración, feminismo, desigualdad de la mujer ante la ley, tortuosa vida conyugal, son temas insólitos en la narrativa femenina de entonces que Carmen de Burgos no vacila en abordar, por lo que es la primera mujer que enfrenta la **política sexual** de su época, sobre todo después de la traducción que hizo del libro de Pablo Moebius: La inferioridad mental de la mujer (La deficiencia mental y fisiológica de la mujer), en 1904, libro que ella detestaba, pero que tradujo para refutarlo, para contradecirlo en su teoría, hecho que alimentó más la guerra de sexos de esos años.

5. Caterina Albert i Paradís "Victor Catalá" (Gerona 1869-1966). La gran escritora en lengua catalana de principios de siglo, fue considerada, junto a Blanca de los Ríos y a la Pardo Bazán, como una de las mujeres que incursiona en una corriente literaria propia de hombres : el naturalismo. Impacta por la anécdota de sus cuentos,

¹⁴ Burgos, Carmen de, "Colombine". El hombre negro. pp. 48 - 49.
* cfr. Glosario de Términos.

por la "crudeza" de su lenguaje, por el estudio social y biológico que hace de sus personajes, por la exposición de "casos" humanos desatendidos por la sociedad. Esta opinión retórica de los críticos de su obra, la alejan de los centros literarios y decide refugiarse en su villa natal, desde donde enviaba sus varias novelas y colecciones de cuentos, en los que la marginalidad rural representará su vasto abrevadero temático.

Es precursora del llamado "tremendismo" de la novela española de postguerra y se presupone una influencia en la novela *Nada*, de Carmen Laforet, lo que daría origen a otra investigación ya que el esperpentismo de algunos de sus personajes, el feísmo de sus descripciones, el culto de la estética de lo grotesco en sus casos humanos, la vuelven original y única en la literatura catalana escrita por mujeres en esta época.

Sus novelas Idilio trágico, La infanticida, Parricidi, Marines, Dramas rurales, son muestra de su inclinación por una corriente literaria que le servía de medio para expresar su denuncia del abandono del campo catalán, de sus coterráneos de sus enfermedades y de sus vicios.

De su vasta producción literaria, opina Antón Ma. Espadaler :

La recreación del mundo rural con tintas negras alcanza su punto culminante en la obra de *Victor Catalá*, pseudónimo de la escritora Caterina Albert (l'Escala, 1869-1966), especialmente en la que su mejor novela y sin duda la novela más representativa del modernisme : Solitud (1905), definida como un poema en prosa en el que lo lírico a menudo brota de lo acre. Estas características, a las que debemos añadir una concepción fatalista de la existencia -que *Victor Catalá* entendía de manera tan inexorable como elemental- son visibles en el resto de sus obras, Ombriwoles (1904), Caires vius (1907), Contrallums (1930). En 1919 publicó Un film, inspirada en los bajos fondos barceloneses, un intento fallido de abandonar la temática rural.¹⁵

Esta escritora estudiada muy escasamente es precursora de la narrativa catalana femenina y de sus novelas se rescata Idilio trágico como una muestra de su preocupación social por atender problemas urbanos como la mendicidad, la marginación, la ancianidad desprotegida y la indolencia de una sociedad carente de humanitarismo. Veamos una página de su escritura :

El grupo de mendigos de oficio marchaba lentamente carretera abajo como un río manso que fuera a desembocar en el pueblo. Era un pelotón del ejército de la miseria y de la holgazanería que paseaba alegremente sus harapos, lanzando gruñidos de bestia, mordisqueando mendrugos de

¹⁵ Espadaler, Antón María. Literatura catalana, p. 139.

pan negro y enseñando, cual si fuesen cruces y medallas que se ganaron sobre el campo de batalla, llagas en carne viva, costras de pus reseco, huesos retorcidos, muñones repugnantes... todas las máculas de la miseria y de la brutalidad ; todos los estigmas del hambre y de la basura.

La mayoría era de viejos, seres casi sin sexo, piltrafas humanas exprimidas, hojas dispersas que el sol y el polvo de los caminos reseca, que la desnutrición consumía y que, andando siempre a la inteeerie, el tiempo empujaba hacia la muerte sin que ellos del avance se dieran cuenta, inconsciente de las injusticias sociales, sin el amor de los suyos, escarnecidos por todos, maltratados siempre como broza inútil de la vida."¹⁶

Páginas como ésta fueron la causa de que Caterina Albert, al igual que Emilia Pardo Bazán recibieran críticas malévolas de sus contemporáneos por tratarse de un estilo "impropio de mujeres", adentradas en una corriente literaria denominada "naturalismo" en la que poco o nada tenían que hacer las escritoras, pues a ellas se les da mejor el lirismo poético o narrativo, pero de afección sentimental, religiosa, mística, mas no el lenguaje grotesco y grosero "propio de los hombres".

No obstante las opiniones adversas, la influencia de la obra de Caterina Albert en **Nada** es algo que debe estudiarse cuidadosamente, pues aun siendo las dos catalanas y habiendo incursionado en el llamado "tremendismo", Carmen Laforet escribe con la libertad mayor de ser mujer de este siglo y de postguerra, aspecto que explicaré en su momento. Por otro lado, la relación entre **La niña de Luzmela**, de Concha Espina, **Nada**, de Carmen Laforet y la obra de Caterina Albert se da no en lo objetivo que el realismo o el naturalismo de fin de siglo enarbolaban, sino en una manera diferente de aprehender el mundo, pues en ellas se trata de una escritura que nace desde el cuerpo y no en la tangencialidad del ser.

Idilio trágico (1907) es el relato de dos ancianos, Lalia y José, mendigos callejeros que deciden unir sus miserias en el matrimonio. Olvidados de todos los parientes, habitantes de buhardillas, hermanados en la limosna y la enfermedad, piensan que su encuentro es algo benigno, para apoyarse y protegerse en la vejez y se dedican a preparar su pobre boda en secreto, pues los compañeros de mendicidad están envidiosos de tan privilegiada suerte. La anunciada boda no se realiza porque la

¹⁶ Albert i Paradis, Catreina "Victor Catalá". **Idilio trágico**, en A. E. Bordonada. **Opus cit.** p.131.

burla y el egoísmo de los pordioseros del pueblo los lleva acometer un crimen: José es apaleado a las puertas de la iglesia, mientras Lalia está adentro, esperando, junto con el cura y otros amigos, a que el novio llegue. El templo amanece sin boda y con un nuevo mendigo muerto en la calle.

La novela hace uso de un lenguaje grotesco en sus descripciones, tal parece que no se trata de seres humanos, sino de sujetos animalescos, que no caminan sino que se arrastran por los charcos y las piedras del camino; vestidos de harapos y remiendos, se escurren por las paredes y las puertas; comen con las manos sucias y sarmentosas, como tratando de engullir todo para no convidar al más hambriento y en sus miradas acuosas aún brilla la concupiscencia. Sólo en José y en Lalia queda algo de caridad que se brindan a sí mismos.

6. Pilar Millán Astray (La Coruña 1879-Madrid 1940). Perteneciente a una familia conservadora y tradicional, se dedicó a la actividad teatral, escribiendo sainetes y comedias asaineteadas. Hizo crítica teatral en el periódico El Espectador y sus obras fueron publicadas en la gran colección de teatro de la época La farsa, pero también escribió novela breve y en ésta aparecen sus dotes dramáticas; prevalece la descripción de interiores, casi no hay paisajes o planos exteriores, predominan los diálogos breves, surgen los antecedentes o explicaciones a manera de acotaciones, detalla el vestuario y el mobiliario; los gestos y los movimientos de los personajes en los desenlaces, simulan la caída de un telón.

Su amor por la patria, por el sainete, como expresión española, la llevan a destacar los personajes populares, a los cuales llena de gracia y heroísmo; resalta los atributos de la mujer española: honradez, religiosidad, sacrificio materno, hogar y cuna. Sin embargo, también exhibe sus desventajas frente al varón español, pues éste cuenta con mayores libertades en la casa, en la calle y en la sociedad: viajes, oficios, salarios y mujeres son prerrogativas del hombre.

En su novela **Las dos estrellas** (1928), Charito y Margarita quieren ser estrellas del espectáculo, de canto, de baile y de teatro. Conseguir el éxito no es fácil para ellas, pero es lo mejor que pueden hacer en su vida, pues peor es quedarse en casa

haciendo trabajo domiciliario de costura como su abnegada madre, o alquilarse en las fábricas y talleres, mal pagadas y sin prestaciones, además de padecer el acoso sexual de los patrones. Sin embargo, también en el teatro las persiguen los empresarios o los señoritos que piensan que una tiple no tiene honor ni honra. Pero ellas, cuyos valores morales son más fuertes que las tentaciones, siempre recuerdan los sacrificios económicos de su madre, antes de caer en los brazos de un acomodado seductor. Con esta decisión, el amor pasa a un segundo término, lo que importa es conservarse en el escenario. Y así lo concluye la autora, omnisciente y acotadora, en dos párrafos que resumen la vida de las dos estrellas y su futuro:

“Por la imaginación de las dos artistas pasó la película cinematográfica de su vida. ¡Cuántos trabajos para llegar a la cumbre; cuántos seres agonizantes fueron dejando en la penosa cuesta!... Al fin la vanidad estaba satisfecha, la admiración general las llenaba de orgullo, la riqueza de comodidades, las joyas y sedas aumentaban sus encantos... ¡Sólo una cosa les faltaba: un amor verdadero, un amor desinteresado y leal, y ese amor no venía! Ellas no hablaban más que a los sentidos y ellas tenían un alma ansiosa de ternura.

El día de mañana, ese día frío y triste en que los aplausos se apagan y la hermosura se esfuma, quedarían ignoradas; la trompeta de la fama sonaría para otra; la humanidad pasaría indiferente por su lado; los palacios cerrarían sus puertas a la vieja artista... De sus triunfos no quedarían más que lejanos recuerdos.”¹⁷

De esta novela, opina Angela Ena Bordonada:

“En conjunto, **Las dos estrellas** es una obra de fácil lectura, con un lenguaje que procura mantener la naturalidad. Son muy frecuentes los coloquialismos en los pasajes narrativos y los andalucismos en los diálogos, siempre utilizados por personajes populares que resultan caracterizados -y localizados-, por su modo de hablar. Hay un cierto abuso en el empleo del diminutivo y del superlativo, junto con la presencia de un léxico que, en ocasiones, delatan una procedencia indudablemente femenina, pero todo esto queda a la sombra frente a la agilidad de su prosa, la frescura y el gracejo de esta escritora que, sin duda, merece ser recordada.”¹⁸

Las dos estrellas no es sólo la penetración en la psique de dos mujeres de ambición artística, sino también la muestra, la exposición de una circunstancia común en las jóvenes que no encontraban placentero ni loable el trabajo de obreras o

¹⁷ Millán Astray, Pilar. *Las dos estrellas*, en A. E. Bordonada, *opus cit.* pp. 386 – 387.

¹⁸ Bordonada, Angela Ena. *Opus cit.* p. 45.

domiciliarias. Ni el oficio de maestra o de enfermera eran bien pagados, aunque se tratara de los únicos empleos considerados femeninos, junto con el de secretaria o institutriz de menores, por consiguiente, sólo el escenario puede atraer a las jóvenes como Charito y Margarita.

7. Margarita Nelken (Madrid 1896-México 1968). Periodista, novelista, crítica de arte, militante socialista, diputada en las tres legislaturas de la Segunda República, traductora, escritora de artículos, ensayos y libros de temática social como La condición social de la mujer en España (1919), estudiosa del arte, maestra de pintura en el Museo del Prado, colaboradora de revistas en la colección La novela corta, elaboró la primera recopilación de Escritoras españolas (1930). Fundó casas de protección a la niñez e intervino en la empresa de salvar a los niños de la guerra enviándolos al extranjero.

Escritora combativa a favor de los derechos femeninos, se muestra irónica al referirse a la mujer representante de la burguesía más conservadora, al igual que lo hizo Carmen de Burgos. Colabora en Mujeres, periódico-cartel redactado bajo la dirección de Dolores Ibarruri “la Pasionaria”, cuando Margarita Nelken, ya exiliada, vive en la URSS.

Autora de novelas breves, es recordada, sobre todo, por su actividad social y política en la Época Alfonsina denunciando y solucionando injusticias y atropellos a los derechos de la mujer y de los niños, junto con otras seguidoras:

“¿Contribuyeron las mujeres al progreso de las reivindicaciones? En la cotidianidad del mundo del trabajo están presentes y a menudo son activas en la vida sindical, pero sólo unas pocas personalidades salen a la luz. En 1919, Margarita Nelken realiza un severísimo análisis de la situación del trabajo femenino y denuncia los partos en la fábrica, la esclavitud del trabajo a domicilio y la falta de respeto a las leyes aprobadas, lo que la OIT repetirá en sus decisiones a partir de 1920.”¹⁹

De temática social son sus libros: Maternología y puericultura, Las mujeres ante las Cortes Constituyentes, Por qué hicimos la revolución, Primer frente. De sus libros de arte: Carlos Mérida, Ignacio Asúnsolo, Un mundo etéreo. La pintura de Lucinda

¹⁹ Bussy Genevois, Daniele. “Mujeres de España : de la República al Franquismo”. HMO. Vol. 9, p. 204.

Urrusti. Habrá que destacar en este último rubro, sus aportaciones a la crítica de arte, cuando pocas mujeres se dedicaban a esta actividad.

De su obra literaria destacan: La trampa del arenal, Mi suicidio, Una historia de adulterio, El viaje a París y La aventura en Roma. Su práctica pictórica influye demasiado en su narrativa y, aunque evita el arquetipo femenino creado por el hombre en su literatura, Margarita Nelken cae en el detalle, pero sin el adjetivo empalagoso del romanticismo. Es discreta en sus descripciones, sobre todo de sus personajes femeninos, porque el hombre no cuenta ni es el motivo literario. Lo que importa en la obra de esta escritora es demostrar que la protagonista puede escapar al acecho masculino, con inteligencia y cautela.

Sus personajes femeninos siempre serán mujeres cultas, preparadas, instruidas, de buena posición económica, con la facilidad de viajar y comprender otros contextos, otras sociedades, y capaces de sostener un diálogo político, feminista, cultural, teológico, en los que la mujer siempre sale vencedora, por lo que a veces, sus novelas se vuelven "librillos" pedagógicos, anticlericales, subversivos, escritos por una mujer considerada, como muchas otras de su época, desubicada de su función maternal y hogareña.

Una muestra de este pensamiento es La aventura en Roma (1923), de la que transcribo la siguiente opinión:

"Margarita Nelken presenta un modelo de conducta de la mujer moderna ante las redes tendidas por el hombre en el plano amoroso. (Kate, la protagonista) viene a significar la victoria de la mujer, guiada por la fuerza clarificadora de su intelecto, sobre el seductor, que, a su vez, sabe utilizar unas armas igualmente modernizadas, las culturales, impuestas por la propia personalidad de la mujer deseada." ²⁰

8. Carmen Eva Nelken "Magda Donato" (Madrid 1900-México 1966) también conocida en México, al igual que Margarita Nelken, fue periodista, escritora de literatura infantil, colaboradora de El Imparcial y La Estampa. Actriz, traductora y adaptadora de obras de teatro, apoyó a grupos de teatro de vanguardia y, aunque no participó en forma activa en la política, siempre demostró su rebeldía por los problemas sociales.

²⁰ Bordonada, Angela Ena. *Opus cit.* pp. 41-42

Fue defensora de los derechos de la mujer desde su posición de intelectual moderna y progresista.

Escribió una serie de artículos sobre las mujeres encarceladas, para lo cual se hizo pasar por una presa, durante un mes, en la Cárcel Modelo de Madrid. En 1939, se exilia con su compañero Salvador Bartolozzi, a Francia y luego a México en 1941. Trabaja en el cine, teatro y televisión. En 1960 fue designada mejor actriz en México y llegó a instituir el "Premio Magda Donato" para jóvenes artistas. Tradujo a Ionesco y a Georges Sand. Adaptó al teatro a Lajos Zilahy y a La fontaine. Coautora de obras dramáticas con Bartolozzi, escribió en la colección La novela breve y La novela de hoy.

Gran admiradora de Concepción Arenal, estuvo en contra del matrimonio y de la infidelidad que al hombre sí se le permitía dentro del matrimonio, según el Código Civil Español del siglo XIX, en lo que refiere el artículo 438.

La carabina (1924), su novela más famosa, es la historia de una mujer, Paulina Bedoya, dedicada a acompañar señoritas de "buena familia", porque no sabe realizar ningún trabajo, pues ella, alguna vez, también perteneció a una familia rica venida a menos, que no le permitió prepararse u ocuparse en alguna labor. El trabajo es ingrato para una mujer desclasada, pues tiene que soportar desprecio y humillaciones, pero le permite pagar el alquiler del cuarto y medio mantenerse. Hasta que un día, la señorita Lily del Peral, "la niña" la envuelve en ciertos lios de "deshonor y deshonor", por los que se queda sin trabajo, y, vuelta a la calle, a las privaciones y carencias, adopta el oficio de alcahueta: al igual que la vieja "Celestina" alquila su cuarto para que ciertas parejas de enamorados tengan intimidad, por unas cuantas monedas que Paulina sólo ve pasar, pues su hijo, un parásito social, se las quita con arrumacos.

De la escritora se ha dicho:

"Magda Donato demuestra una gran habilidad en la descripción, tanto a la hora de construir personajes como de crear situaciones. En su relato predomina la narración y la descripción sobre el diálogo, dominando incluso, en abundantes pasajes, el llamado estilo libre indirecto con una aproximación al monólogo. En el lenguaje empleado se manifiesta la periodista que fue, huyendo de las formas artificiosas y con pretensiones estilísticas, para ofrecer una lengua sencilla, clara y fácil de

entender por el público, con abundantes términos coloquiales de su actualidad, pero sin caer nunca en el uso del vulgarismo.”²¹

Aunado a lo anterior, La **carabina** exhibe la poca o nula preparación que la mujer adquiría en esa época, por lo que se ve empujada a realizar oficios que la sociedad, tácitamente, encubre y procura. La mujer, venida a menos, al ser viuda o abandonada por el hombre, al no contar con un empleo remunerado y pertenecer a una de esas familias de prestigio almidonado, no tiene otra opción más que la de reproducir socialmente un oficio que en su casa había visto: ser una “carabina”, acompañante de señoritas de alta sociedad, desempeñando un papel humillante, como demuestra la siguiente cita:

“Los tragos más amargos eran los de las visitas a las que acompañaba a Lily y que le resultaban muy diferentes de las que poco antes hacía por cuenta propia.

Así, por ejemplo, hubo el día en que, hallándose en un salón donde había más personas que sillas, Paulina hubo de permanecer toda la tarde de pie detrás de Lily, sin que ninguno de los pollos que charlaban animadamente con la señorita del Peral se le ocurriese ofrecer el asiento a su acompañante.

Verdad es que en otra casa este inconveniente de la presencia de las “carabinas” había sido hábilmente subsanado; al entrar, y después de depositar su paraguas en el perchero del recibimiento, Lily depositó a su señora de compañía en una habitación contigua a la sala, en la que se hallaban ya unas cuantas señoras modestas y resignadas.”²²

9. María Teresa León “Isabel Inghirami” (Logroño 1903-Madrid 1988). Mujer de variada, extensa e importante obra literaria, política y social, desde muy joven destacó en su ambiente familiar, debido a su ilimitada actividad y apasionada rebeldía, pues lo mismo leía periodismo, literatura y filosofía, que ciencia, política y arte; lo mismo discutía acerca de una trifulca citadina que condenaba la injusticia cometida en el campo castellano.

²¹ Bordonada, Angela Ena. Opus cit. p. 43.

²² Nelken, Carmen Eva. La Carabine, en A. E. Bordonada, opus cit. pp. 331 –332.

A los 17 años se inicia en el periodismo (El Diario de Burdeos 1921-1926) y a los 30 dirige la revista Octubre (1933), pero es la vocación literaria la que la atrapa por medio de la biblioteca familiar que le permite acercarse al mundo de los clásicos grecolatinos y españoles del Siglo de Oro, a los escritores del XIX y a los de "Fin de Siglo", lecturas que la llevarán a dividir su producción literaria y periodística en dos vertientes temáticas: la ciudad y el agro, la mundana vida urbana frente a la bucólica vida rural.

Escribió narrativa y teatro, pero también cultivó la biografía: Bécquer, Cervantes, Rodrigo Díaz de Vivar son personajes de sus investigaciones. Publicó libros de viajes, recuerdos y vivencias que son exaltadas crónicas de su vida personal, de su patria y de su exilio, el cual inició en 1939, debido a su defensa de la República y a su militancia en el partido comunista.

En el terreno propio de la creación, se dio a conocer con sus colecciones de cuentos de temática infantil: Cuentos para soñar (1929) y Rosa-Frío, patinadora de la luna (1934), y de raigambre rural, inspirados en la literatura tradicional: La bella del mal amor (Cuentos Castellanos) (1930), compuesto de seis historias cuyas protagonistas simbolizan virtudes de la mujer aldeana; además Cuentos de la España actual (1936), de diverso contenido.

De la colección de novelas breves La bella del mal amor (1930) rescatamos **El tizón de los trigos**, un relato de veinte páginas y siete personajes que encarnan una escena campesina a la manera de la novela pastoril: Cándida y Carlos Marí se quieren desde pequeños en el vasto campo castellano y al llegar a la adolescencia sellan su compromiso con una promesa de amor, pero la inconstancia del enamorado lo hace prendarse de la mayor de las hermanas, "La Celes", una mujer que había vivido en la ciudad, de la cual aprendió los vicios y la coquetería, debilidades que le ganan el rechazo del pueblo, pero que Carlos Marí aprovecha para enamorarla y llevársela de allí. La fiel Cándida pena por meses por la traición de su hermana y su enamorado, hasta que un día "La Celes" regresa a la Venta del Fraile, desilusionada y embarazada, a pedir asilo a la casa paterna. Nadie la atiende, "La Celes" da a luz a solas a una niña y Cándida, al escuchar el llanto de la pequeña, la levanta y apenas ve a la madre muerta.

Se trata de un relato lleno de símbolos: Cándida es la mujer aldeana que cree, fervientemente, en el recuerdo del cariño infantil, en los roces de las manos, en lo irrefutable de un compromiso. "La Celes", apócope de Celestina, es lisonjera con su padre, Don Lino, trae dinero y ropajes adquiridos en la ciudad conseguidos, dicen algunos aldeanos, por medio de la prostitución, coquetea con los hombres del pueblo que van a beber a la "Venta del fraile". Carlos Mari evoluciona en el transcurso del relato: de ser el niño que acompaña a Cándida en los juegos entre los trigales, se convierte en el amante adulador de "La Celes", adulación que aprendió en la ciudad, cuando hizo sus estudios de ingeniero.

Al final, lo que la autora evidencia es la tesis que muchos escritores de la época exponen: el ser del campo se contagia de cinismo y desvergüenza al vivir en la ciudad, de donde regresa para llevar el mal a su pueblo, como "La Celes". El campesino que permanece fiel a su tierra crecerá fuerte y sano de cuerpo y alma, disfrutando de su vida en la aldea.

La autora disfruta de la descripción del paisaje castellano, rescata expresiones dialectales, pinta escenas costumbristas, dota a sus campesinos de fuerza y vigor para realizar las labores del campo y resalta la belleza femenina aunada a un comportamiento pudoroso y grave: ni la pasión más sentida puede arrollar a la mujer aldeana y llevarla a la deshonra, sólo saliendo de la comarca, en la ciudad vecina, mas no en su tierra. Es la exaltación pura del medio rural frente al urbano.

"Participa, pues, de la tradición literaria que cultiva el tema de la Castilla rural, tan frecuente entre algunos de nuestros escritores de finales del siglo XIX y de principios del XX. Pero, además, es un "drama" rural que -con un tono lírico, en medio de la dureza de muchos pasajes- descubre una serie de pasiones que conducen fatalmente a los personajes hacia la tragedia de sus destinos."²³

Con relación a su estilo, dice la maestra Bordonada:

"El tizón de los trigos" destaca, como todas las obras de María Teresa León, por el lirismo de su prosa. El ritmo y la estructura poética de algunos de los pasajes narrativos quedan acentuados por la intensa selección a que está sometido el lenguaje, buscando siempre la forma menos vulgar o menos común, haciendo, por el contrario, frecuente uso de cultismos, neologismos, arcaísmos y, sobre todo -dado el tema rural

²³ Bordonada, Angela Ena. opus cit. p. 46.

del relato y el tratamiento positivo que le da-, se localizan abundantes términos pertenecientes al léxico del campo.”²⁴

María Teresa León publicó la mayor parte de sus obras ya en el exilio, sobre todo en Argentina. Escribió dos libros de cuentos más: Morirás lejos (1942) y Fábulas de tiempo amargo (1962) que junto con Cuentos de la España actual (1936) fueron publicados bajo el título de Una estrella roja (1979). Sus tres novelas son, hoy, inaccesibles: Contra viento y marea (Bs. As. 1941). Juego limpio (Bs. As. 1959) y Menesteos (México, 1965). Los libros más estimados, aquellos que recogen toda la experiencia de su vida entregada a la actividad política y social, son: Crónica General de la Guerra Civil (Madrid 1937), La Historia tiene la palabra (Bs. As. 1958), Sonríe China (Bs. As. 1958) y Memoria de la melancolía (Bs. As. 1970).

Aunado a toda esta intensa creación literaria y actividad periodística, en España y en el extranjero, antes de los cuarenta y después en el exilio, realizó un gran esfuerzo por apoyar la actividad teatral al dirigir el “Teatro de Arte y Propaganda”, de donde surgen las “Guerrillas del Teatro”, que, a su cargo, llevan el teatro al frente en plena Guerra Civil. Un ensayo de Agustín Sánchez Vidal rescata este surgimiento:

“Nueva Escena fue creada en septiembre de 1936 como sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (...). En agosto de 1937 se transformó en el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León y con sede en el teatro de La Zarzuela de Madrid. Era el grupo que más claramente se movía en la órbita del Partido Comunista.(...) Buena muestra de las consecuencias de este nuevo planteamiento es el estreno de La tragedia optimista de Vichnievski en la Zarzuela por el Teatro de Arte y Propaganda, en adaptación de María Teresa León y con decorados de Santiago Ontañón. Fue unánimemente elogiada por la prensa y estuvo en escena dos meses (del 16 de octubre al 13 de diciembre de 1937) siendo sustituida por la Numancia de Cervantes, en adaptación de Albert y bajo la dirección de María Teresa León.”²⁵

El grupo Teatro de Arte y Propaganda es retirado de La Zarzuela en 1938, por el movimiento de ciertos actores reaccionarios que prefirieron volver a las variedades, revistas, zarzuelas y operetas. Queda el frente de batalla como único espacio para el teatro libertario que María Teresa León enarboló. En este género escribió una sola

²⁴ Ibidem. p. 48.

²⁵ Sánchez Vidal, Agustín, “La literatura en la Guerra Civil”, en HCLE-EC. Vol. VII. pp. 754-786

obra: Huelga en el Puerto (en Octubre de 1933, publicada después en Teatro de agitación política 1933-1939, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976).

10. Federica Montseny (Madrid 1905), es una de las figuras políticas femeninas más importantes de España, de principios del siglo XX, nació en un hogar entrañablemente cultural, político, artístico. Hija de anarquistas y ella misma defensora de esta ideología, su afición a la literatura y a la política corren parejas. Desde los 17 años es colaboradora de los periódicos Solidaridad obrera, Nueva senda y Redención. Elocuente oradora y conferenciante sobre los derechos de la mujer, participa en los actos políticos de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo).

Es la primera mujer que ocupa un ministerio en Europa. Colabora con la resistencia en Madrid en contra de los nacionalistas, fue defensora de la escuela racionalista para las mujeres de la Escuela Normal de Barcelona. Trabajó con María de Maetzu en la Institución Libre de Enseñanza en Madrid. Publica varias novelas en las colecciones de su época, con la finalidad de difundir sus ideas acerca de los derechos de la mujer. Ministra de Salud en 1936, consigue la legalización del aborto y se pronuncia en contra de la enseñanza nacionalista, conservadora y retardataria. Infatigable trabajadora de la editorial paterna, también se dedica al cuidado de las colecciones de novela breve y publicaciones de otras revistas. Es exiliada en 1939 a París y ahí reside hasta hoy.

Su novela **Heroínas** (s/f) se refiere a la revolución de octubre de 1934, en Asturias y su heroína, María Luisa, es una imagen de la autora en sus ideas y en sus acciones, aunque el relato se base en un hecho histórico y en la muerte de Libertad Lafuente. La novela es una defensa a la enseñanza moderna en España. Las heroínas son las maestras que la Escuela Normal Racionalista enviaba a trabajar a zonas rurales, atrasadas en el tiempo y dominadas por la ignorancia, la insalubridad, el fanatismo y el despotismo de autoridades retrógradas en la agreste Cantabria.

Esta y otras novelas de Federica Montseny, además de su valor literario, tienen un valor testimonial, pues los célebres políticos de la Época Alfonsina, la toponimia

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ibérica, las insurrecciones reconstruidas, dan fe del carácter documental y didáctico de los acontecimientos narrados, pues con su práctica literaria Federica Montseny crea otra imagen de la escritora y de su narrativa, de sus personajes y de la mujer española.

A propósito de esta explicación, cabe bien esta cita:

"Más allá de las seductoras y falsas imágenes femeninas que Europa proyecta sobre España -una Carmen fatal, en el siglo XIX- o que de ésta recibe -la "Regenta" de Clarín, desgarrada entre el amor y la religión-, más allá de las mujeres reales elevadas a la categoría de mitos en función de las ideologías- una Dolores Ibárruri, la Pasionaria" comunista; una Federica Montseny, ministra anarquista-, es preciso seguir a las mujeres españolas por esos caminos, primero de exaltación y luego terrible que las conducen de la liberación a la nacionalización." ²⁶

Así, Federica Montseny es lo que hoy llamaríamos una escritora comprometida, con una literatura de compromiso fiel a su ideología: el anarquismo, como fuente de emancipación de la mujer y es que para ella como para su protagonista:

"La cultura es imprescindible como complemento de lo natural. Consecuencia de este enfoque -de acuerdo con las tendencias pedagógicas libertarias- es la mitificación de la vida de la clase obrera y, sobre todo, de la protagonista -maestra perteneciente a la clase media- que desarrolla una vocación de renuncia de sí misma muy próxima a un sentimiento de misticismo laico. En la maestra racionalista-guerrillera, Federica Montseny proyecta, además de sus ideales sociales y políticos, el modelo de mujer, culta, moderna, independiente, con capacidad de decisión, defensora de sus derechos, entre los que, tal vez, el más importante es la libertad." ²⁷

El tema de la maestra rural fue muy explotado en la literatura femenina, se refería a las estudiante de la Residencia Femenina de Madrid, auspiciada por la Institución Libre de Enseñanza, inaugurada el 15 de octubre de 1915 y dirigida por María de Maeztu, o bien a las egresadas de la Escuela Racionalista Anarquista. *La indomable*, presenta un personaje femenino prototipo de la mujer militante en el partido anarquista español, es, en muchas formas, la biografía de Federica Montseny.

²⁶ Bussy Genovis, Daniele. *Ibidem*.

²⁷ Bordonada, Angela Ena. *opus cit*. p. 50.

* El tema continúa en la escritura de Josefina R. Aldecoa, quien en 1990 publica *Historia de una maestra*, con reminiscencias de *Heroínas*, de Federica Montseny.

11. Josefina Carabias "Carmen Moreno" (Avila 1908-1980). Primera periodista española de columna política, descarta de su profesión el periodismo superficial y frívolo de la época, desde su muy corta edad: 22 años. De origen campesino, pronto se deshace de su aspecto provinciano para adoptar el ciudadano que le impone el bachillerato universitario de Madrid. La residencia para estudiantes de María de Maeztu le permitirá alternar con grandes compañeros como García Lorca y Luis Buñuel, hacerse socia del Ateneo y escuchar a los pensadores de vanguardia.

Los años treinta dejaron el recuerdo de una época irrepetible para ella y para España: la efervescencia política, la transición social -caída de la monarquía, triunfo de la república, los años de la Guerra Civil, la usurpación de Franco-; la riqueza artística: el teatro lorquiano, la poesía vanguardista, el cine "en castellano", las novelas recientes; las reivindicaciones feministas, todo, con gran visión, era objeto de una reseña en los periódicos que la contrataron: Estampa, La Voz, Crónica, Mundo Gráfico, de 1931 a 1936.

Pero pronto habría de terminar esa vida rica en experiencias. A fines de 1936 tiene que salir huyendo de Madrid y se refugia en París, desde donde envía sus colaboraciones a periódicos mexicanos y argentinos, por las que recibe algunos pagos que le permiten vivir modestamente. Fue hasta 1946 que logró regresar a su país, pero sin el permiso para ejercer su profesión, ni ella ni su marido, por ser considerados sospechosos de apoyar a los "rojos". Se hace dueña de un seudónimo femenino y publica tres libros que le dejan algunas ganancias: Carlota en México (1944), Los alemanes en Francia vistos por una española (1944) y 1878 (1948).

Con el afán de volver a su carrera de periodista, acepta colaborar, pero sin firmar, en el periódico Informaciones, escribiendo acerca de temas inútiles y la afrenta mayor llegó cuando la envían a la sección deportiva, de la que logra la publicación de sus crónicas, como un desquite, en un libro inusitado para ella misma y su público: La mujer en el fútbol (1949).

De su creación literaria se conservan sus novelas Por nacer tarde (1932), De oro y azul (1954) y una comedia en tres actos: Sucedió como en el cine (1950).

Su presencia en el periodismo español, de antes de la guerra y después de la misma, fue trascendente y de una sola pieza, a pesar de las imposiciones y los años de penuria y vergüenza. Es, junto a otras periodistas de los años 30-40, la mejor muestra de la resistencia femenina española. Acerca de ella, transcribo la siguiente opinión:

"Es ya, a los 24 años, una periodista consagrada y disfruta de una popularidad sólo comparable a la que obtendrá ella misma en su segunda carrera muchos años después a partir de los años 50. Son cientos los artículos, reportajes y entrevistas que publica y que sería interesante quizá ver ahora reunidos en un volumen. Son un testimonio de la actualidad de la época, reflejan con exactitud las preocupaciones y avatares cotidianos de la gente y revelan un modo de vida desaparecido para siempre. Algunas crónicas parecían escritas antes de ayer. Otras son únicas porque hoy día nadie podría hacerlas tan bien, con tanta frescura y tanto rigor."²⁸

Para terminar con este segundo grupo de escritoras feministas, pertenecientes a los primeros cuarenta años de nuestro siglo, debemos advertir que cada una de ellas trabajó, desde su tribuna o escritorio, en el periodismo y en la creación, en el cuento, la novela, la poesía o el drama, en la reseña o el ensayo, con la finalidad de demostrar que además de la voz de hombre, había otra voz, la de la mujer, que no se agrupa en generación ni en corrientes esteticistas, porque su propuesta rebasa lo que los grupos masculinos imponían, la prueba está en que demostraron el dominio de lo que los críticos e historiadores exigían, pero la realidad les imponía otra perspectiva y a ésta agregaron un estilo y un movimiento que los patriarcas ignoraban o desdeñaban: el feminismo literario. Y todavía más, la militancia política, la labor social y el trabajo editorial. Los tirajes de sus obras eran menores a lo que publicaban los hombres, pues se pensaba que las mujeres no leían o leían lo que el contubernio **androcéntrico*** consideraba propio de la mentalidad femenina: modas, viajes, turismo, arte culinario, publicidad consumista, etc.

²⁸ Rico Godoy, Carmen. Introducción a Josefina Carabias. Los alemanes en Francia vistos por una española. BEEVIM. Vol. 2, p. 13.

* Véase Glosario

Alguna novela de las comentadas, tal vez, llegó a manos de Carmen Laforet, cuando era una joven estudiante de Letras, en la antigua Universidad de Barcelona, o quizá no conoció la novela feminista que le antecede, pero en **Nada** encontramos la sombra del tremendismo de la catalana Caterina Albert; la ingenuidad de Elvira, provinciana arrojada a la casa umbrosa de **El hombre negro**, de Carmen de Burgos; la degradación y el erratismo de **Las hijas de Don Juan**, de Blanca de los Ríos; y de las demás : un personaje femenino que no se permite claudicar. Y en la mujer, en Carmen Laforet, dejaron la estafeta de escritora que ella retoma en 1944, de las que se fueron al exilio, de las que murieron antes y de las que con ella se quedaron a continuar su oficio.

Y es que **Nada**, sin ser un discurso feminista, es una novela que persiste en un oficio a contracorriente en los años que la preceden ; "Andrea" es la voz de una mujer que cuestiona la mendacidad de la España de Postguerra ; y Carmen Laforet es la mujer que inaugura una temática para las escritoras ulteriores a ella, con una obra que ha sido sometida a todo tipo de enfoques y acercamientos durante los últimos cincuenta y cinco años.

III. Nada como un "neo-romance".

Uno de los acercamientos que **Nada** ha permitido, es el de ser tratada como un "neo-romance", es decir, como una novela que aborda los conflictos del ser, interiorizando en su circunstancia, inquiriendo por la contingencia de la misma y discurriendo por su pertinencia. Mas este deambular de la conciencia no se da alejado de la realidad inmediata, porque hay un entorno, un territorio, una casa, un castillo, una celda, un pueblo, una mansión, una ciudad y hasta una calle, independientemente de la época.

Tomemos como punto de partida el ensayo de David W. Foster, "**Nada**, de Carmen Laforet, ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea":

"El romance, como se sabe muy bien, tiene sus raíces en la narrativa estilizada del medioevo, que trataba de los aspectos del alma humana y su moral, tan importantes a la cultura de aquel tiempo, contrasta con la epopeya que, prefigurando la novela clásica de los dos siglos pasados, se preocupaba de la sociedad feudal y de sus valores y los hombres que los perpetuaban.(...) El romance, por otra parte, volvió a surgir en el periodo romántico, reflejando la preocupación de esa época por las emociones del individuo, y por la manera más eficaz de revelarlas, en lugar de su papel en la sociedad en general. La capacidad del romance de prestarse a la exageración desenfadada y a las situaciones artificiales contribuyó en gran parte a hacerlo grato a los románticos.(...) La novela de las últimas décadas del siglo XIX, que tomó ímpetu de razones más sociológicas que literarias, suprimió el romance, especialmente en España, que de todos modos, nunca tuvo romances de primera categoría.(...) La otra razón por la cual el romance ha alcanzado nuevas posibilidades se encuentran en una falta de fe en la novela tradicional, que confía demasiado en los hombres, sus emociones y sus motivos. Es una falta que ha creado la nueva novela en Francia y las otras varias manifestaciones de la consabida "anti-novela" de nuestro siglo." ²⁹

En tal sentido, tenemos grandes romances, en España: **Cárcel de amor** (1492), de Diego Fernández de San Pedro; algunas leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), sobre todo aquéllas en las que el alma atribulada del amante, civil o lego, se extravía o se suicida; en Francia: **La princesa de Cleves** (1678), de Madame de Lafayette; **Ultimo amor** (1866), de Aurora Dupin "Georges Sand"; **Adolfo** (1816), de Benjamín Constant; **Las cuitas del joven Werther** (1774) y **Las afinidades selectivas** (1809) de W. Goethe, en Alemania, y tal vez las de una influencia decisiva, las inglesas: Anne Bronte, con **Agnes Grey** (1847); Charlotte Bronte, con **Jane Eyre** (1848); Emily Bronte, con **Cumbres borrascosas**; Jane Austen, con **La abadía de Northanger** (1819) y María Ana Evans "George Eliot", con **El molino junto al Floss** (1859), Elizabeth Gaskell, con **Cranford**; y en Irlanda Lady Gregory, con sus relatos.

Si Carmen Laforet prefirió utilizar la técnica del romance en su novela **Nada**, no lo ha declarado, pero lo que sí advertimos es que en España, a principios de este siglo, el romance tuvo continuadoras o prosélicas, tal es el caso de Concha Espina, Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra, entre otras. Escritoras que poseían una vasta cultura universal y conocían la obra literaria de sus amigas y compañeras de la época,

²⁹ El ensayo de D. W. Foster apareció en Novelistas españoles de Posguerra, de Rodolfo Cardona, también en HCL-VIII de Francisco Rico y Domingo Ynduráin, pero sin los párrafos arriba citados.

así como lectoras de la narrativa femenina del siglo pasado. Lo que sucedió fue que los cenáculos masculinos no le dieron importancia a lo que ellas escribían, pues no eran imitadoras de los "generacionistas" ni coetáneas a ellos. Los modelos a seguir estaban en otras latitudes y en España: la Avellaneda, la Faber. Rosalía de Castro y la Pardo Bazán.

1. *Concha Espina* (Santander 1869-1954).

Si bien La niña de Luzmela (1909) dio a conocer al mundo literario a esta gran escritora, considerada como una gran conocedora de la psicología femenina, fueron sus novelas posteriores las que le otorgaron un reconocimiento no sólo de la **crítica androcéntrica** de la época, sino del gran número de lectores que agotaban las varias ediciones de sus obras, en los años 20, 30 y aún en los 40, sin contar con las traducciones al alemán, italiano, inglés, ruso, sueco y francés. De entre todas sus novelas destacan: La esfinge maragata (1914), El metal de los muertos (1920) y Altar mayor (1926).

La esfinge maragata (1914) revela a Concha Espina como una gran escritora creadora de un estilo que reafirma la **diferencia** narrativa en la mujer. No es la voz virilizada de una narradora ni la invención de nombre masculino por la **angustia ante la autoría** *. Desde que publicó La niña de Luzmela (1909), firmó con su nombre y, aunque ya era conocida por sus artículos periodísticos sobre el feminismo, el pacifismo, la infancia callejera, las luchas obreras, los adelantos científicos del nuevo siglo, sus viajes y el turismo, fue hasta que publicó la novela acerca de la Maragatería (comarca de la provincia de León, cuya principal ciudad es Astorga) que su nombre llegó a las tertulias literarias.

La novela trata del estoicismo femenino, individual y colectivo, de Mariflor y un gran número de mujeres que se dedican a las labores campesinas: arar la tierra, sembrar, cosechar para subsistir, ya que los hombres emigran a las ciudades o a

* Vid. Glosario

* Vid. Glosario

América por largas temporadas a trabajar en múltiples oficios, porque la comarca agreste, insuficiente en sus tierras de labor, no da para vivir.

Es una novela hecha de escenas campesinas, del colorido de fiestas religiosas y populares, de cuadros de miseria y atraso, de enfermedad y muerte. fetichismo y superchería. Los candiles iluminan las casas oscuras, recias y húmedas. La era se extiende hasta donde los cerros se levantan: de día es el quemante sol que abrasa la tierra, de noche, el cielo infinito y estrellado congela los deseos de las mujeres en las camas. Durante meses se repite la rutina campesina, a la que se agrega el cuidado de las cabras, la ordeña y las epidemias. No hay medicinas, sólo remedios caseros para los niños y las cabras. Los viejos, las mujeres y los pequeños esperan el retorno del padre, del hijo, del novio o del esposo que vuelve a la boda de la hermana a la muerte de la madre. Los pocos hombres que no salen de Valdecruces son codiciados por las muchachas casaderas, las cuales deben reunir una dote, que puede ser dispensada en ciertos casos, tal es la condición de Mariflor, cuya familia está endeudada y a punto de perder sus tierras.

Uno de esos hombres, el primo Antonio, desea casarse con Mariflor, dispensándole la dote, pero ella suspira por los versos de un poeta errante que alguna vez la enamoró. Para no caer en la miseria y como el poeta no es firme en sus decisiones, Mariflor acepta a Antonio, enterrando así sus sueños de conocer otras tierras, a donde lleva la vía del tren que se pierde entre los cerros.

En Valdecruces abundan las historias protagonizadas por Felipa, Olalla, Ramona, Marinela, Ascensión, la bruja Gertrudis, el cura don Miguel, don Cristóbal, el cartero Fabián y Rosicler, gente que se agota en las faenas, que se aja al sol y se curte con el frío, hasta que envejecen o mueren de un mal desconocido.

En **La esfinge maragata** prevalecen los personajes femeninos, actúan sobre los hombres y sin los hombres. Ellas se desplazan por la estepa sin tiempo y sin gobierno y saben orientarse en las montañas y advertir la llegada de las estaciones por los cambios de la puesta del sol o el camino del lucero matutino. Las mujeres intuyen, predicen, profetizan y sentencian. Las mujeres intrigan, maldicen, envidian la suerte de la otra, por su noviazgo o por la vuelta del marido o por la égira anhelada. Huir de Valdecruces antes de que se seque el cuerpo.

"El nudo se aprieta en torno a la libertad de la mujer para disponer de sí misma. La protagonista deberá escoger entre plegarse a las normas del grupo social a que pertenece por su nacimiento o defender sus sentimientos hacia un extraño al grupo. Pero, en realidad, ¿es posible esa elección, le está permitida la decisión? Nada altera en el desarrollo lineal de cumplimiento de un destino. Deberíamos estar ante la posibilidad de decidir en un conflicto que enfrenta al individuo con la sociedad que lo esclaviza en un medio de tan tremenda injusticia social que un pesimismo fundamental domina los comportamientos y se encarga de desvelar miseria, avancia, incompreensión, inconstancia, cobardía. Pero, la atmósfera creada por estos comportamientos es tan asfixiante que la solución final, la aceptación del sacrificio en beneficio de la familia produce en el lector (a quien la autora ha convertido hábilmente en su cómplice) casi un alivio, al permitir a la muchacha escapar de una miseria irremisiblemente culpable de ahogar las buenas cualidades del ser humano."³⁰

La narradora omnisciente hace del lenguaje un instrumento pictórico del que se vale para, en una página, dar pinceladas con párrafos cortos, frases breves, adjetivación certera. El lenguaje de Concha Espina es expansivo, quisiera abarcar la comunidad que enfrenta, aprehender tipos y espacios, y aún así, se percibe la cautela de una prosa plástica que se escribe desde el cuerpo y en la que la objetividad pierde sentido, pues el lirismo se adueña de la percepción del lector, y es ese lirismo, también, el que sirve a la autora para penetrar en una realidad provinciana de atraso y estatismo social. Veamos una página de la novela en la que se conjugan fiesta, naturaleza, mujeres, júbilo y hombres:

XX. Dulcinea labradora

"Ya crece agosto, rubio en los centenos, azul en las nubes, cándido en el aire. el sol abrasa, el viento perfuma, están dormidas las fuentes, despiertas las dalladoras y animado Valdecruces como nunca lo suele estar.

Es que han venido los hombres; cruzan reposadamente las anchurosas calzadas y las callejas hostiles, en paseos y visitas de anual conmemoración, y cuando el día languidece, se asoman un poco a los abrasados caminos de la mies.

En estas rondas pausadas, algo serias, suelen ir juntos los paisanos recién venidos; hablan a un mismo tono sereno y amigable, no discuten ni se alteran jamás, como si para ellos no tuviese problemas la vida ni dobleces el corazón

Por encima de los carrillos colorados y de las bocas sonrientes, al confortable calor de las sosegadas digestiones, los buenos maragatos miran a Valdecruces con seráfica beatitud. Olvidaron su dolorosa infancia de pastores o motiles, de escolares con la ruin troja al hombro,

³⁰ Díaz Castañón, Carmen. Introducción a Concha Espina. La esfinge maragata. EC-MI-BE. Vol. 6. p. 33.

siempre camino de Piedralbina, entre soles o nieves, acosados por la miseria del hogar. Y aceptan hoy, como tributo merecido, que el pueblo se vista de gal para hospedarles, que las esposas y las hijas les respeten como siervas, y que los niños les huyan con saludable miedo, como a la suprema representación de la Autoridad y del Poder.

Durante la magnífica semana de la fiesta Sacramental, sólo en la fecha culminante del día 15, el clásico "día de Agosto", se suspenden en Valdecruces las labores del campo.

No importa que en cada corral las plumas de las aves anuncien holocaustos festivos; las mujeres se multiplican para servir regaladamente a los hombres en sus casas y para segar y recoger en las mieses los centenos maduros.³¹

Acerca de **La esfinge maragata**, ha escrito Eugenio G. de Nora:

"¿Novela provinciana, localista y costumbrista, de un incógnito y huraño rincón de la tierra leonesa? Sí, pero también denuncia indignada y vigorosa de la situación social y familiar de unas mujeres en las que se acentúa sólo la condición genérica y común de la mujer española, y larga elegía del renunciamiento, del absoluto fracaso sentimental a que el peso de la rutina y la esclavitud económica condenan a la poco menos que simbólica protagonista."³²

Es, precisamente, la condición genérica (**género**) lo que Concha Espina analiza, expone, desarticula en todos sus personajes femeninos. El costumbrismo y el localismo son el escenario, lo que importa es exhibir los siglos de atraso que perviven en esa localidad, las ataduras, la sujeción, el dominio de una manera de pensar, de ser, de acostumbrarse y acomodarse a la vida para no ser criticada por la familia y por el pueblo. No es la elegía sentimental ni la pérdida del amante poeta lo que duele en el interior de Mariflor, es la privación de no poder salir de Valdecruces, si no es casada o comprometida.

Otras obras suyas son: El metal de los muertos (1920), Retaguardia (1937), Esclavitud y libertad, diario de una prisionera (1938), de temática política y social.

2. Carmen de Icaza (Madrid? ¿1900?-1979). Iniciada tempranamente en el periodismo, cuidará de una escritura hecha de frases cortas, palabras precisas y párrafos breves, que harán de sus novelas una lectura accesible y llana. Colaboró en el diario El Sol, fundado por Ortega y Gasset; después en Ya (1935), en la revista Blanco

³¹ Espina, Concha. La esfinge maragata. Edt. Diana, México. 1946. p. 252

³² G. de Nora, Eugenio. NEC Vol. I. p. 332.

* Vid. Glosario I : género

y Negro (1935) y en ABC. Poseedora de una amplia cultura europea, debida a sus viajes y lecturas, en un principio, y a cargos de representación que durante casi dos décadas (años 40 y 50) realizó en España en el área de Asistencia Social.

Los temas de sus columnas serán la protección a la infancia desamparada, la miseria de las regiones antes y después de la Guerra, la emancipación de la mujer por medio de un trabajo bien remunerado y protegido legislativamente, la innecesaria boda o matrimonio para lograr la trascendencia de la mujer, consecuentemente, defensora del trabajo femenino, en cualquier terreno, para obtener su independencia económica y autonomía social.

Estas, que podrían parecer ideas descabelladas, sueltas en periódicos y revistas de la época, no son más que la consecuencia de un movimiento feminista ("intelectualizado", le llamaría uno de sus personajes), iniciado por escritoras anteriores a ella como Carmen de Burgos, Pilar Astray Y Margarita Nelken, entre otras.

Aunada a su labor periodística y a su participación en congresos extranjeros de interés social, gracias a su conocimiento de las lenguas europeas, Carmen de Icaza trabajará intensamente en la creación de sus novelas de "tono rosa", las llaman unos; de "fuerte lirismo", las llaman otros; "profundamente humanas", los que más, pero en las que demuestra ser una extraordinaria artífice de tramas en las que no deja cabos sueltos y en las que la protagonista entraña la experiencia y la actitud optimista ante la vida que ella siempre demostró en toda situación: secretaria de su padre (Francisco A. de Icaza) en las embajadas extranjeras, responsable de una familia a la muerte de éste, periodista activa en diarios de izquierda o de derecha, bienhechora de la infancia desamparada y la mujer indefensa, incansable trabajadora social, presencia activa en foros masculino, novelista alejada de grupos literarios de moda, viajera de América y Europa por asuntos de trabajo, escritora insula de pocas amistades.

En su empeño por inculcar en la mujer española la emancipación económica y social, mediante el trabajo constructivo, escribe novelas o "romances" en los que la mujer, soltera o casada, joven o madura, madre soltera o joven viuda, se revestirá de una imagen digna de su sexo, de su **género**.

En el capítulo dedicado a la "Literatura galante y novela erótica. El género rosa", Eugenio G. de Nora escribe:

"Como remate de nuestro capítulo, debemos citar también en este grupo, y ostentando además según creo el decanato de la brillantísima pléyade de escritoras actuales en el campo de la novela, a Carmen de Icaza (¿1900?) hija del famoso escritor y diplomático mexicano Francisco A. de Icaza, popularísima desde que Cristina Guzmán, profesora de idiomas aparece como folletón de "Blanco y Negro" en 1935, y en varios de cuyos libros la "alta sociedad" que frecuentemente provoca el deslumbramiento de los autores y lectores habituales del género, y su admiración paleta, aparece retratada con rasgos no siempre amables...".³³

A esta novela, habría que agregar: La boda del duque Kurt (Talla) (1935), ¡Quién sabe...! (1940), Soñar la vida (1941), Vestida de tul (1942), El tiempo vuelve (1945), Yo, la reina (1950) y La casa de enfrente (1960), de las cuales dos son adaptadas al teatro por ella misma: Cristina Guzmán (estreno: Madrid 15 de noviembre de 1940, con más de 70 representaciones) y Vestida de tul, estrenada en Madrid, en 1944, además de la comedia político-social, en tres actos, Frente a frente, estrenada en febrero de 1941.

Es de deducirse que su mayor producción se da hasta 1950, tal vez porque este "género rosa"³⁴ tuvo que competir con las nuevas oleadas de escritoras que cultivan nuevas técnicas y un nuevo tema: la Guerra Civil Española, acontecimiento que también de Icaza acomete en ¡Quién sabe...! (1940).

Pero no es en el dominio de técnicas establecidas ni en la invención de otras en las que debemos justificar la existencia de las novelas de Carmen de Icaza, tampoco es la correspondencia de sus temas y la teoría de la "novela rosa" lo que debe guiarnos para analizar sus obras, pues es una "teoría rosa" que, a más de ser endeble y falible, es una crítica ya superada.

La **ginocrítica** ha dicho de ella y de sus novelas:

"Lo que hay que resaltar es que, aunque todos los personajes de sus obras están descritos con innegable destreza, son las protagonistas femeninas sobre las que recae el peso del relato, y las que marcan el espíritu de cada novela. Pues si bien las aventuras que corren son meros productos de la imaginación de su autora, ésta ha sabido, consciente o inconscientemente, insuflar en ellas su propia personalidad. Y así, vemos que tanto Cristina como Teresa, Irene o Catalina, con sus distintos

³³ G. de Nora, Eugenio. *Opus cit.* p. 430.

³⁴ Vid Sociología de una novela rosa, de Andrés Amorós. Dedicado a analizar la obra de Corín Tellado.

matices, representan el mismo tipo de mujer capaz de encararse a su destino y luchar con valor y dignidad contra las adversidades.”³⁵

La maestra de idiomas, la espía en la Guerra Civil Española, la novelista oficiosa, la joven estudiante, son heroínas que hacen realidad la exhortación de Carmen Icaza a todas las mujeres:

“Las circunstancias en sí no son nada. En nuestro modo de afrontarlas y de imprimirles nuestro carácter está el íntimo éxito o fracaso de nuestra vida.”³⁶

Cristina Guzmán, profesora de idiomas (1936) es la historia de una viuda joven, con un pequeño hijo, dedicada a la enseñanza de inglés y francés a “niños ricos” que Cristina tolera por el interés de ganar unas buenas pesetas que le permitan pagar la renta, mantenerse y educar al pequeño. Un día es contratada por un magnate neoyorquino para atender a su hijo, un joven de 24 años, postrado en cama a causa de sus ataques epilépticos y abandonado por su mujer. La coincidencia principal es que Cristina se parece demasiado a la esposa desaparecida, la rebelde Sofía. La verdad es que son hermanas, separadas por sus padres desde pequeñas. Cristina se traslada a París, por tres meses, tiempo que el industrial del acero considera necesario para restablecer a su hijo y rescatarlo de la locura. La suma es cuantiosa y Cristina olvida sus clases de idiomas. Solamente que los tres meses de suplantación serán aciagos para la “maestría”, porque los amantes de la otra la persiguen, las rivales de ambas las intrigan ya que tienen interés en el padre millonario o en el heredero joven, y el enfermizo Joe constantemente sufre de extravíos con los que tortura a la joven suplente y entre los insultos, reclamos y amenazas de éste y las intrigas, acoso y escarnio de las amistades, además de la intranquilidad por su hijo ausente, Cristina Guzmán quiere renunciar.

Dos acontecimientos aceleran la trama: la atracción que surge entre el magnate Prynce y la joven madrileña, y la reaparición de Sofía, quien, al enterarse de la suplantación, abandona sus andanzas escandalosas por el mundo y exige una

³⁵ Montojo, Paloma. Int. a Cristina Guzmán, de Carmen de Icaza. **EC-IM-BE**. Vol. 25. p. 18.

³⁶ Citado de La fuente enterrada, de Carmen de Icaza, en *Idem*.

indemnización. El joven Joe Prynce muere a causa de la impresión y Cristina vuelve a ser profesora de idiomas en su humilde piso de Madrid. Pasado el tiempo y solventados los problemas legales, Mr. Prynce la busca y la encuentra sola.

Esta novela que fue llevada al cine, al radio, teatro y televisión, por distintas actrices en España e Hispanoamérica, en distintas décadas y con ciertas modificaciones, fue traducida al francés, italiano, holandés, checo e inglés, y para 1942 ya se habían vendido 200,000 ejemplares, solamente en países hispanos.

El fenómeno editorial que significó para aquellos años y el arraigo que trajo consigo en la mentalidad de cierta mujer española de postguerra, son una muestra de la necesidad de evasión de un sector poblacional en un tiempo determinado, pues lo que empezó como un romance de folletín se convirtió en lectura favorita de damas y damitas, porque Cristina Guzmán habla de enfrentar la vida sin temores, de aceptar los obstáculos como reto a la circunstancia, de atreverse a lo inaudito, pues en eso radica la esencia de estar vivo, ya que:

"Llorar por un gran dolor, ¡bien! Pero llorar porque se tiene un lástima a sí mismo y fomentarse esa compasión diciendo: "¡pobrecita de mí!", es una cobardía espiritual. (...) Porque la vida sonríe a quien le sonríe... ¡no a quien le hace muecas!".³⁷

Cristina Guzmán no es un dechado de virtudes, es un cúmulo de habilidades, optimista, emprendedora, atrevida, jamás doblegada por su viudez temprana o por el abandono de sus padres. Madre soltera, con un oficio, preparada en los internados, cuidadosa de su honra aunque susceptible a las tentaciones, como el seductor Bert y el aristócrata deportista Marqués de Atalanta.

De los hombres que la rodean, sólo dos de ellos aparecen delineados con precisión: el magnate Pryce, hombre adusto, severo, enigmático, cuya viudez, soledad y mutismo lo vuelven agresivo y déspota con los demás por un resentimiento contra la vida y contra los demás. Sus negocios lo alejan por semanas de la mansión y, cuando regresa, se encierra en su biblioteca donde rara vez es distraído por asuntos domésticos, para eso están el mayordomo y la ama de llaves. Es este personaje un

³⁷ Icaza, Carmen de. Cristina Guzmán, profesora de idiomas. EJA, Bs.AS.1942. p. 13.

reflejo de Edward Rochester, de Jane Eyre, de Charlotte Bronte. El otro hombre es el joven Joe Pryce: enfermizo, lunático, desequilibrado, que sufre de alucinaciones y sorprendentes cambios de estado de ánimo, pues fácilmente pasa de la alegría hilarante a la depresión hundida, en la que influyen la oscuridad de su alcoba, el olor a medicinas, la severidad de las personas que lo atienden, todo un ambiente espectral que Cristina Guzmán erradica de la habitación. Joe Pryce parece un personaje escapado de un cuento de terror del siglo XIX: desequilibrado, fármaco-dependiente, pálido, delgado, de cara alargada, ojeroso y de pelo hirsuto. Todos los demás personajes masculinos más bien parecen sombras o fantasmas: el Dr. Rouvier, el mayordomo, el chofer.

Es en los personajes femeninos en los que se da una marcada diferencia: la imperturbable Madame Jouruat, ama de llaves, y Gladys, ejemplar femenino salido de una clase social ociosa, parásita, frívola, es el tipo de mujer que De Icaza exhibe con vulgaridad, es norteamericana y metalizada, interesada en el viejo Pryce o en el joven. Ante las intrigas y escarnio de Gladys, Cristina antepone la ecuanimidad, la templanza y la discreción.

Pero este contraste es leve ante el que ofrecen las hermanas, Cristina y Sofía, cuando se encuentran en la buhardilla de un sórdido hotel de un callejón parisino: Cristina ha llevado su viudez en alto, Sofía ha caído en la degradación y el vicio; Cristina tiene un aliciente en la vida: su hijo, Sofía ha perdido a su familia política; Cristina tienen un oficio, Sofía se vende al mejor postor; Sofía creció entre casinos, tahures, malvivientes, timadores que la inducen al vicio (las jeringas abandonadas en la mesa evidencian su adicción); Cristina fue internada en colegios de monjas, Sofía creció al lado de sus padres, timadores de casinos que la ofrecían como una joya para salir de la inestabilidad económica y social, pues habían perdido su título nobiliario.

En realidad, el argumento es de una novela de intriga, la cual se resuelve desde el primer capítulo: la señora del cuadro es Doña Cristina Sofía, madre de las niñas que recibieron educación diferente y se reencuentran en el penúltimo capítulo, con la diferencia de que una fue maestra de idiomas que terminó casada con un magnate y la otra, viuda en desgracia, acabó como bailarina de quinta, adicta y envilecida por explotadores.

La novela es de una lectura lineal, no presenta recursos técnicos que alteren el relato, todo induce a querer conocer a la frívola Sofía que tanto se parece a Cristina y sólo la autora considera cuál es el momento oportuno para descubrir la intriga, a pesar de los varios avisos que nos da.

"En el relato, escrito en tercera persona, todo lo que acontece está observado por los ojos de su protagonista, y son los pensamientos y sensaciones de Cristina los que nos hacen vivir sus peripecias. Es por lo tanto una novela de mujer escrita principalmente para mujeres, tanto en su estilo como en la pintura de los personajes y su entorno. Es la mirada de una mujer la que nos va narrando lo que fuera y dentro de ella acontece. Nunca podría haber sido concebida por un hombre, no sólo ya por sus numerosas descripciones de vestuarios y decorados, sino por la sensibilidad de los sentimientos que expresa."³⁸

Cristina Guzmán..., como primera novela de Carmen de Icaza, presenta, todavía, la influencia de la emancipación feminista que la Falange Femenina intentaba contrarrestar, pero en el momento de su publicación, agosto de 1936, no fue motivo de embates, tal vez porque se encontraba cerca del *neo-romance* o porque el advenimiento de la Guerra Civil la eludió.

Su significación adquiere dos momentos:

"Salió, pues, a la luz, en plena guerra, en los momentos angustiosos de la contienda. Y la novela rosa y trivial pasó de mano en mano por los hospitales, las cárceles, las retaguardias y hasta por las trincheras, sirviendo de alivio y distracción y llevando consigo una ráfaga de esperanza de un mundo más amable y mejor a tantas gentes angustiadas y doloridas."³⁹

Luego, en los años cuarenta es utilizada por su optimismo, por la superación de su protagonista, por su encumbramiento social, porque le da la espalda al derrotismo, a la imposibilidad de ser, al pesimismo, y es que:

"En una época como la de la primera posguerra española, donde los modelos de comportamiento ofrecidos a la mujer por la propaganda oficial eran los de restituirla a la pasividad de "sus labores", como reacción a las novedades de la República, sí podía encontrarse cierto conato de "modernidad" en aquellas protagonistas femeninas de la Icaza o de las hermanas Linares Becerra que viajaban solas, desempeñaban un trabajo y se aventuraban a correr ciertos peligros, sin que se alterase por ello su textura moral. Pero el lector estaba tranquilo desde que abría el libro

³⁸ Montojo de Icaza, Paloma. *Opus cit.*, p. 32.

³⁹ *Ibidem.* p. 28.

hasta que lo cerraba, seguro de que ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría al final cualquier claroscuro de la trama, haciendo desembocar la vida azarosa y presuntamente rebelde de aquellas heroínas en el oasis de un hogar sin nubes.*⁴⁰

El escenario había cambiado, como todo en este mundo: Europa, España, el hombre mismo y la escritura femenina, más todavía, porque de las primeras novelas del novecientos a las novelas de los cuarenta, había una gran distancia, diferente intención, consignas distintas, técnicas y expresiones. Había que inyectar entusiasmo y reciedumbre en las lectoras, la vida no había terminado, España seguía en pie, se restituiría de sus cenizas. No, a las diferencias económicas, ignorar la pobreza y la mentira, abajo las ruinas y a levantar un nuevo edificio... de ilusiones.

Ahora, en plena postguerra, dice Martín Gaité:

"Se trataba de exaltar el amor, la belleza y la bondad -con una elementalidad muy de cuento de hadas-, oponiéndolos al odio, la maldad y la fealdad. Pero nunca de preguntarse por las causas del odio y la maldad. En primer lugar porque en las mujeres el conocimiento analítico puede perturbar las finas arterias de su femineidad, y además porque una pregunta como esa hubiera lindado escabrosamente con un terreno que en la postguerra convenía esquivar el de la lucha de clases. (...) Era una retórica opuesta a la del sacrificio y el mérito, pero tan alevosa como ella. Y entre las dos contribuían a acentuar el desconocimiento de las cosas tal como eran. La primera por la vía de la ilusión y del refugio en los sueños; la segunda por el abandono de aquellos sueños en nombre del acatamiento a unas normas que tampoco se adaptaban de un modo flexible a la realidad.

Las jovencitas vivíamos de ilusiones.*⁴¹

Carmen de Icaza fue blanco de ataques por el ilusionismo que fomentaban sus novelas, por su filiación posterior a la Sección Femenina de la Falange, por su "Cristina Guzmán", pero ella nos dice, en una entrevista de 1939:

"Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en horas en que los españoles aún íbamos al cine en busca quizá de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras -amorosas, heroicas, terroríficas- estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios.*⁴²

⁴⁰ Martín Gaité, Carmen. Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española), p. 90.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos de la postguerra española p. 159.

⁴² Citado en Montojo de Icaza, Paloma, opus cit. p. 28.

En el prólogo a la publicación de sus obras completas, Federico Sáinz de Robles, anota:

"El indiscutible talento de Carmen de Icaza, su notable vocación literaria dentro del género narrativo, la han salvado felizmente para las letras españolas, de quedar catalogada entre las incontables escritoras simplemente para grandes masas, y reclamar un lugar destacado entre las escasas novelistas dignas de quedar incorporadas al censo de los mejores novelistas de hoy. (El subrayado es mío). Los novelistas de hoy están empeñados en que para escribir grandes novelas es imprescindible inventar tremebundeces y deshumanizar las acciones. Y Carmen de Icaza, como los grandes novelistas de ayer y que serán "los de siempre"- demuestra que para componer una obra imperdurable no se precisa sino reflejar en un espejo limpio -el arte del narrador- un aspecto, aún el más sencillo de la vida en cualquier parte y en cualquier época. Porque ese trozo de vida ya contiene los protagonistas y las comparsas, el sino vital y el destino último, el ambiente y el clima adecuados." ⁴³

Las novelas de **Concha Espina** y **Carmen de Icaza** están siendo, hoy, objeto de diversos estudios, aquí nos interesan por lo de "neo-romance" que tienen y por la significación que lograron antes y después de la Guerra Civil Española, ya veremos como **Carmen Laforet**, en su novela **Nada** da un vuelco total a ese "neo-romance" en cuanto al narrador, al punto de vista y a la temática.

IV. La narración autodiegética: tres novelas femeninas anteriores a *Nada*.

La narradora autodiegética en la novela femenina española de la primera *mitad* del siglo. Tres escritoras: Emilia Pardo Bazán, María Martínez Sierra y Rosa Chacel, de las cuales la primera fue la más propia del siglo XIX; la segunda fue la más prolífica y la tercera publicó la mayor parte de su obra en el exilio. Además, habría que agregar otras autoras, pero considero que las tres son bastante diferentes en el uso de esta narradora frente a lo que sus compañeras de época escribían y a lo que ellas mismas, dentro de su propia narrativa, publicaron. No se trata de hacer un estudio acucioso de su obra, sino de detenernos en una novela clave para el tema de la escritura femenina de principios de siglo. De nueva estructura y elaboración del discurso, son las novelas

⁴³ Citado en *Idem.*, p. 15 y p. 26.

de narradora autodiegética, también, **La casa de enfrente**, de Ernestina de Champourcín y **Preludio a la muerte**, de Elizabeth Mülder

1. Emilia Pardo Bazán (1851-1921) escribe su última novela en 1911, **Dulce dueño**, en la que ya, en pleno dominio de sus dotes narrativa, se atreve, de una manera directa y sin ambages, a utilizar un narrador autodiegético femenino en el que vuelca todo su pesar y su sentir acerca de la facultad de la mujer para elegir un compañero. Ya no se trata de la imposición familiar o de la conveniencia social, que por tradición han pesado en la voluntad femenina, ahora es Lina, quien, ante tres posibilidades masculinas que la vida le ofrece, rechaza el amor humano para entregar su cuerpo y mente al amor divino, al amor de Dios, al Dulce Dueño.

La novela se divide en dos partes: primero, nos narran, en tercera persona, las vicisitudes que Santa Catalina de Alejandría enfrentó ante tres consortes, para, finalmente, darse cuenta de que su amor era algo superior a lo terrenal o material que los poderes mundanos y transitorios le ofrecían, simbolizados en tres hombres.

En la segunda parte de la novela, Lina, narradora autodiegética, conoce a un anarquista español interesado en organizar una revolución que trastorne la sociedad española para lograr la reivindicación de los marginados y ofrece a Lina la fama y la gloria de ser ella la benefactora "económica" de tal movimiento, porque ella posee la fortuna y la herencia necesarias para sostener el movimiento. Lina se da cuenta de las intenciones del endeble líder y lo aleja, prometiéndole una "protección" que lo mantenga sin privaciones. El segundo pretendiente es un tenorio granadino, con experiencia en lisonjear y vencer la resistencia de las damas más honestas de España. Aunque el hombre es todo un ejemplar de belleza masculina, Lina vence su debilidad y huye de ese amor que es superior a sus fuerzas, pues no consiente la sensualidad sólo por un pasajero placer de los sentidos. El tercer pretendiente es un alto funcionario del gobierno que le ofrece ser la segunda dama del país, sino es que la primera, pues ha encontrado en ella la mujer adecuada que todo político necesita: es rica, con título nobiliario y culta. Según él, juntos guiarían los destinos de la sociedad y del estado, así, ella tendría la facilidad de realizar ese ideal de instrucción femenina que desea para sus coterráneas. Este poder terrenal y la empalagosa palabrería de Almonte no la

convencen y, después de comprobar su cobardía en un accidente del que ella es rescatada y él muere, su vida cambia de curso. Así, ni la fama, ni la sensualidad, ni el poder la atrapan. Trastornada, enferma, declarada loca por los parientes para administrar su fortuna, permanece en un asilo, en trance místico, con la idea de que sólo Dios, el Dulce Dueño, ofrece tranquilidad a su espíritu inquieto.

Esta novela ha llamado la atención de la crítica, porque en ella se advierte un estilo diferente de escritura de Doña Emilia Pardo Bazán. Será el tema feminista lo que apoya la protagonista y narradora, Lina, interesada en cuestionar la educación impartida a la mujer, preocupada por el cerco de convenciones sociales que rodean a la soltera desinteresada en formar un hogar, ilusionada con ser algo más que una ama de casa para poder conocer el mundo, las artes, las ciencias, las cuales no son propiedad de los hombres.

"El problema más serio que se nos plantea es: ¿pensaba lo mismo doña Emilia? ¿Son las ideas de su personaje femenino las suyas propias? En sentido estricto lo único que podemos decir es que son las ideas de su personaje, pues éste es el único narrador de la novela y el yo del autor no aparece por ninguna parte. Pero Doña Emilia tuvo siempre una gran habilidad para manejar la técnica narrativa y dejar en la oscuridad su propia persona cuando así le convenía. Las ideas más arriesgadas de sus novelas aparecen expuestas por sus personajes de modo que nadie pueda acusarla de ser la defensora de tales posturas."⁴⁴

Tal vez la atribución de las ideas de Lina a Doña Emilia aún permanece en la mesa de discusiones, lo que no es posible seguir eludiendo es el carácter femenino del estilo, atribuido a una escritura que nace del cuerpo de una mujer que a fuerza de logros narrativos arriba a la cúspide de una expresión diferente y solidaria con un movimiento de emancipación femenina, para entonces, allanado por otras escritoras que junto con la Pardo Bazán exploran un universo desconocido por el hombre desde la interioridad de una mente de mujer.

El conocimiento de una situación escamoteada por los escritores de la época, el **hablar-mujer** * que permea por toda la escritura de esta novela (sea en la primera parte o en la segunda), el dislocamiento que hace de las escuelas masculinas para demostrar que son insuficientes a la finalidad que ella se propone, y la **concienciación** que se

⁴⁴ Mayoral, Marina. Introducción a la edición especial de Dulce Dueño de doña Emilia Pardo Bazán. BEBIM. Vol. 3., p. 34.

atisba en esta novela de 1911, escrita por una mujer que con toda su experiencia literaria decimonónica, inaugura una expresión alejada del viril acotamiento.

Con relación a sus novelas anteriores, el recurso narrativo se diversifica en: narrador-autor en Insolación (1889); narrador-protagonista-masculino en "memorias", "autobiografía" o "autoconfesión", pero en las que Doña Emilia no renuncia a la omnisciencia tradicional del narrador cuyos juicios e intromisiones ideológicas suelen ser intermitentes llamadas de atención, como es el caso en: Una cristiana y La prueba (ambas de 1890), Doña Milagros (1894), Memorias de un solterón (1896), La piedra angular (1891), La quimera (1905), pero es en La sirena negra (1908) que la autoconfesión del narrador prenuncia la introspección de Dulce Dueño (1911). Esta gama de posibilidades narrativas demuestra que sus novelas no "... son ajenas a las nuevas tendencias: la importancia concedida en ellas al análisis psicológico, la presencia de lo onírico y el llamado "espiritualismo" si en principio pueden achacarse, entre otras, a la influencia de la novela rusa, no es menos cierto que deben mucho al auge que por entonces comienza a tomar el psicoanálisis."⁴⁵

Este aspecto de su obra ha sido muy discutido por los ciegos que no quieren reconocer el aire precursor en las obras de Doña Emilia, pero el paso del "objetivismo" de sus primeras obras al "espiritualismo" de las últimas, se debe al contagio del pesimismo de la época, al nihilismo creciente, la dispersión artística que busca nuevas propuestas, el siglo (XX) sin Dios y sin Destino, las esperanzas mermadas de fines del XIX, las revoluciones en ciernes, el cansancio de ella misma en una lucha que otras continuarían, en todo esto y más, es decir, el espíritu de la época, influye en "Lina", narradora protagonista que acaba enajenada en el espiritualismo de su Dulce Dueño porque las tentaciones del "Diablo Mundo", tanto Lina como Doña Emilia las han rebasado. Sin embargo, todavía le quedaban a la Pardo Bazán diez años de conferencias, artículos y entrevistas.

"En último término, doña Emilia, en un proceso gradual y ascético, va despojándose de aquellos objetos que fracasan respecto a su anhelo: que sean la razón absoluta de su ser. Puesto que ella sitúa a sus protagonistas en el no ser y coloca todo ser del lado de lo masculino;

⁴⁵ Román Gutiérrez, Isabel. Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. p. 208.

estas mujeres van en pos del hombre absoluto y como ningún hombre alcanza esa totalidad y siempre descubre una impotencia respecto a algo, finalmente los acaba destituyendo. Aunque no renuncia a su quimera, el otro como significante absoluto del ser, el otro en la máxima potencia; entonces sacrifica el semejante en el altar de la divinidad. Y por lo mismo nos habla en la última etapa reiteradamente de amor místico.”⁴⁶

Ese último término, esa divinidad, ese hombre absoluto, ese amor místico, es Dios, en Dulce dueño.

2. María Martínez Sierra “Gregorio Martínez Sierra” (San Millán de la Cogolla 1874- Argentina 1974), cuyo nombre verdadero fue María de la O Lejárraga y García, escritora de casi cuatro décadas (1898-1932), de incansable producción novelística, representa el *culmen* de la **angustia por la autoría***, al ceder voluntariamente, a su esposo la voz y firma de su obra literaria. Así, todas sus obras pertenecientes a dicho periodo aparecerán con el nombre de “Gregorio Martínez Sierra”.

Durante muchos años, los estudiosos e historiadores y aún críticos de la literatura española bregarán por esclarecer la propiedad y la creación de ochenta textos, aduciendo que por su delicadeza en el lenguaje, la descripción detallada de escenarios interiores y exteriores, el conocimiento del alma femenina de sus protagonistas en las novelas, cuentos y teatro, así como por la temática feminista de sus ensayos y cartas, parecen todas producto de la inspiración de una mujer, no obstante ser un hombre el que las firma.

La verdad es que los esposos Martínez Sierra nunca quisieron descubrir el enigma, al menos en vida, y los estudiosos optaron por aceptar la autoría del marido, pues resulta más de tradición literaria el que un escritor acierte a deshacerse de su género para escribir como mujer. Después de todo, ¿no han sido los grandes escritores de la literatura universal los mejores artifices de personajes femeninos? Otros críticos prefirieron referirse a los esposos como “la personalidad de los Martínez Sierra”, y muchos prefieren reconocer a Gregorio Martínez Sierra como el único autor y desconocer por completo el trabajo de María de la O Lejárraga y García.

⁴⁶ González Martínez, Pilar. Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán. P. 40.
* Vid Glosario

Fue hasta 1947, a la muerte de Don Gregorio, que apareció un documento notarial en el que establece el marido la "escritura en colaboración", como un eufemismo que no resuelve la maternidad de las obras y sí se aprecia una ventaja hacia la "paternidad" de las mismas, sobre todo cuando María Martínez Sierra desea cobrar sus derechos de autor, ya anciana, viuda y en el exilio.

La vida literaria de esta mujer transcurrió, entonces, en el anonimato y bajo un seudónimo, durante 35 años, pues fue hasta 1931, al publicar su libro La mujer ante la República (Madrid), que decide firmar como María Martínez Sierra. Ya exiliada en Argentina, ostentará este nombre y publicará: Una mujer por caminos de España (1952), Gregorio y yo (México, 1953), Viajes de una gota de agua (1954) y Fiestas del Olimpo (1960).

Es importante mencionar un alto en el camino de María Martínez Sierra, ya que a partir de 1930 su creación dará un viraje insólito: de las obras de teatro y las novelas de intención feminista, nuestra autora encuentra en el socialismo y en la República el espacio y la vocación para su causa: despertar a la mujer española del aletargamiento secular:

"Atrapada en su propia estrategia narrativa, María Martínez Sierra necesariamente tiene que, o autorizar su voz, es decir, empezar a "poner en el papel una realidad femenina" e integrarse a las filas de la escritora, o tiene que seguir escondida detrás de la firma masculina con la esperanza de que otras escritoras y mujeres no confundan su voz con la firma de Gregorio. (...) Ve la necesidad de que haya mujeres escritoras - es decir, mujeres que escriban y que firmen con su propio nombre- y textos que pinten la verdadera experiencia y vida de la mujer. (...) se volcó completamente al mundo de la política socialista entre 1930 y 1936. Quizás le faltase tiempo a María Martínez Sierra para escribir dadas las largas horas que le dedicó a su amada República y al socialismo. O quizás habría que creer en la explicación que da sobre su silencio textual en Una mujer por caminos de España cuando escribe que "(a) caso hubo en mi madurez un momento en que sentí cansancio de mi tarea habitual, y para ahogar tu voz [se dirige a su interlocutor, La Conciencia] que me mandaba seguir escribiendo, me lancé a hablar."⁴⁷

De su vasta producción novelística destaca El amor catedrático (1910), una lección de amor para todas las mujeres y los hombres. Se trata de una novela compuesta por tres relatos que confluyen en el tema: las tribulaciones del amor reprimido, pero más que nada se trata del gran experimento de María Martínez Sierra al

⁴⁷ Blanco, Alda. Intr. a María Martínez Sierra. Una mujer por caminos de España. BEECIM. Vol. 5. p. 33.

presentar tres relatos de narrador autodiegético, con tres puntos de vista distintos: el de Teresa Alcaraz, el del bachiller Teófilo y el del profesor Raymundo de la Gala.

Lejos del triángulo amoroso romántico, cercano al melodrama y muy del gusto de los lectores de la época, María Martínez Sierra se permite experimentar con tres voces, definidamente caracterizadas: una joven de diecinueve años, un joven de veinte y un hombre de edad madura. Los tres narradores contarán su experiencia amorosa desde su muy particular punto de vista, sin llegar a la complejidad trágica, pues la autora los descubre al lector con mesura y equilibrio, y, cuando caen en ciertos excesos, los devuelve a la ecuanimidad de manera natural y pausada, de manera que no notamos la conversión.

La novela navega por teorías pedagógicas, por el psicoanálisis y por una defensa al movimiento feminista, las tres constantes de principios de siglo. También encontramos una crítica demoledora a la novela decadentista, de romanticismo adormecedor o ganlantería-erótica, que nada han favorecido a la mujer y sí la han encasillado en estereotipos fraguados por los escritores. Aunado a esto, permean ciertas disquisiciones filosóficas e interrupciones en pregunta que más que dirigidas al narratorio (Carlota Guillén, en la primera parte), se dirigen al lector en las cartas, notas y soliloquios.

El amor catedrático se divide en tres partes. La primera se compone de una serie de cartas escritas por Teresa Alcaraz a su amiga Carlota Guillén, en agosto de 1907, enviadas desde Bruselas (dos) y desde Londres (siete) a una ciudad anónima de España. Estamos, por consiguiente, ante un narrador autodiegético femenino que se vale de las cartas para contar su relato, mediante una retrospectiva: ella, Teresa Alcaraz, inicia su Bachillerato en Artes, en septiembre de 1906, en la ciudad X, ciudad que más bien parece un pueblo por su pequeñez territorial, social y mental, en sus habitantes. Tras un fallido noviazgo con su primo Mariano, se enamora de su maestro de Cristalografía, Raymundo de la Gala, hombre de 42 años, con quien contrae matrimonio, a despecho de su primo, en diciembre de 1906. Luego, viajarán por Europa, de luna de miel, a más de visitar museos (e impartir cátedras y conferencias, el ilustre profesor, bajo la discreta corrección secretarial de su esposa), en algunas

ciudades europeas (Berlín, Londres, Viena, París, Roma y Valladolid), para finalizar residiendo en Austraia, cansados de estancias universitarias.

Lo anecdótico es secundario, lo que importa a Teresa Alcaraz es dar a conocer a su amiga Carlota, mediante las cartas, la manera en que fue descubriendo los cambios físicos y anímicos que se presentan en una mujer enamorada. Su paso por estados depresivos, melancolía injustificada y añoranza de su niñez, son inquietudes que la llevan al mutismo impuesto a la mujer en esos trances. Se trata de una joven solitaria, que escribe un diario, al igual que sus hermanos, por imposición de su padre pedagogo, quien espera comprobar ciertas teorías de su ciencia en el comportamiento de sus hijos. Teresa no se retrata en el diario, escribe vanalidades, se guarda sus inquietudes, su atracción por el catedrático, sus preguntas, dudas; consecuentemente, se refugia en largos paseos por la ciudad, por las afueras y la campiña, encerrada en su mutismo. Mientras, su inestabilidad emocional crece y se rompe la "armonía-familiar-patriarcal" que caracterizaba a los Alcaraz. El diálogo sostenido con su madre es una muestra de su creciente depresión:

"Entretanto mis nervios seguían alterándose de un modo alarmante; mi madre, cansada de andar por las ramas, decidió ir al tronco, es decir, habérselas conmigo. Fue un melancólico atardecer en la azotea, donde la madre selva trepadora comenzaba a embalsamar el aire con sus prematuros búcaros. "Vamos a ver, Teresita, hija mía, ¿qué te pasa?" Yo, con la mayor sinceridad: "Nada, madre". "¿Estás mala?" "No, madre". "¿Te duele algo?" "No, madre". "¿Por qué no comes?" "Porque no tengo gana". "¿Por qué te pones tan de mal humor?" "Porque me da rabia". "¿De qué?" "No sé, de todo; me molesta el ruido, me molesta el silencio, me molesta que la gente esté alegre, me molesta que la gente esté triste; además, la vida es una cosa estúpida." ⁴⁸

Así, la presión que Teresa ejerce sobre sí misma, la lleva a un estado mental desquiciante, a tal grado que pierde el conocimiento durante cuatro semanas, pérdida que, incomprensiblemente, la autora esconde en una fiebre tifoidea.

Si bien **El amor catedrático** sobresale de las novelas de su tiempo por incursionar en el pretendido psicoanálisis de su personaje femenino, también es cierto que no logra apartarse de los convencionalismo de la época, pareciera que María

⁴⁸ Martínez Sierra, Gregorio. El amor catedrático. BPEJA. 1943, p. 47. Todas las citas textuales siguientes se refieren a la misma edición. A partir de aquí, únicamente se consignan las páginas entre paréntesis.

Martínez Sierra tuviera cierto temor de enfrentar a la opinión pública al presentar a un personaje sumido en la depresión y no encontrar una salida lógica a su situación y la concluye en una enfermedad física.

Por otra parte, es interesante para la época y para la literatura femenina el diálogo transcrito en el que Teresa inquiere sobre su vida inútil, ociosa, de niña burguesa caída en depresión. Pero si el diálogo sorprende, en una novela de 1910, escrita por mujer, más sorprenden las ideas feministas que Teresa inculca a Carlota, a través de sus cartas:

"Entre paréntesis, ¿no te parece admirable de sentido metafísico esto de que el decir hombre valga tanto como decir "humanidad, con mujeres y todo, mientras que cuando decimos "mujer" excluimos definitivamente hasta la sospecha de una existencia masculina? Hombres somos odos, y mujeres nosotras, exclusivamente; luego no hay en la especie humana más que un ser diferente: la mujer. Es así que sólo lo diferente existe..., ergo... Carlota mía, ¿no saltas de gozo? Las mujeres somos, dentro de la humanidad, lo único real y positivo; los hombres son un mito, una fábula, que podemos versificar a nuestro antojo." (p. 13).

"Toda mujer, no sé si por acatamiento de una ley natural o por pesadumbre de la idea heredada, siempre que edifica visiones de porvenir -y creo que comienza el dulce trabajo arquitectónico en cuanto salta de la cuna-, puebla sus castillos en el aire con hijos y marido- así por este orden, hijos y marido." (p. 38).

Dicen que los muchachos que van para hombres sueñan con mujeres bonitas, rubias, morenas, altas, medidas en carnes o idealmente descarnadas, según el temperamento de cada cual. Las niñas que van para mujeres, lo sé por experiencia y por confidencias, sueñan con un hombre ingeniero, o marino, o militar, o médico, o torero, u oficinista, también según el concepto especial que de la felicidad les dicte su disposición orgánica. ¿Por qué esta diferencia en el imaginar esperanzado entre ellos y nosotras? Sin duda, porque cada uno sueña con lo que no tiene, Atrafagados ellos por la vida, sueñan con la belleza estática, a modo, no sé si decir de esencia o de cualidad, algo, en fin, que les sirva de deleite y reposo; y nosotras, privadas por absurda crueldad de las costumbres; de responsabilidad social, despojadas del derecho a "hacer vida", cristalizamos -¡ah!- en el hombre soñado las ansias de esa actividad que ha de quedársenos para siempre sin empleo (...) ¡Pobres mujeres, condenadas por siempre a vivir nuestro ideal en cabeza ajena. (p. 39).

"... las mujeres acaban por no pedir, y el hombre, satisfecha la conciencia por el heroísmo latente de su amor, vive en el mejor de los mundos." (p. 40).

"Por ahí los novelistas han hecho cundir la conseja de que toda mujer viene al mundo enamorada de un príncipe sin nombre... ¡Pobre

imaginación masculina, que, al ponerse a fingir aspiraciones femeninas, no acierta a ir más allá de un pueril cuento de hadas." (p. 41).

Se trata de las reflexiones de una mujer casada, ya, en las que advierte una inquietud por el papel que la sociedad, la tradición y la literatura le han asignado. Pero hay otras ideas que absorben a Teresa Alcaraz, planteamientos universales, tan universales como los anteriores que, para la época en que se escribió el libro, además de que se atribuían a "la personalidad de los Martínez Sierra", parecían descabelladas. Dice el profesor de la Gala, en su discurso de bienvenida:

"Os quemaréis las cejas sobre los libros, perderéis el pelo, ya que no la paciencia, en los laboratorios, y moriréis tan lejos de la verdad como el mismo día en que nacisteis, acaso más, porque en el momento de nacer, antes de estar deslumbrados por el espejismo de las diferenciaciones, tal vez tiene el hombre una especie de consciencia física, un lazo material que le une -y unión es el más próximo equivalente de conocimiento- a lo universal incognoscible." (p. 25).

La influencia de este discurso tal vez se advierta en el diálogo entre madre e hija, y años después, al leer en la vasta biblioteca de su marido, empieza a encontrar respuestas y a elaborar nuevas conjeturas que transmite a su amiga Carlota, en sus cartas:

"Dicen que el hombre nace bueno; dicen que el hombre nace malo, yo sé que el niño viene al mundo con los ojos del cuerpo y del alma abiertos al deseo de saber y sentir rectamente, con facultad de comprenderlo todo y de creerlo todo fundiendo fe y saber en la inefable alquimia de lo maravilloso, y sé que para hacer feliz a un niño no hay más que darte pasto de aire libre, de pan, miel, leche y fruta para el cuerpo y de ciencia y creencia y ensueño para el alma." (p. 21).

"Sin duda, es el ansia de posesión manifestada en el instinto de ejercer uno de los derechos del poseedor: el derecho a destruir el objeto poseído; algo como el afán de las criaturitas a romper el juguete, que ahora sabios han descubierto ser la manifestación primera del instinto de construcción." (p. 29).

En su experiencia femenina, experiencia que va con la época, Teresa se sorprende ante el cambio de actitud en la gente del nuevo siglo:

"Diríase que el alma universal ha entrado en una era de mutismo; calladamente se ama, se odia, se espera, se desespera, se engaña, se perdona; calladamente se puede una morir de amor, que no faltará médico para certificar que se murió de anemia. ¡Le tenemos un miedo a toda voz que venga del espíritu, a todo gesto que pueda acusar emoción, a todo sonido que pueda traicionar, por el timbre, el metal de nuestros corazones! Silencio, silencio. Y, sin embargo, -me dirás- estamos en el siglo del ruido." (p. 34).

Sin lugar a dudas, se trata de una joven preparada, instruida, formada en la biblioteca de su padre y de su marido, pero también se trata de una mujer que a los 19 años no se sienta a esperar la vida, y así como define sus ideas en las cartas, tampoco quiere parecer lineal en su papel de narradora, pues en cada carta hay una interrupción para decirle a su narratario, Carlota en primer término, luego el lector, que es necesario escribir con cuidado, con acierto, que las reflexiones no confundan la anécdota, ni la anécdota se vulgarice en el narrar, ya que tanta novelería puede llegar a cansar al lector. Las referencias literarias son muchas: la Biblia, Santa Teresa, Cervantes, Goethe, Rousseau, Nietzsche, entre otros.

Cada interrupción es una admonición para alejarse de la novela del vulgo, que tanto abundaba, y Teresa no sólo se da cuenta de lo que escribe en sus cartas, sino cómo las escribe y le ordena a su narratario (Carlota) que corrija los errores y advierta las razones de su escritura.

En la segunda parte de la novela, "Soliloquios del discípulo", el narrador es el bachiller Teófilo, protegido del profesor de la Gala, ayudante en el liceo y en la mansión, sobrino de la ama de llaves, Doña Ramona, y ser atormentado por los celos y el silencio de su amor por Teresa Alcaraz. También Teófilo adelgaza, pierde el apetito, padece de insomnio, de olvidos, de irritabilidad, al igual que de Teresa y los estragos del amor lo impulsan a un mar de confusiones, de melancolía, inercia y apatía, que desembocan en actos de rebeldía "muy masculinos": ausentismo escolar, "malas compañías", latrocinio, juerga y noche en una casa de citas para empezar a ser hombre. Todas estas reacciones "naturales", pero "propias del hombre" ante el desengaño amoroso, las escribe Teófilo en unas páginas sueltas, de las que sabremos en la tercera parte.

En Teófilo subyacen dos condiciones: una, el ser un arrimado en la casa del catedrático; otra, la solvencia económica de la familia Alcaraz. Se desconoce el origen de Teófilo y la tía Ramona no quiere decir nada al respecto. Teófilo se sabe siempre un adjunto al señor catedrático y así adivina lo que será en el futuro. La resignación y el agradecimiento le impedirán traicionar a su protector e inquietar a su amada, pero no le satisface del todo este comportamiento, hay en él una rebeldía que empieza por ser discursiva y termina en la acción.

Los soliloquios de Teófilo están inmersos en Las cuitas del joven Werther, de W. Goethe, y van de la alegría espontánea a la tristeza sin motivo, y en él, las cavilaciones son el medio para desahogar su amor:

“¡Qué cosa tan triste y tan gris es la vida, sobre todo en el mes de mayo! El sol tiene una impertinencia tibia e insinuante y el aire una fragancia impertinente también. Quisiera ver llover todos los días y todos los días el cielo está de un azul monótono, vulgar, como una necia página en blanco. También la vida es una página en blanco, más necia que el cielo, y a cuya necesidad se añade la obligación que los hombres parecemos tener de llenarla con algo...” (p. 100).

En la tercera parte de la novela, “Notas de un catedrático”, encontramos un tono solemne como de quien preside una ceremonia: el catedrático, don Raimundo de la Gala, escribe para sí mismo, recuerda los hechos día a día, desde que se enamoró de Teresa Alcaraz, se hace preguntas, se felicita por haber encontrado a ese dechado de virtudes y no duda de la fidelidad y felicidad de su mujer, ni cuando la encuentra leyendo las páginas sueltas de Teófilo. Sin embargo, no confía en tanta dicha a sus 45 años, sabe que sólo la muerte o un galán de mujeres casadas puede provocar en su esposa una inquietud que ahora no avisa.

Es natural, dice él, en una sociedad española que está acostumbrada a ver el adulterio en la joven esposa del cuarentón adormilado, pero, mientras la vejez, la infidelidad o la enfermedad lleguen, el catedrático explotará a esta esposa secretaria, adjunta, ama de llaves y consorte que sonríe en su “casa de muñecas”, en donde no cabe la angustia y él se congratula:

“Se ha traído de casa de su padre media docena de canarios, y hasta dos centenares de libros. Asusta pensar lo que ha traído esta criatura, y a mí me dio, en el primer momento, un poco de miedo, por la semilla de locura que pudieran traer en las traidoras páginas la invasión de filósofos y místicos que iba ella colocando con toda seriedad entre la austeridad de mis libros de ciencia. (...) estudia con toda aplicación, porque tiene el vicio poco femenino de aprenderlo todo. (...) está muy empeñada en trabajar conmigo, y, verdaderamente, es buena auxiliar, porque comprende pronto, recuerda de prisa y llega a las deducciones finales de un salto, sin pararse en relaciones intermedias, pero toma las notas muchas veces en pie, con el libro en la mano y el papel en que escribe apoyado en la pared o en el cristal de la ventana; se ocupa del arreglo doméstico, danza en la cocina y lleva las cuentas como una ama de casa; pero todo lo que hace lo va haciendo como si no le diera importancia, como juego, como diversión, y aunque nunca está ociosa, siempre tiene el aire de no tener absolutamente nada que hacer.” (pp. 145-146).

Desde luego que la parte más extensa de la novela es la dedicada a las cartas de Teresa Alcaraz, también es donde aparecen las ideas feministas de María Martínez Sierra, y tal pareciera que los soliloquios de Teófilo y las notas del catedrático están ahí no sólo para demostrar de qué manera repercutieron en ellos los sentimientos de Teresa, sino también para conocer el afecto masculino, sus salidas a la emoción, sus convenciones y costumbres dispensadas por la sociedad: Teófilo ya no va a ser un "Werther", ni Raymundo de la Gala se batirá en duelos al amanecer, pero Teresa Alcaraz tiene que seguir representando el papel de "Nora" en su "casa de muñecas".

María Martínez Sierra había leído a los escritores del XIX e Ibsen no iba a ser la excepción, sólo que en *El amor catedrático* no se denuncia una situación de sumisión, más bien parece el ideal de mujer que el hombre español desea en su esposa o en su novia. Será en sus *Cartas a las mujeres de España* (1916), dentro de la efervescencia del movimiento feminista español, después de haber publicado cincuenta libros y de fungir como secretaria de la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer, de solidarizarse con sus compañeras de escritura y de conocer los problemas conyugales, será entonces que empiece a advertir la necesidad de un nombre propio, de una identidad literaria y social, de un trabajo que la independice de la despena que el marido ofrece y, finalmente, se atreva a decir:

"La mujer que no trabaja se corrompe, y de compañera del hombre se convierte en esclava del hombre."⁴⁹

3. Rosa Chacel (Valladolid 1898-Madrid 1994). Es una escritora *absoluta*, no hay nadie semejante a ella antes ni inmediatamente después. Algunos intentos o atisbos parecidos a la obra chaceliana logró doña Emilia Pardo Bazán, consecuentes con sus ideas acerca del arte publicadas en el libro de ensayos *La cuestión palpitante*, (1884), en los que la belleza, el artista, la cultura y la función del arte son temas que debate, debido la polémica que causaron sus novelas.

⁴⁹ Martínez Sierra, Gregorio. *Cartas a las mujeres de España*. EJA. Bs. As. 1941. p. 20.

Rosa Chacel conocía la obra de la Pardo Bazán, de Unamuno, de Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Valle Inclán y Baroja. De ellos, sólo Unamuno advierte la urgencia de un cambio en la novela española, para que ésta no fenezca, y Ortega insiste en la necesidad de una nueva teoría, ya que las expresiones de su tiempo así lo exigen. El camino no era llano ni placentero, acostumbrados, como estaban los escritores a las escuelas decimonónicas. De este grupo dice Rosa Chacel:

*Aspiraba a una literatura que abarcase los más patéticos pensamientos, pero no lograba concebir climas humanos de dimensiones adecuadas. De los cuatro escritores salvados del naufragio, tres no inauguraban la nueva vida. Unamuno proyectaba la sombra de su persona o, más exactamente, empujaba hacia la propia sombra a toda persona. Valle-Inclán era un ejemplo de riqueza y complejidad verbal, de imaginación torrencial, siempre encauzada en normas de perfección, de superación, de decantación. Como ejemplo quedaba abismado en su forzosidad germinal, pero aproximar nuestro mundo al suyo no era posible sin caer en imitación. Baroja conquistaba con la simpatía de sus personajes antipáticos: a mí personalmente no me cuadraba su mundo. Ramón, en cambio, deslumbrante consecuencia de nuestro presente, también ocultaba el horizonte con su volumen tampoco era posible seguir por su camino, pero a su paso quedaba el campo desbrozado de toda superflua pesadez. Tal era la duplicidad de su genio, que salpicaba por todas partes misterios intuidos que, en dos palabras, se desarrollaban como teoremas. Su influencia en el grupo "ULTRA" fue grande, decisiva. Estas eran las anfractuosidades de la vertiente literaria: de los caminos llanos no hay porqué hablar.*⁵⁰

Su juicio acerca de los escritores de fin de siglo, nos indican de dónde partirán sus obras. Las ideas estéticas de Ortega y Gasset, las lecturas de Proust, Freud y Nietzsche, que Rosa Chacel realiza en sus distintos viajes, hacen de ella una mujer adelantada a su país, a su tiempo y a sus coterráneas. En la traducción de Dámaso Alonso, leyó El retrato de un artista adolescente, de James Joyce, en 1926 y la consideró la novela vanguardista de este siglo.

En su formación independiente influyó, también, el aislamiento al que se sometía, pues no gustaba de tertulias ni cafés de los bohemios años veinte en Madrid y cuando llegaba a asistir, se acentuaba más su diferencia intelectual y genérica. Siempre tendió un cerco social alrededor de su familia (sus padres, su esposo y su hijo). Su carácter hosco y huidizo no le permitía lograr muchas amistades. Su constitución enfermiza,

⁵⁰ Chacel, Rosa. "Noticia" en Estación. Ida y vuelta, pp. 9-10.

desde pequeña, la llevaban a extremar sus cuidados y quizá, su formación como escultora haya influido para hacer de sus novelas y su vida algo impenetrable, rígido, pétreas al sentimentalismo y pródigas al intelecto.

En sus novelas, la anécdota es reducida, tanto que hasta se pierde en el discurso del relato. Priva la introspección, la disquisición, el fraccionamiento del hecho, y de éste trasciende su primera causa y su última consecuencia. Como es el caso de su primera novela **Estación. Ida y vuelta** (1928)

En esta novela, un narrador autodiegético hace un análisis de su infidelidad, antes de escribirla en su propia novela. Este desmenuzar sin límite lleva al narrador a complejidades de las que difícilmente sale. Es un reincidir sobre el lenguaje, sobre la situación o circunstancia, por su continuo especular, a tal grado que los personajes llegan a desaparecer (dos mujeres de las que algo se dice) y el narrador-testigo-protagonista llega a desdoblarse en autor, al pretender éste una nueva narración o metadiégesis, en la que nos dice cómo se están comportando los personajes, cuál es el rumbo de la anécdota y qué es lo que de literario queda, para poder empezar a escribir su obra.

Pero este movimiento es casi imperceptible en la novela, por lo que es necesario un lector atento que haya seguido las meditaciones del narrador sin distraerse con lo aledaño o lo pueril de la vulgar anécdota : un triángulo amoroso.

A pesar del tono solemne que adopta la narración, Rosa Chacel aparece por ahí haciendo algunos guiños al lector, como mujer y como autora : hasta el final de la página 7 sabemos que narra un hombre, por el adjetivo "dispuesto" que ya pugnaba por salir de la mano de la escritora, quien mucho se contuvo (se siente esa presión) para no evidenciarse, pero la pulcritud del lenguaje, su esmerada selección, dan la impresión de una prosa pulimentada con cincel y martillo, lo cual le da un triple valor a la novela : su forma narrativa bastante vanguardista, la ruptura que una escritora logra con los cánones estéticos masculinos decimonónicos y la prosa inventiva y re-creativa que sostiene el relato de un narrador inaprehensible elaborado por una mujer.

*La estructura misma de **Estación. Ida y vuelta** reconoce la relación entre vida y arte. La **Estación** es el estado estático del protagonista en la casa de pisos donde vive con la novia ; en la **Ida** a Francia gana la

distancia necesaria que requiere el arte ; y a la **Vuelta** vive la experiencia artística que es la reflexión sobre la organización de lo vivido.”⁵¹

Este narrar que se dirige al intelecto, que exige un lector atento y cooperativo, que implica vueltas a lo leído, se perfecciona en Memorias de Leticia Valle (1946, Bs. As.) novela de narradora autodiegética. Es Leticia la que en un diálogo consigo misma nos cuenta el despertar de una pasión, en la que ella, a sus doce años es la seductora de un hombre casado. El relato que se nos cuenta va de fines de octubre a principios de marzo, pero no hay un diario, ni cartas, ni fechas que lo indiquen, sino la aparición de ciertos párrafos que hacen referencia al mes, a la estación, al clima, por los que el lector se guía, pues existe la posibilidad de perderse debido a las frecuentes digresiones de Leticia, para hablar de los primeros años de su infancia y de algunas anécdotas familiares y populares. Una vez más, la anécdota principal se olvida y el desenlace se precipita en las últimas páginas. Sucedió que la memoria, el recuerdo, el rigor del pasado hacen sombra sobre el presente, tal vez para ignorar la anécdota del presente mismo. Otra vez, se trata de evadir el recuerdo para no parecerse a la vida, otra vez se trata de una novela en embrión.

De sus volúmenes de cuentos cabe destacar : “Fueron testigos”, “Ofrenda a una virgen loca” y “En la carretera”, reunidos en lcada, Nevda, Diada (1971). En 1960 aparece La sinrazón (Bs. As.), novela considerada como la máxima expresión de la narrativa intelectual, todavía publicada en el exilio, al igual que sus libros de cuentos y sus colaboraciones en la revista SUR, género que nunca descuidó y que arranca desde que escribía en la revista ULTRA, Hora de España y Revista de Occidente, antes de 1937.

De la obra chacelina escribió, en 1969, el filósofo Julián Marías :

“Ha sido profundamente innovadora ; cuando se lea Estación. Ida y vuelta se verá qué poca novedad metódica ha significado ‘le nouveau roman’ sobre este libro que dentro de unos meses cumplirá cuarenta años ; pero esto, ¿quién lo sabe ? Y ¿podrá sorprender en un país donde Unamuno creó la “novela existencial” o personal tan a destiempo que nadie se enteró hasta el año 1938, y el público por lo menos hasta 1943 ? Desde entonces, cada libro de Rosa Chacel ha significado una aportación a los temas, a la técnica, al estilo de la novela ; nunca ha escrito “un libro

⁵¹ Johnson, Roberta. “Estación. Ida y vuelta de Rosa Chacel : un nuevo tiempo para la novela”, en Prosa hispánica de vanguardia. p. 206.

más", sino otro libro nuevo. (...) Y, por supuesto, su último propósito fue hacer novela desde la visión orteguiana de la vida. (...) Ahora las multitudes devoran libros incomparablemente artificiosos, intrincados y difíciles que los de Rosa, con una diferencia: que en muchos casos la dificultad es inventada, añadida, a veces con desordenamiento adrede, con recursos puramente exteriores; mientras que la complicación de Rosa no es sino la complejidad de la vida humana, distensa entre el pasado y el futuro, henchida de recuerdos y proyectos, rica en perspectivas y conflictos." ⁵²

De Estación. Ida y vuelta, dice Pablo Gil Casado :

"La historia sentimental está desentimentalizada. Por muy paradójico que resulte, en el asunto no se trata del asunto, se trata de recrear lo que pasa por la mente de un hombre frente a su "circunstancia externa", de proyectar la interioridad de un ser (...) Pero hay algo más. La narración del vivir y de las circunstancias del personaje, da lugar a la narración del proceso creador que así se convierte en una novela de la novela.

Las últimas páginas del relato, a partir de la 126, se dedican a transformar el proceso creador en materia de ficción. Se comenta algo, por ejemplo la función del personaje, y la especulación se transforma en algo que no es: en los mismos personajes. De pronto, la narración toma un giro inesperado: el protagonista-narrador que era antes, se desdobra y pasa a ser por un lado creador que contempla al personaje creado, mientras especula sobre los protagonistas y la forma de manipularlos." ⁵³

Rosa Chacel, en su intento de crear la novela orteguiana, esa novela que se construye de tiempo, sólo presente o futuro, probablemente busca la ausencia del retrato, del aspecto, para dejar algo intangible de sus personajes; se afana en la precisión lingüística, en el adjetivo exacto y en el adverbio acorde; se interesa por lo que sucede al interior del personaje más que por lo que lo cerca, concretamente. Su creación se adelantó a su época, por diferente y solitaria, por hermética y *absoluta*. Mujer que en su inmenso interior deseara, según José Infante :

"Hacer una novela intelectual en la que la máxima aspiración debía ser llegar a escribir un libro sin sujeto, un libro "sin materias", como ya había predicho en 1852 Flaubert: "un libro apenas sin sujeto. O por lo menos con un sujeto casi invisible, si es que esto es posible..." ⁵⁴

El día que recibió el premio de la Crítica, en 1977, Carmen Martín Gaité, escribió :

⁵² Marías, Julián. Prólogo a la 2a. de. De *La sinrazón*. pp. 20-21.

⁵³ Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. pp. 90-91.

⁵⁴ Infante, José. Prólogo a *Memorias de Leticia Valle*. p. 18.

"Rosa Chacel, claramente influida por Unamuno, se aplicó, desde sus comienzos como escritora, a llevar hasta sus últimas consecuencias las innovaciones metódicas que él aportó al género novelesco, poniendo toda su inteligencia -que es portentosa- al servicio de ahondar en la vida íntima de las ideas y eludiendo, por trivial, la acumulación y "vizualización" de hechos concretos. Como consecuencia, su obra, trasunto de la introspección más exhaustiva y rigurosa, nunca ofrece fruta del tiempo, de ningún tiempo, sino descarnada intemporalidad, interiorización del tiempo."⁵⁵

Se ha escrito demasiado acerca de la disposición de Rosa Chacel para escribir Estación. Ida y vuelta, de acuerdo a los principios orteguianos, y se ha desdeñado lo que de voluntad propia y creativa tuviera la autora en el momento de escribir su novela. No es sólo la influencia orteguiana lo que ella había, estaba, ya, en el espíritu de la época, esa renovación del arte que ella asimiló en París y en Roma, en sus lecturas extranjeras y en las vivencias (distintas a las tertulias madrileñas) que el Sena y el Tíber le brindaron. Por consiguiente, los prolegómenos de Ortega y Gasset, tales como: el lector activo, el pretexto de la trama, el argumento contado en pocas palabras, la disposición del autor para crear en el lector un interés imaginario, el alejar al lector de la realidad inmediata e introducirlo en el cóncavo espacio de la novela y otras tantas **Ideas** del ilustre pensador, están, sí, en la novela chaceliana, pero dos son los más trascendentes: el autor y su obra. Advierte Ortega y Gasset:

"(N)ovelista es el hombre a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible. Si no fuera así, si a él no le interesara, ¿cómo va a conseguir que nos interese a nosotros?" (p.51).

"En vez de definir el personaje o el sentimiento debe, pues, el autor evocarlos, a fin de que su presencia intercepte la visión de nuestro contorno." (p. 52).

"La materia de la novela es propiamente psicología imaginaria." (p.53).

"Las almas de las novelas no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles." (p.55).

"... en una novela puede haber toda la sociología que se quiera, pero la novela misma no puede ser sociológica." (*Idem*).

"No en la invención de acciones, sino en la invención de almas interesantes veo yo el porvenir del género novelesco." (*Idem*).

⁵⁵ Martín Gaité, Carmen. Aqua pasada (artículos, prólogos y discursos). p. 176.

* Todas las citas e interpretaciones devienen de Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. 2ª. ed. México, Edit. Porrúa. 1992. pp. 35-56. (Clec. "Sepan Cuántos...", núm. 497). Se consignan las páginas de los entrecorillados.

¿Y no es esto, finalmente, lo que Rosa Chacel innovó en la escritura femenina española, en 1928? Cuando escribió su novela se aisló del grupo orteguiano, es más, se alejó, y es en la lejanía y hoy en la posteridad que se debe confrontar la obra chaceliana, pues así como rezuma "nouveau roman", también se imbuye de su ascendencia escultórica, de la *nóvola* de Miguel de Unamuno y de las ideas estéticas de la Pardo Bazán, quien ya en sus últimas novelas incursiona, tentativamente, en las técnicas novedosas. Acerca de Rosa Chacel escribe Ana María Moix:

"...Estación. Ida y vuelta (es un) relato del clásico triángulo amoroso pero desarrollado en la mente del protagonista, en su yo, un yo espectador de sí mismo. No se trata del por entonces novedoso buceo en el yo, ni del uso del joyciano monólogo interior: la empresa era más ambiciosa: lograr la interioridad del protagonista, no a través del discurso del yo, sino por medio de las secuencias (a base de encadenamientos de imágenes, ideas, sentimientos que se suscitan unos a otros) que conforman la interioridad del protagonista que, espectador de sí mismo e inmerso en una circunstancia externa, trata de salvarse, salvando lo que, en dicha circunstancia, considera como verdadero y capaz de continuidad. *Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo*: Rosa Chacel hizo con Ortega, en esta novela, lo que Sartre hacía con Heidegger en La náusea." ⁵⁶

En el caso de Doña Emilia, Dulce Dueño (1911), cuenta dos relatos con el mismo argumento, ubicándolos en tiempos y espacios diferentes, con dos protagonistas, Catalina y Lina, cuya historia se ve determinada por la ideología de su época: siglo XII en una, siglo XX en la otra. Mas ambos personajes muestran enfoques distanciados: en el relato de Catalina escuchamos al narrador heterodiegético y en el relato de Lina a la narradora autodiegética. Se advierte en la autora la urgente necesidad de cambiar de rumbo, el nuevo siglo así lo exige y los patriarcas la observan. Veamos algunas de sus Ideas :

"La literatura se halla cada año más lejos de las masas y, según Doña Emilia, esta tendencia se aceleró durante el siglo XIX. (...) Desde Lamartine, la poesía, y en general la literatura, van paulatinamente desviándose del público, situándose aparte y fuera de él, hasta llegar al completo divorcio y, más tarde, a oposición." Teme que llegue el día en

⁵⁶ Moix, Ana María. "La agonía de la razón", en Camp de l'arpa. Revista de literatura. México. (abril-1980). Núm. 74. pp. 74-76.

* Todas las citas se refieren a: Osborne, Roberto E. Emilia pardo Bazán y sus obras. (Cap. IX "Las ideas estéticas de la Pardo Bazán"). Edic. De Andrea. México. 1964. pp. 122-128. Se consignan las páginas de los entrecomillados.

que el autor lea sólo lo que él mismo ha escrito. Y aunque cree que el arte es esencialmente aristocrático, sin embargo se opone a esa tendencia a la deshumanización." (p. 123).

"El arte no debe emplearse como propaganda, porque no es utilitario. El arte es egoísta, pagano, individual y, por lo tanto, útil sólo indirectamente. Es un error estético muy grave poner el arte como instrumento en manos de la ética." (p. 125).

"(Los personajes son de dos tipos): universales, cuando representan o simbolizan algo; individuales, los más apropiados para mostrar el conflicto en el alma humana, esta lucha que es, en su opinión, de tanta importancia." (p. 127).

Dos voces confluyen en la obra chaceliana: Emilia Pardo Bazán y José Ortega y Gasset, voces que en los años sesenta de nuestro siglo, pocos recuerdan.

De María Martínez Sierra, poco podemos hablar al respecto, pero queda en ella esa intención de experimentar sin ser académica ni catedrática, con los visos narrativos que su autodidactismo le va descubriendo en las lecturas de su vasta biblioteca.

Escritora de narradores masculinos o femeninos, heterodiegéticos o autodiegéticos, cuyas voces, todavía en la narración lineal, exhortan a la mujer a su emancipación y en su labor periodística logró entrevistar a la Pardo Bazán, acerca del movimiento feminista en España, a lo que la Condesa expresa:

"Los adversarios del Feminismo han visto sin protestar a la mujer en la mina del carbón, como la ven descargando fardos en los muelles. Esto no les alarma. Vería en los comicios es lo que subvierte el orden social. Mucho se habla de democracia, mucho de igualdad, mucho de justicia. No creáis a nadie que tales pronuncie si es partidario de la esclavitud femenina. En este signo conoceréis a los efectivos demócratas y también a los cristianos sin hipocresía, a los que no gastan las anchas filacterias del fariseo."⁵⁷

Así, de manera entramada, he pretendido acercar, una a otra, a estas tres escritoras que la crítica feminista (esa crítica que se basa en lo que las mujeres escriben y cómo lo escriben con relación a lo que los hombres han escrito) y la **ginocrítica** (crítica exclusiva de mujeres escritoras) escasamente o parcialmente ha estudiado. Si bien algunas veces se ha acertado en sus argumentos, como es el caso

⁵⁷ Martínez Sierra, Gregorio. *La mujer moderna*. Ed. Prop. "Saturnino Calleja." Madrid, 1920, pp. 86'87.

* Véase el prólogo elaborado por María Edméel Álvarez a las obras de Gregorio Martínez Sierra, pp. IX-XXI, para la primera edición (1972) y segunda edición (1986), de la EPSC.

de Julián Marías con la obra de Rosa Chacel, otras veces se ha ignorado la **diferencia** intrínseca en las novelas de María de la O Lejárraga García "María Martínez Sierra" (*Gregorio Martínez Sierra*)*, sino es que de manera tajante lo oculta o desvirtúa las condiciones específicas de creación que una mujer, como la Pardo Bazán, tuvo que esgrimir para ser una presencia en la literatura española. Es, en este terreno, que la **ginocrítica** tiene mucho por hacer y lo está haciendo.

Para cerrar este segundo capítulo dedicado a revisar parte de la escritura femenina anterior a **Nada** (1944), es necesario advertir que existe la obra de otras escritoras que no fue posible localizar, o su pertenencia a otros campos del saber las excluyen de esta revisión, o bien empezaron a publicar poesía, cuento, novela y teatro a partir de los años cuarenta, fuera de España. Hoy en día, contamos ya con varios estudios acerca de su obra, algunos todavía instalados en una **crítica feminista** más avanzada que la de principios de siglo, otros bastante avanzados y específicos de una **ginocrítica**, sin embargo, son investigaciones de una producción literaria que no aparece o aparece escasamente en las monumentales historias patriarcales de la literatura española.

Las múltiples argucias que se inventaron para no incluirlas van de lo más superficial a lo más denostador. Decir que la creación literaria no fue su único oficio y por lo mismo sus obras son de menor calidad es algo que está en tela de juicio. Es cierto que no se dedicaron por completo a la creación, ya que siempre tuvieron una actividad más que realizar, pues militaban en algún partido político exigiendo una condición que los escritores ya tenían. Ellas dirigían revistas, editoriales o imprentas, de su propiedad o ajenas; además se dedicaban a labores sociales de carácter filántropico, además eran reporteras o corresponsales, articulistas de periódicos y ensayistas de revistas; además, eran maestras de distintos niveles escolares; traducían de varios

el ambiente teatral; además, poseían librerías o editoriales que ellas mismas administraban; además, y sobre todo, tenían una familia, hijos, padres y marido que no siempre comprendieron sus inquietudes literarias, por lo que su vida en familia no fue lo suficientemente tranquila para escribir a solas, "en una habitación propia".

Las escritoras de aquella época tenían una visión política y social de urgentes demandas, no obstante el no pertenecer a las clases directamente afectadas por la problemática que ellas veían en España, y en una actitud solidaria y humanista, luchan por reivindicaciones laborales femeninas: prestaciones laborales, reglamentación del trabajo, seguridad social, sufragio universal, educación universitaria, participación en las Cortes, acciones todas con las que el escritor ya había nacido. Y si bien es cierto que ninguna de ellas fue obrera, tampoco por eso olvidaron su participación en otros aspectos de la vida en sociedad: la legalización del aborto, del divorcio y la patria potestad. Y, aunque su situación económica desahogada les permitió incursionar en tantas actividades, también es cierto que su vida particular fue muy vulnerable, vida privada, vida íntima, que no es objeto de estudio de esta investigación.

CAPÍTULO TERCERO

NADA (1944) DE CARMEN LAFORET: LA CONCIENCIACIÓN DE LA VOZ EN LA NARRATIVA FEMENINA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA.

"Señor, todo esto que he referido a V.S. ilustrísima no es así. La verdad es ésta: Que soy mujer, que nací en tal parte, hija de Fulano y Zutana; que me entraron de tal edad en tal convento, con Fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me sañí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, parti allá y acullá, me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima."

Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma (1625 ó 1626).

"...digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se ensañase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura, y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer que, engañando, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre..."

Sor Juana Inés de la Cruz, Respuesta a Sor Filotea de la Cruz (1691).

"Te rogué que me escribieses hoy aunque fuese una sola línea, un saludo matinal, y ha pasado medio día sin recibirlo. Es preciso que andemos a la par, me decías anoche: yo te lo digo hoy a ti. Me levanto sólo para escribirte, porque he pasado mallísima noche, estoy enferma como prevela. Hace algún tiempo que me tiene dicho mi esculapio que sólo evitando las emociones fuerte puedo recobrar la salud; que el reposo físico y moral es para mis males la mejor medicina. Estoy tocando la verdad de su receta: la felicidad que durante dos horas he gozado cerca de ti, me ha hecho mucho daño, amigo mío, tanto daño que creo imposible dejar en todo el día mi alcoba y sólo por pocos momentos mi cama. Si quieres conservar a tu amiga por algún tiempo en la tierra, es necesario que le economices, por ahora, hasta las sensaciones de placer; que te acuerdes de que está físicamente enfermo su pobre corazón, y que, como todo enfermo, apetece comúnmente lo que le hace más daño."

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Carta VI a Antonio Romero Ortiz, 25-IV-1853).



FALTA PAGINA

No. 120

I. Analogías y divergencias en la *escritura femenina* española de 1944-1945.

El año de 1944 será importante para la escritura femenina española. Como se sabe, muchas de las escritoras ya reseñadas continuaron publicando dentro o fuera de España, en el cerco de ruinas o en el lejano exilio. México y Buenos Aires las recibieron para enriquecernos con su experiencia, con su oficio, con su dolor.

La novela de postguerra no sólo la escribieron los hombres, también las mujeres y es precisamente una mujer, Carmen Laforet, quien inicia esta temática entre sus coterráneas. Una nueva circunstancia exige una nueva voz y las escritoras no permanecerán indiferentes. 1944 es un año vasto en *escritura femenina* diversa: María Campo Alange (María de los Reyes Laffitte Pérez del Pulgar): María Blanchard (biografía crítica); Josefina Carabias ("Carmen Moreno"): Los alemanes en Francia, vistos por una española (memorias) y Carlota en México (biografía); Carmen Conde ("Florentina del Mar"): Vidas contra su espejo (novela), Honda memoria de mí (poesía) y Soplo que va y no vuelve (cuentos); Concha Espina: La segunda mies (poemas) y Victoria en América (viajes); Carmen de Icaza: Vestida de tul (adaptación teatral de la novela homónima, estrenada en el "Teatro Infanta Isabel" de Madrid) María Teresa León ("Isabel Ighirami"): La historia tiene la palabra (memorias); María de Maeztu: Antología-Siglo XX: Prosistas españoles (semblanzas y comentarios) (1ª. Ed. 1943, 2ª. Ed. 1945); Concha Méndez: Poemas, sombras y sueños (México), Villancicos de Navidad (México); Elizabeth Mülder: El hombre que acabó en las islas (novela); Margarita Nelken: Primer frente (libro de temática social); Carmen Eva Nelken ("Magda Donato"): Aventuras de Cucuruchito y Pinocho (película hecha y estrenada en México y proyectada en Madrid un año después); María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca (ensayo, Bs. As., Arg.).

Se advierte que 1944 fue un año de intensa actividad femenina, aquí rescato únicamente lo que aparece consignado en manuales literarios. Con toda seguridad

hubo más, pero esto es suficiente para que en años posteriores, éstas y otras nuevas escritoras duplicaran la cantidad de publicaciones¹.

De las escritoras mencionadas en este apartado, me dedicaré a tres de ellas que no mencioné en el primer capítulo: Elizabeth Mülder, Carmen Conde y Carmen Laforet.

1. Elizabeth Mülder Pierluisi (Barcelona 1904-1987), de ascendencia holandesa e italiana, adquiere una formación cultural autodidacta y debida a maestros particulares. Los viajes, los idiomas, la música y la lectura ilimitada propician que a temprana edad escriba sus primeros comentarios sobre literatura inglesa en algunos periódicos, actividad que ejercerá toda su vida, ya que la traducción, el ensayo, la reseña y las conferencias sobre la obra de escritores europeos le permitirán colaborar en periódicos y revistas españolas y extranjeras. Tradujo a Pushkin, Baudelaire, Keats, P.B.Shelley, George Duhamel, Pearl S. Buck, Charles Morgan, T.E. Laurence y a Astrid Bergman.

Sus primeros libros de poesía, romántica y simbolista, se publicaron de 1927 a 1934; luego se dedicó a la narrativa, de 1936 hasta 1958, año de su última publicación. No obstante, continuó escribiendo, traduciendo e impartiendo conferencias, solamente que su producción final se mantiene inédita, por lo que es imposible saber cuál fue el camino que tomó su poesía, después de la Guerra Civil y su narrativa, después de 1960.

Es en sus novelas que puede hacerse un estudio evolutivo: Una sombra entre los dos (1934), de tesis feminista; La historia de Java (1935), vanguardista; de profundos conflictos humanos que desembocan en el suicidio, como en Preludio a la muerte (1941), la inanición ante una enfermedad incurable en Crepúsculo de una ninfa (1942) o el aprendizaje y madurez de un joven que se enfrenta a la vida en El hombre que acabó en las islas (1944); de carácter psicológico: Las hogueras de otoño (1945) y Alba Grey (1947); de experimentación: El vendedor de vidas, en la que utiliza la narración alterada: Luna de máscaras (1958), de narraciones fragmentadas que coinciden al final y en las que cada personaje ofrece un diferente punto de vista. También escribió cuentos, novelas breves, relatos, ensayos, artículos y dos de sus novelas fueron

¹ Vid supra. Apartados II, III y IV de primer capítulo.

adaptadas al cine, con su revisión y anuencia. Alejada de círculos literatos, es considerada por la crítica como una escritora de transición, no sólo por haber empezado a publicar sus obras en los años treinta y retomar su actividad literaria en los cuarenta, sino porque de sus inicios feministas en Una sombra entre los dos pasó a una narrativa de carácter psicológico femenino por deshacerse de la influencia de sus primeras traducciones (Keats, Shelley y Baudelaire) en sus poemas y cuentos para sumergirse en el estudio del ser-mujer que le exige una mayor introspección, delineamiento y formación para lograr unos personajes femeninos, con una diferencia narrativa que estriba en la escritura: desde Preludio a la muerte (1944), en la que un narrador omnisciente nos cuenta el "velado" suicidio de Verónica, hasta El retablo de Salomé Amat, su última novela cuyas protagonistas cuatro mujeres de distintas generaciones cuentan la historia de España desde 1870 a mediados de este siglo son expresión de la mujer escritora, con ese **hablar-mujer** que le sirve para referirse a su vida en familia, a sus relaciones afectivas con "el otro", a sus aspiraciones individuales, en una palabra, a su relación con la historia esgrimiendo otra visión de España de casi cien años de vida. Su evolución y sus inquietudes puede resumirse en la siguiente apreciación:

"Elizabeth Mülder realizó una literatura que no se correspondía demasiado con la de su época, trascendió el marco de la realidad que la rodeaba, resucitando quizá por ello la eterna y casi siempre mal entendida polémica entre la estética y la ética. Ella misma declaró al respecto: "Quiero establecer una novela que presente un mundo tal y como él sea, lo mejor que yo sé, para que sea reconocible por su autenticidad, que es el cruce donde lo estético y lo social se encuentran." Reflejaba problemas eternos y esenciales del alma humana, y no concretos. Parafraseando sus propias palabras podríamos interpretar que para ella no había problemas del hombre ni de la mujer, sino problemas del ser humano. Sin embargo, no podemos prescindir del hecho de que en sus novelas estos problemas están encarnados en su mayor parte, al igual que en las de las autoras que inician su producción después de la guerra, en mujeres; mujeres fuertes e independientes, que tienen el valor de enfrentarse, así siempre, a su destino, para bien o para mal, solas. Y eso es algo que tardará mucho en ser aceptado en la literatura española, y mucho más aún en la vida, si es que ha sido aceptado; pero ése sería ya otro capítulo de la historia..."¹

Los historiadores de la literatura española la han consignado en sus manuales con cierto distanciamiento e incomprensión de su obra, a veces con matices de crítica

¹ Mañas Martínez, María del Mar, Pról. a Elizabeth Mülder, Alba Grey. BEECIM, pp. 45-46,(31).

feminista que no logra explicar el universo Múlderiano. Sin embargo, los citamos por conocer su punto de vista y su referente. Dice Angel Valbuena Prat:

"Nacida en Barcelona en la primera década del siglo, sus viajes, sus abundantes lecturas y su sensibilidad se reflejan en sus novelas, que vienen a ser como diversos aspectos de un tema único, el tema por excelencia: el amor. Pero el amor como necesidad de romper la soledad en que el ser humano se halla sumido desde su nacimiento y que el pulular de las multitudes de nuestras ciudades superpobladas no hace sino incrementar por contraste (...) ha publicado novelas y narraciones breves, siempre con la intención de contrastar el mundo interior y el exterior, la circunstancia y el sentimiento. (En sus novelas) La técnica es tan rica como las sugerencias de los mundos que sirven de marco a los relatos y el lenguaje posee una variedad de ritmos que lo adecuan a su función. (...) Otra importante faceta de la personalidad de EM, menos conocida por la imposición minoritaria que nuestra sociedad aplica al género, es la poesía. Autora de finos versos llenos de sugerencias, con resonancias de lejanías y fuertes acentos de sentimiento."²

Ignacio Soldevilla Durante opina en el capítulo I. "Las generaciones de preguerra":

"Cabe aquí citar también el nombre y la obra de Elizabeth Múlder (1904) cuya transición de la poesía lírica a la prosa narrativa ocurre en los años de la República. La obra narrativa de Múlder queda situada entre el intimismo lírico de sus orígenes y el nuevo realismo que impulsa a los jóvenes narradores en aquellos años, combinación que la caracteriza y le da un valor original. (...) Su condición femenina ha hecho que, entre las escritoras, E. Múlder sea un ejemplo vocacional sólo comparable al de Concha Espina. Carmen Conde, Paulina Crusat, Susana March, son otros tantos ejemplos de vocaciones posteriores surgidas del intimismo y la confidencia lírica hacia la prosa narrativa en las que el ejemplo de Múlder pudo ser modélico."³

Por último, Eugenio G. De Nora⁴ se expresa acerca de Elizabeth Múlder y su obra en términos enraizados en la decimonónica crítica fálica (que aún persiste), con expresiones tales como: *(de) fina y armónica personalidad, vasta cultura y libre fantasía, inteligencia y sensibilidad, dote de observación minuciosa, tendencia a cierta evasión poética, pero que carece del penetrante encarnizamiento analítico, adolece de una complicada casuística psicológica y una deprimente esterilidad vital y aunque posee cierto rigor y honda sinceridad, no fue más que "la primera posibilidad de gran novelista que una mujer haya ofrecido entre nosotros en lo que va del siglo"*.

² Valbuena Prat, Angel, HLE. Tomo VI (Epoca Contemporánea). p. 255.

³ Soldevilla Durante, Ignacio. La novela desde 1936 pp. 57-58.

⁴ Cfr. Eugenio G. de Nora. NEC. II. pp. 402-405.

Estas adjetivaciones y las de Soldevilla Durante ocultan el universo Mülderiano y se fundan en una **crítica fálica** que se considera única y válida para enjuiciar la escritura femenina, ya que sus "*virtudes literarias*" devienen de su sexo, además de que así escribieron la Avellaneda, Rosalía de Castro o Concha Espina, por lo que al no imitar modelos masculinos no son universales, literariamente. También este tipo de crítica se sustenta en la vocación ejemplar: decir que las mujeres escriben por imitar a sus antecesoras, es negar la espontaneidad y libre albedrío "del Otro" que tiene algo que decir.

Pienso, en primer lugar, que si contextualizamos la obra de Mülder, Conde y Laforet y la de todas las anteriores, comprenderíamos que su escritura depende de una **política sexual** imperante en la que el **hablar-mujer** se manifestaba apenas manumiso y en una **diferencia** que pocos críticos han encontrado y que sólo la **ginocrítica** está construyendo, haciendo a un lado andamios seculares.

María del Mar Mañas ha sabido encontrar la universalidad de la obra Mülderiana, pues se fundamenta en el ser mujer que para escribir empieza por arrebatar un discurso y un lenguaje tanto tiempo considerados ajenos a la mujer, para retratar personajes femeninos en conflicto.

Las aristócratas señoras de las novelas de Elizabeth Mülder, las "*infantas ociosas*", las mujeres maduras aburridas en el matrimonio y sin opciones que la autoridad masculina les permita, tienen una proclividad al adulterio, al hastío, a la enajenación y al ocio que, aunque aparezca edulcorado, también pesa existencialmente, en una época en la que o se pertenecía a la Falange Femenina Franquista o se nulificaba en el hogar obedecienco a las prácticas permitidas: crianza, cocina y calceta.

Durante los años cuarenta, recordemos esto: La Falange Femenina devuelve a la mujer al hogar, confinándola a sus quehaceres domésticos e impidiéndole trabajar o sobresalir en las actividades políticas y sociales, sólo la enseñanza y la enfermería estaban consideradas como prácticas altruistas propias de la mujer. Esta situación retardataria sólo se explica en un contexto como el fascismo franquista cuya política sexual somete a la mujer al marido y a sus Instituciones; Elizabeth Mülder rechaza esa imposición y refleja la ociosidad y la abulia, la improductividad y el carácter ordinario de

un sector femenino privilegiado que está lejos de la mujer obrera, maestra o enfermera, secretaria o telefonista, costurera o mesera, únicos trabajos reconocidos como honestos.

2. **Carmen Conde** ("*Florentina del Mar*"), nació en Cartagena en 1907 y según cuenta en su Confidencia literaria (1944) su autodidactismo inicial se vio marcado por Las mil y una noches, La Biblia y Rafael de Lamartine, entre lo mucho que leía, sin orden de preferencias o novedades editoriales, en su pequeño Tetuán, primero, y en su luminosa Cartagena, después.

La inquietud por empezar a publicar la llevó a entregar sus primeros poemas a los diarios locales y a la prensa madrileña. Tenía entonces diecisiete años, pero el trabajo oficinesco que desempeñaba en Cartagena, para mantenerse, le impedía dedicarse por completo a la escritura.

A los veinte años ingresa al Magisterio, gracias a una pensión del Ayuntamiento, era el año de 1927, y la efervescencia literaria del momento la intimida. Guarda sus poemas con recelo, escribe con ahínco, con libertad, con un nutrido hacer que la alimenta al punto de olvidar, a veces, las privaciones económicas, pues su padre, un laborioso joyero, no conoce el ahorro ni le gusta que le hablen del porvenir ni del día de mañana. De él aprendió a trabajar con las manos: puliendo palabras, limando oraciones, sacando brillo a las imágenes:

"En cuanto a mis manos... Mi padre sabe que son tan puras, tan dignas, que sólo el trabajo y la belleza las han retenido entre las suyas."
(p. 163). ("*Las manos de mi padre*", en *Empezando la vida*).

Al fin, en 1929, publica Brocal, suma de todos sus poemas en prosa, de su mundo adolescente femenino y de sus ansias de apresar toda vivencia. Imágenes, metáforas, aliteraciones y prosopopeyas que asombran a la poesía femenina de entonces y a los poetas que la acogieron como "*alguien semejante a sí mismos*". Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez (su primer editor), Vicente Aleixandre, Luis

* Todas las citas pertenecen a su **Obra Poética (1929-1966)**, en adelante OP. Después de la cita sólo señalaré el nombre del poemario, el poema y la página.

Cernuda, Damaso Alonso, Miguel Hernández (su editor en Orihuela) y el novelista Gabriel Miró.

Sin embargo, Carmen Conde no se integra a ningún grupo generacionista, la une, a unos, una entrañable amistad; a otros, la afinidad mediterránea. Hoy, la crítica literaria la adhiere a la Generación del 36. Dice el antologista, Jiménez Martos:

"Y ya que me refiero al Mediterráneo, en el levantino hay que situar a Miguel Hernández, de Orihuela, a la vez pasión y disciplina del verso, acento extraordinario y decisivo, figura que ha llegado a tomar proporciones míticas tras su muerte en 1942. De Cartagena (Murcia) es Carmen Conde, desbordadora, trágica y tierna, la mujer poeta más importante del siglo XX español (cuidado que con esto no se hace ninguna discriminación de sexo)".⁴

En realidad, se sentirá más cercana a Gabriela Mistral, quien prologa su segundo libro de poemas Júbilos, 1934-que la pintora Norah Borges adosó con expresivos dibujos. De ella, dice la escritora chilena:

"La metáfora se la alabamos en muchas partes como punzón descubridor de tesoros, y le saludamos la fantasía, reina y señora, sin la cual nadie es nada en este negocio de escribir.

Pero sobre ellas, o adentro de ellas, le alabamos las sensaciones perfectas: las de la noche, las del silencio o del miedo: las de aguas marinas o fluviales: de aire y de tantas cosas. Gran captadora, muy mujer, es decir: una piel delgada leal que recibe y que responde. (...)

Nosotras, Carmen, estaríamos destinadas -y subraye fuerte el destinadas porque sería un destino pleno- a conservar, a celar y a doblar la infancia de los hombres. Las corrientes de frescura y de ingenuidad que arrancan de la infancia en ellos, y que después, muy pronto se encenegan, se paran o se secan en sus entrañas." (Carmen Conde, *contadora de la infancia*, p. 52).

Esta deferencia incitó a Carmen Conde, como buena autodidacta, a buscar en otras latitudes, sin deshacerse de sus coterráneas, y el descubrir a Juana de Ibarborou, a Alfonsina Storni y a Delmira Agostini, despertó en ella una devoción filial que se refleja en sus libros posteriores: Honda memoria de mí (1944), Pasión del verbo (1945) integrado después a Ansia de la gracia (1945), Sea la luz (1947), Mujer sin Edén (1947), en los que se percibe una similitud de temática y versificación.

⁴ Jiménez Martos, Luis. La generación poética de 1936, p. 21.

⁵ Carmen Conde. *OP*. Prólogo de Gabriela Mistral a Júbilos, pp. 45-112.

Honda memoria de mí (1944) es un largo poema de 421 versos en los que no hay tregua para la memoria. Rememorar todo aquello que se ha creído olvidado, pero que irrumpe al menor motivo: encuentros, objetos, personas, naturaleza viva, cuerpo y una memoria vigilante que atisba detrás de los senderos del inconsciente.

"Pero tanto recuerdo –los más bellos y gratos: los encuentros- pesa, y la poetisa busca, al final del poema, la quietud, no el sueño. Porque el deseo de no apagar, de que no la apague, su conciencia vigilante vence a todo "¡Estar despierta, velar siempre!". Desplegado su ser en un abanico de criaturas, todas fundidas en su yo. Y este yo universal, esta voz una y múltiple, unánime, incesantemente "exaltando a la vida". Y los dos versos finales dejan esa nota de cósmica grandeza, esa afirmación orgullosa de la alta condición de ser humano, la excelsa poeta con la que Carmen Conde canta."⁵

Mujer sin Edén (1947), es un poema en prosa compuesto de 1312 versos libres, divididos en cinco "Cantos" y cada uno de éstos, subdividido en poemas (I-3, II-15, III-4, IV-12) de diferente extensión en cuanto al número de versos.

Todo el poema es una imprecación en la que una voz que empieza en sordina, se vuelve altisonante: primero es la mujer temerosa que inquiere, acostumbrada a no preguntar ni a enjuiciar; luego es el reclamo a la Creación, a Dios o el Creador que haya sido, por una maldición que no ha cesado.

Acerca de este libro, ha escrito Angel Valbuna Prat:

"**Mujer sin Edén**, inmensa lamentación entre desesperanzas y ruegos. La mujer ante una llamarada de fe y dolor, en la historia de amor, suplicios, hijos y sangre. El poema más intenso, de la vida e intuición teológica, hecha verso a la vez varonil y esencialmente femenino. No recuerdo otro poema de mujer, sobre la mujer eterna, tan esencial, tan impresionante, tan bella y variadamente logrado en su unidad. Todavía se completa esta obra con los salmos apocalípticos de muerte, resurrección, juicio final y "hondas memorias" de su Sea la luz, del mismo año. La personalidad de Carmen Conde queda así enclavada como entre lo mejor de lo mejor de nuestras letras."⁶

En la línea poética femenina, solamente Emilio Miró se ha acercado al análisis de la poesía de Carmen Conde, estableciendo nexos y corrientes subterráneas que la enlazan con la mejor tradición de poesía escrita por mujeres, en España y en América Hispánica. Dice en el prólogo a la compilación de su **Obra Poética**:

⁵ Conde, Carmen. OP. Prólogo de Emilio Miró, "La poesía de Carmen Conde". p. 14

⁶ Valbuena Prat, Angel. HLE. Época Contemporánea. 1968. Vol. IV. pp. 258-259.

"Después de la atormentada Rosalla, va a ser la suya la primera y más honda voz femenina de nuestra lírica. Entroncando con Gabriela y con Juana, con Alfonsina y Delmira, con esos torrentes de poesía hispánica, a los que venía a sumarse, igualmente rico y caudaloso, el de la joven levantina. Entre Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Alfonsa de la Torre y tantas otras poetas y poetisas posteriores, la personalidad de Carmen Conde ha sido siempre única, independiente, batalladora. Incansable trabajadora en su obra y en la de las demás; antóloga y estudiosa de sus compañeras españolas y americanas."

Una vez más confirmamos los elementos de una crítica fálica de parte de estos estudiosos de la literatura, pero ahora aplicados a la poesía de Carmen Conde: la exquisitez, la sutileza, la armonía, la sensibilidad son adjetivos que siempre se refieren a la práctica poética de una escritora, "verso a la vez varonil y esencialmente femenino" (Valbuena), "Trágica y tierna" (Jiménez Martos) son frases adjetivas ambiguas o en contradicción que poco o nada explican la obra poética de Carmen Conde, pero que ahí están en los manuales patriarcales, únicos puntos de referencia, además, pues no existen otros textos que se aboquen al estudio de la obra de esta extraordinaria escritora de cuentos, poesía y novela, que desde 1979 forma parte de la Real Academia Patriarcal Española.

Creadora de doce libros más de poesía que aparecen recopilados en su **Obra Poética (1929-1966)**, Guillermo Díaz Plaja la segmenta en periodos de distintos temas, innovaciones, experimentos, influencias e inquietudes. Sus etapas: modernista, surrealista, mediterránea, mística, barroca, existencialista, son adjetivaciones relativas y difusas, porque el existencialismo y la mística permean de un libro a otro, así como el barroquismo y la experimentación, sin poner coto que delimite periodos de creación. Díaz Plaja, abrevia:

"Se trata, en suma, de un esfuerzo de plenitud, que se expresa ambiciosamente en un decir barroco, en el que la ebullición de las sensaciones se corona con una conciencia de la presencia de Dios, tema muy importante en la poesía de Carmen Conde, con una vertiente bíblica y evangélica por un lado, y, por otro, con una presencia de la tradición ascético-místico castellana, en la línea de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. A estos dos precedentes se añaden otros temas: el del paso del tiempo, el de la injusticia del mundo, el de la condición de la mujer."⁷

⁶ Conde, Carmen. **OP.** Gabriel Miró, "Prólogo a la obra poética de C. C.", pp. 10-11.

⁷ Díaz Plaja, Guillermo. "Carmen Conde, en sus paisajes mediterráneos" (Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española, 28-I-1979). Vid Figuras con paisaje al fondo, pp. 171-192.

Empero, tanto en sus libros de iniciación como en los de plenitud, de los años cuarenta o de los últimos años: Los monólogos de la hija (1959), Derribado Arcángel (1960), Devorante Arcilla (1962), Corrosión (1975) y Desde nunca (1982), se encuentra, independientemente de la inscripción poética, el lirismo ilimitado y el ansia de un oficio que inquiere por su trascendencia, pues ser poeta o poetisa en un siglo transido de indiferencia, pareciera como haber nacido con la voz enmudecida. No en vano hace suyas las palabras de Gertrude Von le Fort, como un epígrafe para su libro Iluminada tierra (1951):

"Si se vive, no se puede ser poeta;
y si se es poeta, casi no se puede vivir."

Lo importante de todo esto es que la narrativa de Carmen Conde se impregnará de ese eclecticismo de formas y de temas que manifiestan en: En manos del silencio (1950), Cobre (1953), Las oscuras raíces (1953) y Creció espesa la yerba (1979), de personajes ascéticos en el vivir, esperando la revelación que los apacigüe en la turbulenta vida que los atrapa y de la que escapan como quien sale de una catarsis.

También en Nada, de Carmen Laforet, se respira ese ascetismo. Andrea lleva una vida ascética, pero no hay en ella expiación alguna porque no tiene ninguna culpa, como los personajes de Carmen Conde. Andrea no va a misa, no se confiesa, ni le interesa el rezo, en una palabra, no es practicante como su tía Angustias y su abuela, pero ninguna de estas dos mujeres tiene la convicción religiosa de uno de los personajes de Carmen Conde. Nada no es un discurso ateo ni anticlerical, pero tampoco es una defensa del catolicismo.

3. Carmen Laforet (Barcelona, 1921) iniciadora de la nueva narrativa femenina de postguerra, obtuvo con su novela Nada el "1er. Premio Eugenio Nadal" (1944), cuya convocatoria se publicó el 4 de agosto en las páginas del semanario Destino de Barcelona, publicación independiente y alejada del oficialismo franquista, el cual no confiaba del todo en las iniciativas privadas y menos de carácter artístico, ya que escapaban a su control y dominio, sobre todo las emprendidas en Cataluña.

Dada esta situación política, la convocatoria establecía ser una novela inédita y escrita en lengua castellana, por lo que muchos escritores en lengua catalana se abstuvieron de participar. Sin embargo, se recibieron veintiséis novelas y de las votaciones finales sobresalieron dos escritoras: María Dolores Boixados con su novela Aguas muertas y Carmen Laforet con **Nada**. El premio fue entregado la noche del 6 de enero de 1945, en el café Suizo de la Rambla y además de los invitados, asistieron los miembros del jurado, integrado por: Ignacio Agustí, Juan Ramón Masoliver, Joan Teixidor, Rafael Vázquez Zamora y Josep Vergés.

Desde su primera publicación en Ediciones Destino (1945), **Nada** ha sido una de las novelas más leídas en lengua española y en lenguas extranjeras, por todo el presente que recoge de la España de postguerra y por todo el futuro que pronuncia para la narrativa femenina que se escribirá de 1945 a 1975, año en que muere el dictador Francisco Franco. A cincuenta años de distancia del otorgamiento del Premio Nadal, Carmen Laforet expresa:

"Recuerdo que, a mis veintitrés años, cuando me decían que **Nada**, mi primera novela, era un libro autobiográfico, me sentía ofendida en mi egolatría de creadora. Estaba bien segura de que, buena o mala, aquella novela era una fabulación de personajes y de ambientes de lo que había expurgado mi particular intimidad. Hoy -al cabo de siglos-, cuando la larga vida de ese libro ha provocado innumerables cuestionarios de estudiantes de países diversos (y mi angustia de no contestar a la mayoría de ellos), he llegado a pensar respuestas fijas para preguntas repetidas en distintas generaciones universitarias.

Algo que se repite en muchas cargas, o en mi contacto directo con los lectores cuando doy conferencias por países extranjeros, es un interés por Barcelona, ciudad en la que, en tiempos de la posguerra civil española, se desarrollaba la novela. Los estudiosos de **Nada** quieren que su primer viaje a España, su primera visita sea a Barcelona... Porque es la ciudad que describo en mi juventud, porque mis *descripciones* les atraen. A esto yo no he podido replicar. Y, ya vencida por mis propios recuerdos y por ese aprecio de ellos a través de mi libro, he llegado a confesar que la única autobiografía que hay en **Nada** es mi descripción de Barcelona. Y, además: he creído que eso era cierto."⁸

Nacida en Barcelona, pasó su infancia y adolescencia en Las Palmas, Gran Canaria, debido a los compromisos laborales de su padre y ahí vivió hasta los dieciocho años y terminó el bachillerato. De vuelta a Barcelona para estudiar Filosofía y Letras durante tres años, aprehende a esa ciudad que la va a acompañar toda su vida porque

⁸ Laforet, Carmen, en Cincuenta años del Premio Nadal, pp. 33-34.

será el territorio de su despertar a muchas experiencias y vivencias, lejos del mundo insular canario. Su padre, un modesto arquitecto, y su abuelo, un solitario pintor, fomentan en la joven esa atracción por las artes plásticas que tanto se reflejan en sus novelas, formación que aunada a su capacidad de observación y descripción minuciosa para delinear personajes, harán de su escritura una diferencia propiamente femenina.

Carmen Laforet ha escrito, además de **Nada**, La isla y los demonios (1952), La mujer nueva (1955) y La insolación (1963), las dos primeras de protagonistas femeninos y masculino, la última, pero en las tres de narrador heterodiegético, por lo que no serán objeto de análisis en esta investigación. La llamada y otras novelas cortas (1954) y La muerta y otros cuentos (recopilación de 1952) varían en cuanto al tipo de narrador, espacio y tiempo, pero es **Nada** la novela cimera y terminal de una narrativa femenina específica de España, y también delantera e iniciadora de una nueva escritura de mujer que se extiende, revitaliza y transforma a lo largo de treinta años, con las novelas de otras escritoras que, a semejanza suya, reconstruirán la Guerra Civil y los años de postguerra, el fascismo franquista, el nuevo cerco español, la generación de nuevas mujeres españolas y la repercusión de su papel en la historia de un país y de su literatura.

II. La narración en primera persona.

A lo largo de esta investigación he revisado parte de la literatura femenina española publicada entre 1900 a 1945 e hice, según la pertinencia, algunas acotaciones que, de manera cercana o lejana, prenuncian el advenimiento de **Nada**, novela cimera de un **hablar-mujer**, cuyos antecedentes sería, preponderantemente: La niña de Luzmela, de Concha Espina; La casa de enfrente, de Ernestina de Champourcín; Aloma, de Mercé Rodoreda y Preludio a la muerte, de Elizabeth Mülder, Cuatro novelas cuyas protagonistas -Carmen, Elena, Aloma y Verónica- son adolescentes en conflicto por su enfrentamiento con el mundo de los adultos, proceso psicológico individual que más adelante explico; asimismo, estarían: Dulce Dueño, de

Emilia Pardo Bazán: El amor catedrático, de María Martínez Sierra y Estación. Ida y vuelta, de Rosa Chacel, tres novelas de narrador autodiegético de focalización interna fija; también, en otra vertiente, se observa su cercanía al neo-romance del que fueron máximas exponentes Concha Espina con La esfinge maragata y su contraste ante Carmen de Icaza con Cristina Guzmán, maestra de idiomas, que abordé de manera diferente a lo que se llama “novela rosa”; por último, estaría la resonancia tremendista de los cuentos catalanes y Soledad de Caterina Albert y el ascetismo poético de la obra de Carmen Conde.

El feminismo, a la manera de principios de siglo, no aparece en Andrea, protagonista de **Nada**, ni es feminista ni milita en algún partido político: la nueva época es la postguerra española y el nuevo obstáculo a enfrentar es el franquismo, por consiguiente, Andrea es lo que la nueva crítica o **ginocrítica** denominaría “chica rara” en proceso de **concienciación**, adjetivaciones que no son producto de un manifiesto feminista, pero que coadyuvan a explicar una lecto-escritura diferente, algo que pretendo hacer en este capítulo.

La narración en primera persona tiene en nuestro siglo XX su momento más propicio. Si bien es cierto que se había cultivado en algunos periodos, con mayor presencia en la corriente romántica, por ejemplo, o en la narrativa picaresca anónima o de autor, también es cierto que fue el género epistolar dieciochesco donde encontró su mejor expresión, sin olvidar otro tipo de textos que, asimismo, se acogieron al “yo narrador”: la autobiografía, las memorias, las confesiones y las epístolas, éstas, a veces cartas extensas o breves, varias o únicas, que más bien parecían apologías.

En cada uno de estos textos, los usos del narrador en primera persona presentan matices de implicación, de objetividad, de compromiso, veracidad o verosimilitud, sin embargo, es el “yo romántico” el que ostenta una mayor individualidad del narrador, debido a la exacerbada subjetividad, sea en el texto poético o narrativo. Luego, los modernistas —concentrándonos ya en nuestra literatura hispánica— con ese sentirse inadaptados al estridente siglo XX, continuarán en la senda de simbolistas y parnasianos franceses, aferrándose a la voz individual para no confundirse con las hurdes.

Y en esas escuelas, corrientes y centurias también se manifestó la voz de la narradora en primera persona con un yo individualizado que raras veces atendemos: Santa Teresa de Jesús, la Monja Alférez, Sor Juana, la Avellaneda, María Martínez Sierra, presentan grandes diferencias en cuanto a propósitos pero, sobre todo, en cuanto a **proceso de concienciación**, pues su gran semejanza consiste en el haberse asumido como voz enunciativa, independientemente de la permisibilidad que la época les dispensaba.

En algunas de ellas la autoenunciación no era suficiente, pues era necesario dar cuenta de que se es mujer, de que se aprehende el mundo de manera diferente y de que el compromiso de escritora no es cercano, terminal y llano (como sucede con muchos escritores), sino que se trata de un compromiso abierto, extenso y ascendente. Tal parece que el hombre sólo escribe para aligerar una carga inmediata y en la mujer la escritura se hace con la carga de siglos de enmudecimiento, así, cada vez que el hombre escribe lo hace para continuar una habilidad y cada vez que la mujer escribe es para ser más hábil. Se dice que el escritor escribe para exorcizar a sus demonios, para no caer en la desesperación, para no suicidarse, para matar a sus enemigos en la trama de su obra, para justificar una lucha, también las escritoras, pero además de todo esto, ellas escriben para deshacerse de ataduras, para advertir que hay Otra presencia en el mundo, para sostener que el lenguaje no es propiedad de UNO para demostrar que existe otra explicación del mundo. Y en esa OTRA explicación del mundo de los hechos, las escritoras empiezan a explicarse primero, a sí mismas, ya que eso también les estaba prohibido: hablar de sí, **en sí**, era estar posesa, perdida, errática; hablar **para sí**, era temerario, irreverente, transgresor.

Los textos de Sor Juana, de María de Zayas, de Josefa Amar Borbón, de Concepción Arenal o de María Martínez Sierra inquietan sobre esa desigualdad, ese crecer sin armas, sin ciencias, sin letras y sin palabras. A principios de este siglo el gran número de escritoras se manifiesta ocupando un escaño, una cátedra, una columna, un escritorio, además de ser novelistas, pero el proceso de concienciación no aparece del todo en su escritura. La aparición de este proceso tiene que ver con los avances del psicoanálisis, con el surrealismo, la filosofía existencialista y las técnicas narrativas del cinematógrafo. Cuatro nuevas vetas del conocimiento humanístico que,

por coincidir en tiempo, espacio y propuestas, permean países, continentes, ideas y humanidad.

La crítica androcéntrica ha demostrado la conjunción de estos cuatro elementos en **Nada**, pero es en la **concienciación** que la **ginocrítica** establece el mayor acierto de esta novela, ya que es la iniciadora de un devenir narrativo en la historia de la literatura femenina española.

III. El proceso de concienciación.

Se entiende por **concienciación** el proceso, según el cual una protagonista de novela femenina adquiere, por medio de su discurso, narrado en primera persona, el aprendizaje, desarrollo y formación que su relato, históricamente determinado, le confiere. Es decir, que como proceso implica la transformación de sí misma; como protagonista es sujeto de la enunciación que participa en el relato (lo que se conoce como narrador autodiegético); como discurso, la narradora ordena y selecciona los acontecimientos que considera decisivos en su formación; como relato, la narradora cuenta el descubrimiento del entorno que le había sido vedado.

Para ampliar este término, citaré a Biruteė Ciplijauskaitė, quien explica esta modalidad en la novela española de postguerra:

"La palabra española **concienciación** transmite con más exactitud este nuevo viraje. Se trata de una novela de formación, pero sobre todo del desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje de un Lazarillo o un Wilhelm Meister. Esta diferencia de matiz es evidente en la evolución de la novela femenina en España desde los primeros años de la posguerra hasta hoy. Novelas como **Nada**, de Carmen Laforet, o **Entre visillos**, de Carmen Martín Gaité, se ocupan de la formación de la muchacha en su contexto social. El fondo histórico es imprescindible en la mayoría de las novelas escritas en los años cincuenta. Cuando tratan el mismo período a mayor distancia, el procedimiento cambia. Así, Mercé Rodoreda ha sabido unir las dos direcciones; sus narraciones siguen teniendo como eje la experiencia histórico-social, pero a la vez, presentan el despertar de la conciencia en un lenguaje nuevo, como en las últimas páginas de La Placa del Diamante".⁹

⁹ Ciplijauskaitė, Biruteė. La novela femenina contemporánea (1970-1985). (Hacia una tipología de la narración en primera persona), pp. 20-21.

Así, el proceso de **concienciación** de Andrea, protagonista de **Nada**, se inscribe en un espacio determinado: la devastada ciudad de Barcelona; en un tiempo específico: 1939-1940 (años de postguerra española y entronización del franquismo) y en un grupo social representativo: una familia deteriorada moral, económica y socialmente, una familia que habita un piso de la calle de Aribau.

Iniciaré el análisis de **Nada** con su personaje central femenino, Andrea, tomando en cuenta la clasificación de Biruté Ciplijauskaité:

"La novela de **concienciación** abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del "espejo de las generaciones" para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (La imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación). En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. Sólo la formación de la mujer como escritora no implica siempre este recurso."¹⁰

Nada es una novela de **concienciación** en la que una adolescente, Andrea, aprende a ser mujer mediante una serie de experiencias y vivencias que integran determinados aspectos decisivos en su formación adulta: el núcleo familiar materno; el espacio o territorio que Andrea hace suyo (la ciudad de Barcelona); el tiempo (un año, aproximadamente, de su vida): octubre 1939-septiembre 1940; la afirmación de su ser o conciencia a través de la memoria y el reflejo que de sí misma le devuelve el espejo.

Como en todo universo narrativo participan otros elementos que inciden en el relato, con mayor o menor grado. En **Nada** aparecen tres más que convergen en la vida de Andrea: la casa de la calle de Aribau; la familia de Ena, su amiga de la Universidad, y sus amistades escolares. Según su incidencia hablaré de ellos en cada uno de los momentos decisivos.

¹⁰ Ciplijauskaité, Biruté. *Opus cit.* pp. 37-38.

1. Autoenunciación.

Una joven desconocida, se encuentra de pie en la estación de Barcelona, una noche de octubre. Aborda un carruaje tirado por caballos y se dirige hacia la casa de sus parientes en la vieja calle de Aribau. Se apea, paga el trayecto, baja su maleta y llama a la puerta. Una anciana confundida la atiende y no la reconoce: "Soy Andrea", dice la joven, y es aquí, hasta la cuarta página de su discurso que la narradora se presenta en el relato, al lector y a la anciana que resulta ser su abuela.

La voz, que desde la primera página ya había dado muestras de su género por medio de dos adjetivos que la identifican sola e intrigada: "viajaba sola" (p. 11), "me quedé sola" (p. 12). "Intrigada, arrastré la maleta..." (p. 14) *, es la voz de una mujer.

Estos dos adjetivos –*sola e intrigada*– reaparecerán en la novela mediante sinónimos o matices que se ponderarán en las últimas páginas: también sola saldrá de esa casa un amanecer, un año después, mas ya no intrigada sino emocionada y ansiosa ante las expectativas.

El enfrentamiento ante un narrador autodiegético se da desde el primer párrafo, porque se hace sujeto de la enunciación a través de la forma verbal llegué y de la forma pronominal Me, por lo tanto, advertimos su singularidad, y será en el segundo párrafo que nos demos cuenta de su género, por medio del adjetivo sola. A partir de aquí, el lector experimenta una sensación de arrobó, de suspensión, de enajenación.

Esta impresión del lector de ser otro sujeto en el momento de la lectura, es lo que se llama narratario, y aquí es conseguida mediante un personaje en primera persona, en este caso Andrea (en función de narradora autodiegética) cuyos sentidos, palabras, percepciones y acciones nacen o empiezan en el momento en que el narratario cede su visión e imaginación al mundo que la narradora construye en su discurso.

Estamos ante un tipo de narrador utilizado escasamente en la narrativa femenina española no sólo de principios de siglo, sino de toda la literatura hispánica escrita por mujeres, siglos atrás.

* Laforet, Carmen. **Nada**. Barcelona. **EDAD**. 20ª ed. 1970. (27). Todas las citas que corresponden a **Nada** serán, tomadas de esta edición. A partir de aquí, cuando de la novela se trate, señalaré las páginas correspondientes al lado de la cita.

Andrea, voz-presencia-mujer, narradora autodiegética, es decir, que participa en el relato, será la protagonista de una historia femenina que da cuenta de su formación, de su desarrollo y de su encumbramiento a una condición humana más plena, que solamente la descubre y la logra en el acto de recordar.

El lenguaje de Andrea es preciso, directo, en la sustantivación y en la adjetivación; no abusa de las perífrasis verbales ni fatiga al lector con párrafos farragosos o extensos, ni aún cuando se permite ciertas reflexiones.

Andrea nos transmite la fatiga de tantas horas de viaje, de inmovilidad, así como su excitación por encontrarse en un lugar desconocido. No hay miedo, sino expectativas y una ansiedad en la mirada.

Andrea se adueña de nuestra vista-existencia-lengua para que no haya otra más que la suya, en el acto de lectura, imbricar vidas, seres, espacios y tiempos, a fin de lograr la implicación del narratario y, algunas veces, llegar a la despersonalización de éste para ser ella, solamente, en una especie de enajenación.

Así, vemos con los ojos de Andrea, sentimos lo pesado de su carga, escuchamos los ruidos de la estación del tren, nos dejamos llevar por la corriente de pasajeros, saciamos la vista, el oído y el olfato en un acto de sinestesia que es suyo-nuestro, como si experimentáramos un cambio de pie y de cuerpo, en la ubicuidad absoluta.

Pararse en la puerta de salida de la estación es detenerse con ella a respirar el aire fresco de la noche, es saborear el olor salado del mar, es abarcar con una sola mirada las luces centellantes de la ciudad iluminada, es sobrecogerse ante las calles silenciosas y oscuras en un juego de sinestesia cromática, térmica, auditiva, por medio de contrastes y confrontaciones.

La experiencia sinestésica lograda en un momento, se vuelve dinámica cuando subimos con ella al viejo coche tirado por caballos, cuando recorremos las calles de la ciudad, cuando sentimos el balanceo del armatoste que con ruedas y herraduras produce un sonido que devuelve el eco de las calles solitarias y nos transporta a otra época.

Estamos ante un *"cuerpo textual femenino"* aceptado por nosotros desde el segundo párrafo, debido a la voz narradora que cuenta su arribo a la casa familiar, pero

además es la voz de Andrea y ésta es la que ve, mira y observa e informa, así que desde su perspectiva se enfocarán los hechos, las reacciones de los demás y el ingreso de Andrea al recibidor en penumbras pone coto a su libertad. El momento de indecisión ha terminado y comienza la descripción que se apoya en una focalización interna fija, propia de esta narradora, con la que ella descubre al narratario lo que hay en la casa, pero es incapaz de penetrar en los pensamientos, de sus parientes, lo que la hará bastante objetiva en sus descripciones y subjetiva en sus apreciaciones.

Este acto de leer de manera enajenada, alienada por completo, es consecuencia de la envoltura o trampa que la narradora tiende a su narratario. En la crítica moderna se dice que es un acto de subversión y rebeldía, debido a un momento histórico determinado:

"El procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino es la subversión. A medida que cambian las estructuras sociales se hace más evidente la necesidad de reflejarlas –o incluso anticiparlas– en la escritura. La subversión se extiende a todos los niveles y aspectos: temas, tradiciones literarias recogidas, modelos estilísticos y lingüísticos. Las modalidades que se manifiestan con más frecuencia son la inversión y la ironía, que abren camino hacia la ambigüedad. En esto coinciden con los principales elementos de la deconstrucción."¹¹

La subversión de la novela **Nada** se advierte en la imperiosa necesidad de escribir como mujer ante tanta escritura masculina consignada en los manuales de literatura; también en la urgencia de contar, desde la imaginación femenina, la miseria humana de postguerra de los años cuarenta; por último, en la intención de deshacerse del narrador heterodiegético, ése que no participa en el relato y del cual había abusado la narrativa masculina, porque le permite distanciarse de los hechos, narrando en tercera persona del singular.

Andrea nos conduce, nos indica, nos absorbe y el acto de leer se convierte en algo enajenante, es como sentir que se nos desprende cuerpo y mente para adentrarnos en otro ser; es, de inmediato, perder la vista para ver a través de la mirada ajena la casa en ruinas, es conceder a otra la voluntad de que nos lleve de la mano por lo desconocido, por la desvencijada escalera y por el baño despintado.

¹¹ Biruteė Ciplijauskaitė. **Opus cit.** p. 205.

2. Memoria, ensueño y vigilia: vías de conocimiento.

Sin embargo, al avanzar en el discurso, notamos que esa sensación de libertad se torna acorralada, empieza a trabajar la memoria y en la recuperación de un tiempo remoto hay un acto de introspección como para conocer el origen de unos genes.

Este acto de rescatar a los abuelos, jóvenes emprendedores en tiempos de bonanza, y de reconstruir a la familia integrada por gente de bien, además del piso de la calle de Aribau con vista al lejano mar, permiten a Andrea la confesión de unos hechos que quedaron en secreto y los recuerdos de unos rostros, que se fijaron en las fotografías, se pierden en la evocación.

Este primer encuentro con el pasado en el cuarto que le asignan es narrado como una búsqueda del infinito. No hay ataduras ni cercos lingüísticos, ni existe el miedo a la identificación o la angustia ante la autoridad. La permeabilidad de este hablar como mujer se percibe hasta en el acto de recordar, como si la memoria recuperara su género.

Pareciera que nos encontráramos ante una autobiografía, confesión o epístola, o ante las memorias de una mujer que se quiere explicar a sí misma la primera pareja de su vida: sus abuelos.

"Nunca les había visto juntos en aquella época de su vida, y tuve curiosidad por conocer el nombre del artista que firmaba los cuadros. Así eran los dos cuando vinieron a Barcelona hacía cincuenta años. Había una larga y difícil historia de sus amores -no recordaba ya bien qué... quizás algo relacionado con la pérdida de una fortuna-. Pero en aquel tiempo el mundo era optimista y ellos se querían mucho. Estrenaron este piso de la calle de Aribau, que entonces empezaba a formarse. Había muchos solares aún, y quizás el olor a tierra trajera a mi abuela reminiscencias de algún jardín de otros sitios. Me la imaginé con ese mismo traje azul, con el mismo gracioso sombrero, entrando por primera vez en el piso vacío, que olía aún a pintura. "Me gustará vivir aquí" - pensaría al ver a través de los cristales el descampado-, "es casi en las afueras, ¡tan tranquilo!, y esta casa es tan limpia, tan nueva..."Porque ellos vinieron a Barcelona con una ilusión opuesta a la que a mí me trajo: el descanso, en un trabajo seguro y metódico. Fue su puerto de refugio la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida." (Nada, pp. 21-22).

Es el viaje a la semilla, el cual es parte del proceso de **concienciación** de la narradora. Ya no se trata de la fría epístola femenina o la doliente autobiografía que

quiere despertar afecto, tampoco se trata del reclamo feminista entreverado en la anécdota, ni de las cartas amorosas que se ocultan a la opinión pública, ni de la confesión que se escribe en un acto de contrición, tipos de textos que contienen la escritura femenina de otros tiempos y en donde la memoria se veía espiada, la lengua amordazada y la mano restringida.

En *Nada*, la memoria y la escritura se vuelven una sola herramienta. Contamos, a partir de esta novela, una escritura que explora y una memoria que se sumerge en lo ancestral, viaja por el tiempo y arriba a un presente de todos conocido; la inmediata postguerra que Andrea contrasta con la época de los abuelos, hace cincuenta años, dice ella, o sea 1889.

Para reafirmar esta idea del tiempo en la memoria de la narradora, veamos esta explicación:

"El tiempo es concebido como continuidad, con gran énfasis en lo que queda grabado en la memoria. Las experiencias de la niñez adquieren suma importancia (...) en las primeras novelas femeninas de postguerra española. El título de la de Ana María Matute, Primera memoria, podría extenderse a las de Quiroga, Laforet y más tarde Roma, Chacel. No pocas veces la memoria es conjurada por una mujer ya entrada en años quién, mirándose en el espejo, rehúsa el reflejo que ve y lo substituye por otro anterior (...) La memoria funciona como un factor positivo."¹²

Andrea rememora la naciente calle de Aribau, la casa nueva, el piso de ocho balcones que ocupaba la familia ejemplar y el cariño de los tíos por ser la única nieta que corría por las habitaciones. Toda la confianza que emanaba de la casa, en aquella época, ahora se veía amenazada por el nuevo entorno de muebles viejos y amontonados, por puertas clausuradas y por los nuevos seres que no disimularon su disgusto al recibirla, una rememoración más cercana pero más significativa:

"Tenía una sensación de inseguridad frente a todo lo que allí había cambiado, y esta sensación se agudizó mucho cuando tuve que pensar en enfrentarme con los personajes que había entrevistado la noche antes. "¿Cómo serán?", pensaba yo. Y estaba allí en la cama, vacilando, sin atreverme a afrontarlos." (*Nada*, p. 23)

La inseguridad creció ante las admoniciones de la tía Angustias: Barcelona era una ciudad parecida al infierno y peligrosa para quien no es prudente. Los tíos, Román y Juan, no llevan una vida que pudiera llamarse "conveniente" y Gloria, la esposa de

¹² Biruteé Ciplijauskitė. *Opus cit.* p.209.

Juan, tampoco es una mujer recomendable. Ahora, la familia se ha tornado de dudosa reputación y no habrá un apoyo moral para la joven Andrea. Sólo la pequeña abuela, que trastabilla por la casa, es un asidero afectivo, pero tampoco estable, pues deambula errática, hablando sola, cambiando de conversación e ignorando los gritos e insultos de sus hijos.

La definición que de la casa hace el tío Román confirma la inestabilidad de esos seres y de su espacio:

"Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer... Tu madre evitó el peligro antes que nadie marchándose. Dos de tus tías se casaron con el primero que llegó, con tal de huir. Sólo quedamos la infeliz de tu tía Angustias y Juan y yo, que somos dos canallas. Tú que eres una ratita despistada, pero no tan infeliz como parece, llegas ahora." (Nada p. 40)

Así, el ensueño de la familia feliz que contienen las fotografías de las paredes de los cuartos o del álbum de la abuela, es algo provocado por las imágenes que se quedaron en papeles amarillentos de marcos corroídos como el alma de los tíos, pero que en la memoria de Andrea esas figuras se empeñan en revivir.

Para concluir con este reencuentro, Andrea experimenta un aletargamiento provocado por las fiebres que ya la invaden. La falta de alimento, el sueño incontenible, la insolación del medio día, el sopor de la lluvia vespertina, pero sobre todo el cansancio de un proceso de reconocimiento de esa familia y de ella misma semejante a ellos, la llevan a un estado de debilidad, de presumible anemia. Han sido meses de confrontación y espera, pues el deseo de cambiar su situación en esa casa es algo que la mantiene a la expectativa.

Una tarde, al volver de un paseo por la ciudad, permanece sentada en el comedor, escuchando entre la siesta una conversación que le revelará otro momento significativo en la elaboración de su discurso:

La abuela y Gloria dialogan como si ella no estuviera presente, pero a la vez reclamando su presencia. Andrea escucha entre sueños, sintiendo el primer escalofrío entre la ropa empapada, con los ojos semiabiertos, pero lejos de ahí.

Días después se enterará de que estuvo muy enferma, no obstante eso el contenido de la conversación permanece en su memoria: la participación de los tíos en

la Guerra Civil, la aparición de Gloria en la vida de los hermanos, el escondite de la tía Angustias y Jerónimo Sanz, la intervención de la criada Antonia, el nacimiento del niño el día que entraron los nacionales a Barcelona.

Cuando Andrea sale de las fiebres, siente que es hora de cambiar de vida, su descubrimiento le ha dado fuerzas para emanciparse de la vigilancia de la tía Angustias y del encantamiento del tío Román, de la falsa inocencia de Gloria y de las reacciones enfermizas del tío Juan. Andrea expurga, con las fiebres y los meses vividos en la casa de la calle de Aribau, todo aquello que los tíos ocultaban en su interior. Ya no existe la familia unida ni el cariño entre hermanos, la desintegración descubierta provoca en Andrea la **concienciación** de su diferencia y el miedo ante una posible semejanza. Su familia no tiene ningún mérito, nada digno de imitarse, los tíos de ayer han envejecido, sus relaciones se han desgastado como el piso que habitan y el mobiliario que los circunda. Esta primera revelación dejará a Andrea una grata sensación.

"No sé a qué fueron debidas aquellas fiebres, que pasaron como una ventolera dolorosa, removiendo los rincones de mi espíritu, pero barriendo también sus nubes negras. El caso es que desaparecieron antes que nadie hubiera pensado en llamar al médico y que al cesar me dejaron una extraña y débil sensación de bienestar. El primer día que pude levantarme tuve la impresión de que al tirar de la manta hacia los pies quitaba también de mí aquel ambiente opresivo que me anulaba desde mi llegada a la casa." (Nada, p. 57)

Después de expurgar estas fiebres, Andrea adquiere la fortaleza necesaria para enfrentar todo lo que sus tíos son: fracasados, timadores, inútiles y falsos cristianos, como la tía Angustias que decide enclaustrarse en un convento para dejar a Andrea a expensas de su beca estudiantil. Sola, en el cuarto de la tía, con su pensión mensual se reafirma en la casa, sin la vigilancia obsesiva y con la independencia que había soñado al dejar el pueblo, lejos de su prima Isabel.

3. Singularidad y diferencia.

De mejor manera, la concienciación de Andrea se establece cuando se enfrenta a una realidad femenina diferente en época y en lugar. Las amigas de la tía Angustias son vestigios de otra era y no tienen cabida en los años de postguerra. Ellas vienen a

despedir a la nueva postulante y todas eran mujeres de otro tiempo, con huellas en el rostro y los cuerpos amorfos. Parecidas a Angustias, solteras, cuarentonas, de prestigio almidonado y deseos insatisfechos:

"Como una bandada de cuervos posados en las ramas del árbol del ahorcado, así las amigas de Angustias estaban sentadas, vestidas de negro, en su cuarto, aquellos días. Angustias era el único ser que se conservaba asido desesperadamente a la sociedad en la casa nuestra.

Las amigas eran las mismas que habían valsado a los compases del piano de la abuelita. Las que los años y los vaivenes habían alejado y que ahora volvían aleteando al enterarse de aquella púdica y bella muerte de Angustias para la vida de ese mundo. Habían llegado de diferentes rincones de Barcelona y estaban en una edad tan extraña de su cuerpo como la adolescencia. Pocas conservaban un aspecto normal. Hinchadas o flacas, las facciones les solían quedar pequeñas o grandes según las ocasiones, como si fueran postizas. Yo me divertía mirándolas. Algunas estaban encanecidas y eso les daba una nobleza de que las otras carecían. Todas recordaban los tiempos viejos de la casa." (Nada, p. 105)

Este proceso de concienciación se acrecienta no sólo por la diferencia generacional entre Andrea y las visitas enlutadas, sino también por la apertura que Andrea se da a sí misma al relacionarse con sus amigos de la Universidad, a los que rehuía por encontrarlos inconsistentes:

"Cuando volví a reanudar las clases de la Universidad me pareció fermentar interiormente de impresiones acumuladas. Por primera vez en mi vida me encontré siendo expansiva y anudando amistades. Sin mucho esfuerzo conseguí relacionarme con un grupo de muchachas y muchachos compañeros de clase. La verdad es que me llevaba a ellos un afán indefinible que ahora puedo concretar como un instinto de defensa: sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo." (Nada, p. 59)

Sin embargo, no todo es identificación y certeza en el mundo de Andrea. Al principio pasa por ser una "peque muy original", a veces cómica y hasta ridícula. Esta singularidad de Andrea no es más que la expresión de un ser diferente y solitario que huye de su familia, de las multitudes y de grupos que en un principio no comprendía. El reencuentro negativo con su familia la impulsa a tener un encuentro positivo con sus compañeros de clase, a quienes trata con cierta desconfianza, al principio, y con apasionada rebeldía, después, sobre todo cuando puede zafarse de la casa de la calle de Aribau, todas las tardes, ya sin la mirada inquisidora de la tía Angustias.

Andrea asimila su condición de huérfana, recién llegada del campo a una ciudad en ruinas y a una familia en declive. No es fácil que se adapte de inmediato a su nueva situación, pero su rareza es evidente y no es extraño que así como los tíos la consideran una criatura extraña y fantasiosa, “que siempre se anda inventando cuentos y novelas”, también los amigos la encuentran ajena al grupo. Con relación a este aspecto, la **ginocrítica** expresa:

“En los diferentes ambientes en que se mueve, apenas llama la atención hacia sí misma. Es precisamente su hermetismo, su ausencia total de coquetería, esa marginalidad de personaje casi inexistente, lo que enciende en algunos compañeros de la Universidad la curiosidad y el interés hacia ella. La encuentran diferente de las demás, aunque no saben bien por qué.

(...) Pero a estas alturas del relato, algo debe llevar ya marcado en la expresión del rostro, fruto de su convivencia con los parientes de la calle de Aribau, para que un amigo casual detecte en ella a un tipo de mujer ajeno a los esquemas convencionales de orden y desorden que presidían la educación femenina de la época. En una palabra, Andrea es una chica “rara”, infrecuente.”¹³

Además de esta rareza, Andrea ostenta a los ojos de los demás algo que irrita, algo que la tía Angustias no alcanza a comprender y la tía Gloria no conoce, que asusta a las amigas solteras de su tía y que la abuela ya olvidó: rebeldía: para ausentarse por horas de la casa, para caminar sola por las calles, para dormir hasta la hora que le plazca, para el sueño y el ensueño que liberan y, finalmente, para adquirir la concienciación de su ardiente voluntad: escapar del fracaso de su tiempo y de su familia. Una rebeldía que Andrea reconoce, cuando dice:

“Este placer, en el que encontraba el gusto de rebeldía que ha sido el vicio –por otra parte vulgar- de mi juventud, se convirtió más tarde en una obsesión.” (Nada, p. 120)

4. Mirando a través del espejo: especularización.

Si bien es cierto que el espejo encierra una función de autoafirmación del individuo frente a su propia imagen, también es cierto que devuelve a éste el reflejo de

¹³ Martín Gaité, Carmen. Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española. pp. 98-99.

lo que va adquiriendo o de lo que se va transformando en su corporeidad y, en un sentido metafórico, de lo que esconde el alma.

En el caso de Andrea, el espejo de la ducha tiene un uso externo, es decir, sirve solamente para reflejar el cuerpo de Andrea en su debilitamiento y palidez. Pero es en ese uso externo que el espejo va adquiriendo una dimensión gradualmente ascendente, según su reflejo, total o parcial del cuerpo, de acuerdo al discurso de Andrea. En esta primera ocasión tenemos una referencia breve, pero significativa:

"¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo! ¡Qué alivio estar fuera de las miradas de aquellos seres originales! Pensé que allí el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo -¡qué luces macilentas, verdosas, habla en toda la casa!- se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y *mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua*, procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana." (Nada, p. 17)

En primer término tenemos que el espejo refleja un espacio de mugre y suciedad. Después, el cuerpo de Andrea "entre los hilos brillantes del agua", en jirones, ni siquiera fragmentado. No hay una descripción de ese cuerpo, sino sensaciones del cuerpo: recibir el agua helada para limpiarse del contacto de las manos y de los roces de los cuerpos de esos seres esperpénticos que la recibieron esa noche de octubre.

Cuatro meses después, en enero, Andrea ve su cuerpo entero reflejado en el espejo de la tía Angustias, mas no logra descubrir su rostro ni sus formas, como si rehuyera su propia imagen. Prefiere compararse con la tía: todo su cuerpo frente a la pequeña mano de la tía:

"Yo vela en el espejo, de refilón, la imagen de mis dieciocho años áridos encerrados en una figura alargada y vela la bella y torneada mano de Angustias crispándose en el respaldo de una silla. Una mano blanca, de palma abultada y suave. Una mano sensual, ahora desgarrada, gritando con la crispación de sus dedos más que la voz de mi tía." (Nada, pp. 103-104)

Según la **ginocrítica**, el espejo es un recurso trascendental en la literatura femenina universal, en la que los personajes femeninos tienden no sólo a verse reflejados o duplicados, sino que van más allá, hacia una construcción de su corporeidad en transición y a perseguir una imagen del alma, una imagen interna que se busca en la profundidad de la mirada que ese espejo retiene:

"Las escenas frente al espejo en la literatura son infinitas. Las referencias a ellas tendrán que ser arbitrarias. En *Nada* el espejo une dos funciones: la concienciación de Andrea y la contrastación con Angustias (ésta se encuentra en el primer plano, Andrea en el fondo, o simbólicamente, el espejo refleja sólo la mano de Angustias junto a Andrea). Presenta asomos de conciencia, pero no desencadena monólogos o procesos reflexivos largos."¹⁴

Es cierto, Andrea no reflexiona frente al espejo, más bien define su cuerpo, acción que realizará cada vez que lo enfrente. Y si no lo describe, tampoco habla ausente de él. Sus reflexiones, juicios y meditaciones se dan en otro espacio y las provocan otros efectos, aspecto que explicaré en el cuarto capítulo.

La definición más certera que Andrea hace de su cuerpo es provocada por la exaltación y el nerviosismo que una noche la levanta de la cama, como en un estado de sonambulismo, para llevarla frente al espejo:

"Me acuerdo de una noche en que había luna. Yo tenía excitados los nervios después de un día demasiado movido. Al levantarme de la cama vi que en el espejo de Angustias estaba toda mi habitación llena de un color de seda gris, y allí mismo, una larga sombra. Me acerqué y el espectro se acercó conmigo. Al fin alcancé a ver mi propia cara desdibujada sobre el camisón de hilo. Un camisón de hilo antiguo –suave por el roce del tiempo- cargado de pesados encajes, que muchos años atrás había usado mi madre. Era una rareza estarme contemplando así, casi sin verme, con los ojos abiertos. Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían escapármese, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que el rostro, siguiendo las líneas de las cejas, la nariz, las mejillas conformadas según la estructura de los huesos. De todas maneras, yo misma, Andrea, estaba viviendo entre las sombras y las pasiones que me rodeaban. A veces llegaba a dudarlo." (*Nada*, pp. 213-214)

No es una reflexión sino una anécdota del discurso que Andrea fragmenta, pero presenta una gran revelación, no obstante haberse dado dentro de un sonambulismo magnético, es decir, no provocado. El proceso de concienciación de Andrea adquiere un momento más de plenitud y de certeza al definir su cuerpo como una sombra.

Ya no se trata de una "figura alargada" o de jirones de cuerpo "entre los hilos brillantes del agua" de la regadera, sino que vemos en el espejo una sombra con formas, en ese recurso sinestésico visual de la narradora en el que, a pesar del tacto de Andrea al recorrer su cuerpo y su rostro, no sabemos cómo es en realidad; se delinea

¹⁴ Ciplijauskaitė, Biruteė. *opus cit.* p. 79.

su figura, pero borrosa, entre la oscuridad de la noche y la blancura de la "seda gris". La gran revelación para Andrea es el "parecido" con su madre muerta, en una especie de imbricación o transferencia de sombras.

Al otro día, en la casa de Pons, su pretendiente, el espejo de la sala le devuelve su imagen parecida a la de una mendicante, rodeada del lujo burgués: mobiliario, lámparas, cortinajes, piso de mármol, jarrones, bandejas, criados y orquesta a ritmo de fox. La confrontación entre el piso de la calle de Aribau y la mansión de la calle Muntaner trae consigo la reafirmación de la diferencia de Andrea. En realidad, lo que ella iba a buscar ahí era un poco de afecto, de compañía y de seguridad. No iba a seducir a nadie ni a arrancar una promesa de matrimonio a ningún invitado. Su sueño infantil de Cenicienta lo había rasgado la fuerza de un espejo, sueño que poseía una ambivalencia en su vida:

"Me acordaba de un sueño que se había repetido muchas veces en mi infancia, cuando yo era una niña cetrina y delgaducha, de esas a quienes las visitas nunca alaban por lindas y para cuyos padres hay consuelos reticentes. Esas palabras que los niños, jugando al parecer absortos y ajenos a la conversación, recogen ávidamente: "Cuando crezca, seguramente tendrá un tipo bonito", "los niños dan muchas sorpresas al crecer".

Dormida, yo me veía corriendo, tropezando, y al golpe sentía que algo se desprendía de mí, como un vestido o una crisálida que se rompe y cae arrugada a los pies. Veía los ojos asombrados de las gentes. Al correr al espejo, contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación asombrosa en una rubia princesa -precisamente rubia, como describían los cuentos-, inmediatamente dotada, por gracia de la belleza, con los atributos de la dulzura, encanto y bondad, y el maravilloso de esparcir generosamente mis sonrisas..." (Nada, pp. 214-215)

Recuerdo y sueño se demolerán ante la imagen que Andrea ve de sí misma en el espejo de la sala de su amigo Pons:

"Yo no supe qué decir en todo aquel rato. No me divertía nada. Me vi en un espejo blanca y gris, deslucida entre alegres trajes de verano que me rodeaban. Absolutamente sería entre la animación de todos y me sentí un poco ridícula." (Nada, p. 219)

Finalmente, el proceso de concienciación de Andrea culmina al enfrentar el suicidio del tío Roman. Lo que ella rechaza, lo que advertía en sus tíos como signos de locura, los erráticos soliloquios de la abuela y la mística simulada de la tía Angustias, se concentran en ella aquella noche de gritos, llantos e insultos. Por una vez más el agua

fría de la regadera lavaría la mugre de los hechos untados en su cuerpo, pero la mente, su pensamiento se estaba extraviando:

"Infiltrándome entre aquella gente, empujando a algunos, logré escurrirme hasta el apartado rincón del cuarto de baño. Me refugié allí y cerré la puerta. Maquinalmente, sin saber cómo, me encontré metida en la sucia bañera, desnuda como todos los días, dispuesta a recibir el agua de la ducha. En el espejo me encontré reflejada, miserablemente flaca y con los dientes chocándome como si me muriera de frío. La verdad es que era todo tan espantoso que rebasaba mi capacidad de tragedia. Solté la ducha y creo que me entró una risa nerviosa al encontrarme así, como si aquél fuese un día como todos. Un día en que no hubiese sucedido nada. "Ya lo creo que estoy histérica", pensaba mientras el agua cala sobre mí azotándose y refrescándose. Las gotas resbalaban sobre los hombros y el pecho, formaban canales en el vientre, barrían mis piernas. Arriba estaba Román tendido, sangriento, con la cara partida por el rictus de los que mueren condenados. La ducha seguía cayendo sobre mí en frescas cataratas inagotables. Oía cómo el rumor humano aumentaba al otro lado de la puerta, sentía que no me iba a mover nunca de allí. Parecía idiotizada. Entonces empezaron a dar portazos en la puerta del cuarto del baño." (Nada, p. 278).

Los elementos que intervienen en el proceso de concienciación de una narradora autodiegética son interminables. Hemos visto cómo su discurso, Andrea los jerarquiza y aumenta gradualmente de acuerdo a la ordenación de los hechos que ella considera decisivos en la formación adquirida durante casi un año (octubre 1939 - septiembre 1940): memoria, ensueño, vigilia, sueño, sonambulismo, debilidad, fiebre, histeria y otros recursos más, son importantes para la **ginocrítica** a fin de explicar de manera diferente la narrativa femenina de cualquier época.

Andrea es distinta a las protagonistas: Teresa Alcaraz, de El amor catedrático (1910), de María Martínez Sierra, y a Lina Mascareñas, de Dulce Dueño (1911), de Emilia Pardo Bazán.. Teresa Alcaraz, narradora autodiegética de una novela epistolar de principios de siglo, adoctrina a su amiga Carlota Guillén en el movimiento feminista emancipador de principios de siglo, presente en la mayor parte de la narrativa femenina de entonces, pero no hay respuesta a las cartas de Teresa para saber si hubo una repercusión en Carlota, porque sólo se trataba de dar lecciones. En Lina Mascareñas, otra narradora autodiegética, hay una reproducción de esas vidas que van derribando obstáculos o abriendo puertas o subiendo peldaños para llegar al encuentro con la divinidad, y las pruebas, obstáculos, espejismos, caídas y recuperaciones son propias de una novela de imitación más que de una novela de formación, la misma autora hace

una imbricación argumental de vidas en las partes de su novela: la vida de Santa Catalina de Alejandra es el bajorrelieve cuyas figuras sobresalientes sirven de fondo a la vida de Lina Mascareñas.

Andrea, "la chica rara" de **Nada**, "la peque muy original" de la calle de Aribau, no predica lecciones de feminismo ni con su conducta emula una vida ejemplar, es un ser que desde la conciencia recupera su enunciación y si me he detenido más tiempo en explicar las distintas apariciones del espejo en el discurso de Andrea, esto se debe a la importancia que la **ginocrítica** le ha designado en el proceso de concienciación en la literatura femenina europea, norteamericana e hispanoamericana de este siglo, pues el espejo *-spéculum-* no es sólo el instrumento que refleja la imagen de la mujer desde su más íntima entraña, también significa la acción de examinar, interrogar a esa imagen, es decir, estamos frente a una *especularización*.

Con relación a este aspecto, Toril Moi explica lo que para Luce Irigaray significa la ambivalencia del espejo:

"Especularización sugiere no sólo la imagen reflejada en un espejo, procedente de la penetración visual del *espéculo* en la vagina; también es una insinuación de la presunción básica subyacente en todo el discurso filosófico occidental: la necesidad de postular un sujeto que sea capaz de reflejarse en su propio ser. El metadiscurso filosófico surge únicamente, según Irigaray, mediante un proceso en el que el sujeto que especula se contempla a sí mismo; las especulaciones del filósofo son fundamentalmente narcisistas."¹⁵

En el caso de Andrea, las especulaciones frente al espejo son de carácter afirmativo, definitorio o de contraste, algunas veces llega hasta el examen de su cuerpo, pero no aparecen las grandes interrogantes aquí, pues éstas, como veremos, son provocadas por otros motivos también importantes para la **ginocrítica**. No obstante lo anterior, la relevancia de **Nada** estriba en ser la primera novela femenina de postguerra que inicia una *especularización* en torno al ser-mujer en España durante la dictadura de Francisco Franco, temática que otras escritoras desarrollarán más ampliamente con novelas en las que, de muchas maneras, la narradora se observará como escrutando en el espejo.

¹⁵ Moi, Toril. Teoría literaria feminista. "Reflexiones machistas: el espejo de Luce Irigaray" pp. 136-157

Las escritoras que han demostrado este proceso de concienciación a la manera de spéculum son Dolores Medio, Nosotros los Rivero (1952); Destino hallado (1954), de Carmen Conde; La playa de los locos (1954), de Elena Soriano; Duerme bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz; Algo muere cada día (1955), de Susana March; Entre visillos (1958), de Carmen Martín Gaité; Tristura (1960), de Elena Quiroga; Primera memoria (1961) de Ana María Matute y La plaza del diamante (1962) y Espejo roto (1974), de Mercé Rodoreda. Más en el caso de esta narrativa no existe la contemplación ni el quietismo de una imagen, ya que se trata de una construcción a pasos, en fragmentos, en sordina, soslayadamente y entre brumas hasta llegar al esclarecimiento de una situación, en esto radica la mayor diferencia frente a la narrativa masculina. Para apoyar esta afirmación citaré lo que Jean Rousset advierte en el libre de Biruté C.:

"Sugiere -analizando textos escritos en inglés- que el uso del "yo" permite una mayor ambigüedad que el del pronombre personal de tercera persona, vinculado al género. Como la aportación más importante de esta estrategia considera el hecho -y aquí la mujer se distinguiría del hombre- de que la voz en primera persona no intenta aparecer como la voz del autoridad, sino como la de un ente en formación. El Narciso masculino se mira en el agua y se admira: tiene ya su discurso hecho. La mujer se mira buscando; el agua que la refleja es movida. Esto dicta, como se verá muchos de los procedimientos usados en la narrativa femenina de hoy" ¹⁶

Es decir, la mujer no es Narciso ni su discurso está preparado, sino que se hace en ese **hablar-mujer** que tanto molesta a la vetusta crítica **androcéntrica** porque no entiende. Dicen Eugenio G. de Nora y Antonio Iglesia Laguna acerca de **Nada**:

"...en fin, más "entretenimiento" que "significación" (la novela debe ser ambas cosas); muchos nervios y demasiado pocas ideas." ¹⁷

"... en el aspecto moral, **Nada** es nada, una novela blanca para colegio de señoritas." ¹⁸

En 1988, la **ginocrítica**, 30 años después, expresa:

"Por lo menos en teoría, la mujer insiste en la necesidad de escribir con el cuerpo y las emociones. La nota personal afirman, se consigue a través de los sentidos, no del intelecto." ¹⁹

¹⁶ Ciplijauskait, Biruté. **Opus cit.** p. 206.

¹⁷ G. de Nora, Eugenio. **NEC-III** (1936-1967). p. 105.

¹⁸ **Citatum in Historia de la novela social española -I**, Santos Sanz Villanueva, p. 290.

¹⁹ Ciplijauskait, Biruté. **Ibidem**

Y en esta línea, **Nada** es una novela de sentidos, cuerpo y emociones, pero también es una novela de intelecto en virtud de que recoge ciertas enseñanzas de sus antecesoras en la escritura, inaugura la novela de la **concienciación** en la España franquista y enfrenta, sin proponérselo el discurso político-filosófico-dictatorial. Las ideas no *hacen* novelas, ni la moral. Las novelas se nutren de las ideas, y, quizás de la moral. Cuando Erasmo de Rotterdam escribe su Elogio de la locura, en 1525, se deshace de la razón para poder crear, porque:

"La razón es siempre una fuerza reguladora, no es nunca en sí una fuerza creadora; la verdadera creación reclama siempre la presencia de una ilusión"²⁰

Carmen Laforet no escribió una novela de locos, como afirma Eugenio G. de Nora, en su manual, pues aunque de locos se trate, son locos e histéricas que especulan, que tienen conciencia, que, como Andrea, se construyen, para lo cual es necesario darse cuenta de una *existencia*, sobre todo en esas décadas de "razón y fe" (cuestiones que trataré en el siguiente capítulo) porque como afirma la filósofa Teresa Suero Roca:

"La sabiduría del sabio de poco sirve al loco, mientras que éste puede enseñar mucho al sabio"²¹

²⁰ Citatum in. Suero Roca, Teresa. "Estudio preliminar a Elogio de la locura, de Erasmo de Rotterdam." p.

67

²¹ Suero Roca, Teresa. *Opus cit* p 86

CAPÍTULO CUARTO

IDEAS, IDEOLOGÍA Y NOVELA.

"Han pasado gentes, ríos, tiempos, mares, lluvias y soles sobre mí. Me asusta mirarme a los espejos porque ya no veo nada en mis pupilas y, si oigo, no sé lo que me cuentan y no sé por qué ponen tanta insistencia en reavivarme la memoria. Pero sufro por olvidar y cuando se me despeja el cielo o me abren la ventana, siento que me empujan hacia adelante, hacia la pena, hacia la muerte. Entonces prefiero ir hacia lo que fue y hablo, hablo con el poco sentido del recuerdo, con las fallas, las caídas, los tropiezos inevitables del espejo de la memoria."

María Teresa León, Memoria de la melancolía (1970).

"Y fue el pueblo español, sostenido moralmente por la simpatía y la solidaridad de la clase obrera y fuerzas democráticas del mundo entero, a quien le cupo en suerte la difícil tarea de hacer frente y retener con su resistencia heroica de cerca de tres años, a las fuerzas de la agresión y de la guerra en Europa, mostrando que se podía frenar y liquidar el avance fascista en el mundo. Con honor cumplió el pueblo español esta tremenda tarea que la historia le planteaba aceptando en condiciones extraordinariamente complicadas una desigual lucha, en la que la superioridad técnica militar estuvo desde el primer día de parte de los subledos, gracias al constante aprovisionamiento que en hombres, pertrechos militares y combustible recibían de todos los países y de fascistas y de los trusts petroleros norteamericanos."

Dolores Ibárruri, El único camino. Memorias de la "Pasionaria" (1963).

"Qué hubiera sucedido al autor de este libro, que ciertamente no es el único y lo digo con cierto rubor, pues que el escribir ha sido para mí también una invencible exigencia, un mandato, nada hice para ser escritor y mucho menos escritora..."

María Zambrano, Senderos (1985).



154

Rosario de Velasco

Adán y Eva

Museo Reina Sofía

Madrid

En un régimen de odio como el de Francisco Franco, en España (1939-1975), la realidad de los hechos tiene que verse a través de los velos de la locura, la fe y la muerte. Las novelas de las escritoras y de los escritores de este periodo de usurpación presentan narradoras y narradores en primera persona que se esconden, se sublevan o se pierden en el relato, dejando constancia de una participación considerada como transgresora del orden social impuesto.

Los jóvenes abúlicos, las infantas melancólicas, los enfermos crónicos, los lunáticos terrenales, los sonámbulos sagrados, los visionarios incomprendidos y las vírgenes locas son los protagonistas de la mayor parte de estas novelas cuyo relato es la historia de una época, de un día o de medio siglo de vida: sucesos y experiencias individuales o colectivas de la España de Postguerra. Ejemplos de lo aquí expresado son: Ritmo lento, de Carmen Martín Gaité; Una meditación, de Juan Benet; La muchacha de las bragas de oro, de Juan Marsé; Espejo roto, de Mercé Rodoreda; La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela; Señas de Identidad, de Juan Goytisolo; El fulgor y la sangre, de Ignacio Aldecoa; Bearn, de Lorenzo de Villalonga; Cinco horas con Mario, de Miguel Delibes; Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos; El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio; Nuevas amistades, de Juan José Hortelano y La gangrena, de Mercedes Salisachs.

Se trata de una escritura que experimenta con nuevas técnicas, con una gama de recursos innovadores, con voces diversas, pero con la consigna de no guardar silencio, burlando a la ignorante censura, retando a la filosofía del poder fratricida, emulando a Erasmo y a Cervantes

Mas, ¿cómo hablar/escribir acerca de la realidad sin que lo advierta la censura? ¿cómo hacer para que no surja la sospecha? ¿si la especulación está prohibida, cómo llegar al diálogo? Fue necesario inventar una forma de novelar bastante alusiva-elusiva, lo cual permitió el resurgimiento de la novela española durante los años cuarenta que, con la Generación del Medio Siglo y con la renovación de la narrativa en los años sesenta, hoy se analiza con nuevos métodos y con mayor libertad.

La gran diversidad de expresiones narrativas demuestra la ansiedad de escribir de un pueblo que, ante la persecución, el encarcelamiento, el exilio, el ostracismo y la muerte, tiene que encontrar la manera de enfrentar al enemigo común. Pero, si bien es

cierto que el arte diversifica su creatividad, también es cierto que el franquismo, en contubernio con la Iglesia Católica Española (ICE, busca un sistema filosófico para sustentar su carácter retardatario y retrógrada, durante casi cuarenta años: el neotomismo, que en realidad no tuvo que inventarlo o rescatarlo, porque ya se extendía éste desde el siglo pasado en la vieja Europa.

I. Neotomismo y franquismo.

Considerado como el retorno a la Edad Media y resucitado a fines del siglo XIX por el Papa León XIII en su encíclica *Aeterni Patris* del 4 de agosto de 1879, el neotomismo es una vuelta a las doctrinas de Tomás Aquino (1225-1274), ya revitalizado:

"... consiste en la defensa polémica de las tesis filosóficas tomistas en contra de las diferentes direcciones de la filosofía contemporánea e, indirectamente, en la reelaboración y en la modernización de tales tesis. (...) El tomismo acepta, en general, la problemática de la filosofía contemporánea, pero intenta reconducir tal problemática a la sistemática tomista. Uno de los efectos más importantes del florecimiento neotomista es la renovada importancia que a partir de los últimos decenios del siglo pasado han adquirido los estudios de filosofía medieval, esto es, la escolástica clásica."¹

Con base en esta definición, el neotomismo es al franquismo como la piel al cuerpo: se rechazan todas las filosofías que ataquen al Estado y a la Iglesia, como instituciones conservadoras del orden y del progreso dentro de una sociedad, no en balde la publicación de la revista franquista por excelencia: *Razón y Fe*. El franquismo repudia el existencialismo, el comunismo, el socialismo, la república, en fin, todo sistema de ideas que conlleve la libertad del individuo, su facultad de discernimiento y su constitución colectiva.

El neotomismo permite al franquismo entronizarse como única forma de gobierno en España que, si bien al principio fue aceptado por el Vaticano, ya que el Papa Pío XII (Eugenio Pacelli) saluda a Francisco Francisco Franco como el defensor de la Iglesia Católica y máximo enemigo del ateísmo materialista, pocos años después el mismo

¹ Rosental M. e Iudín P. Diccionario filosófico abreviado, p. 379.

Papa reniega de su salutación al ver que no puede controlar a Franco y que éste manipula a la ICE a su conveniencia. Sus relaciones se deterioran y Pío XII (Papa de 1939 a 1958), prefiere desentenderse de los atropellos franquistas en España. Sin embargo, como dice Carmen Martín Gaité acerca de la juventud española:

"Crecimos bajo la vigilancia de aquellos dos rostros, el del casquete blanco y el del bigotito, donde no puede decirse que anidaran precisamente la ternura, la compasión ni la fantasía. Miradas de alerta y severidad, acechando el más leve desmán contra la indisciplina.

Que el niño perciba que la vida es milicia, o sea, disciplina, sacrificio, lucha y austeridad

Y el niño lo perciba, ya lo creo. Perciba en casa, en la calle y en la escuela una atmósfera tensa, un clima de encogimiento que coartaba la espontaneidad. Además, por mucho silencio entusiasta que se predicara, nadie podía dejar de reconocer que casi todo el mundo pasaba hambre. Y que no habla carbón, ni gasolina."²

Franco hablaba de reconstruir España, de protegerla de intromisiones nefastas, de salvaguardarla en sus tradiciones y en sus costumbres, por consiguiente, el franquismo entierra el pasado reciente y exhuma la antigua historia, desconociendo los logros de la Segunda República y restituyendo la vieja armonía autárquica en su sola persona y, para conseguir esto, el neotomismo es la filosofía adecuada para sostener al estado franquista y su iglesia, sus instituciones y sus dependencias.

Entre las tesis tomistas que más convienen a los estados reaccionarios del presente siglo para reafirmarse en el poder, se encuentran aquellas que se refieren a la ley, el estado y la sociedad, las cuales, debido a su revitalización decimonónica se denominarán tesis neotomistas.

Para Tomás de Aquino, el Estado surge por la voluntad de Dios y estará subordinado a la Iglesia, deberá reconocer el fin espiritual del hombre que es encontrarse con la Divinidad y deberá procurar este encuentro y alejar al hombre de toda perversión o contaminación que lo confunda o extravíe:

"La función del Estado es asegurar el bien común manteniendo la paz, organizando las actividades de los ciudadanos de manera armoniosa, tomando las medidas necesarias para obtener los recursos necesarios a la vida y previniendo, dentro de lo posible los obstáculos que se opongan a la vida digna. (...) El Estado reglamenta la conducta de sus ciudadanos por medio de la ley, pero está limitado en cuanto a que sus leyes deben

² Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos de la postguerra española. pp. 21-22.

ser justas. (...) Todo gobierno tiene a su cargo la tarea de elaborar estatutos específicos que regulen el comportamiento de sus ciudadanos dentro de las peculiares circunstancias del lugar y del tiempo. (...) El soberano político recibe su autoridad de Dios y esa autoridad tiene como propósito proveer al bienestar común. (...) El derecho mismo, dice Santo Tomás, es un ordenamiento de la razón para el bien común, elaborado y promulgado por quien tiene a su cargo la comunidad". Así, si bien el soberano tiene autoridad y poder, las leyes no deben reflejar ese poder de manera desnuda, sino domesticado por la razón y encaminado hacia el bien común."

Desde luego que el franquismo nunca se subordinó a la Iglesia, ni hizo uso de la razón ni de la fe de las tesis tomistas, tampoco tomó en cuenta las excepciones o las admoniciones que Tomás de Aquino advertía, simplemente realizó una aplicación mecánica de lo que le convenía para prolongarse en el poder, así fuera en detrimento de toda España, como lo manifiesta en su discurso uno de los principales fanáticos de esta revitalización retardataria, Antonio Castro Villacañas:

"Que sea español nuestro amigo y nuestro criado y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras. Y si el que defiende esto es un absurdo retrógrado, pues mucho mejor. No queremos progreso, el romántico y liberal, capitalista y burgués, judío, protestante, ateo y masón progreso yanqui. Preferimos el atraso de España, nuestro atraso, el que nos lleva a considerar que ante unos valores fundamentales deben sacrificarse los intereses materiales... Bendito nuestro atraso que nos hace considerar el Matrimonio como un sacramento que no es cosa de juego; bendito nuestro atraso para el que el Amor no ha de tomarse a broma, sino como una aventura honda en la que hay que fundamentar nuestro futuro... que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en que los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva para algo."³ (El subrayado es mío)

Para salvaguardar tal decoro, el franquismo construyó instituciones de represión que cercaron la existencia y el pensamiento del individuo español y su vida en colectividad. Y, ante tal estado de cosas, la narrativa de este periodo dictatorial responde al silencio impuesto a la manera de Erasmo de Rotterdam, quien también se enfrentó al tomismo, ya en sus estertores, con su Elogio a la locura (1511), justificando su creatividad de la manera siguiente:

¹ Todas las citas e interpretaciones se consignan de Samuel Enoch Stumpf, De Sócrates a Sartre (Historia de la Filosofía), pp. 150-152

³ Citatum in. Carmen Martín Gaité, Opus cit., p. 29.

"Verdaderamente, me he olvidado de que hace tiempo estoy traspasando los límites. Si encontráis en mi discurso demasiada petulancia o locuacidad, pensad que quien os ha hablado es la Locura, que además es mujer. Sin embargo, recordad entretanto aquel proverbio griego que dice: "A menudo un loco razona bien", a menos que no penséis que esto no incluye a las mujeres."⁴

De la misma manera, Miguel de Cervantes Saavedra se esconde en la locura de su personaje Don Alonso Quijano para enfrentar al Santo Oficio.

Por todo lo anterior, la narrativa española que se escribió durante los años de este gobierno espurio tiene que responder con personajes que también se enfrentan a la "RAZON" del franquismo, personajes que serán místicos viciosos, misántropos irreconciliables, mártires reincidentes, suicidas sin viático, agonizantes sin reposo y *mujeres-speculum*. Los personajes de *Nada*: Andrea, Juan, Román, Angustias, Gloria, la abuela y la criada Antonia, habitantes de un piso de la calle de Aribau, en Barcelona, en la inmediata postguerra son seres que se agolpan como aguas estancadas sin poder saltar los bordes, vidas sin retorno que se precipitan a la nada, hombres y mujeres sin arbitrio ni albedrío y que influyen en la formación de Andrea. Seres que viven en la pasión ajena, que despiertan compasión por su ilusionismo, seres fuera de sí mismos por culpa de la razón fratricida. Quede la "RAZON" a Franco y al franquismo que, como ha escrito Johan Huizinga:

"El hombre que tiene sólo razón, sin pasión, es una imagen de piedra, burda, carente de todo sentimiento humano, un monstruo, un espectro de quien todos huyen, insensible ante toda emoción natural, no susceptible de amor ni de compasión. Nada se le escapa, y en nada se equivoca; ve a través de todo, todo lo pesa adecuadamente, de nada se olvida, sólo se satisface consigo mismo. Sólo él es el sano, sólo él es libre, sólo él es rey."⁵

Este es un retrato fiel de un dictador que hizo suyas las tesis tomistas I, II, III y VI de Gobierno de los príncipes, en las que se concluye que: "El régimen por uno solo es el mejor, y se muestra cómo se ha de relacionar con él la multitud del pueblo, para que

⁴ Rotterdam, Erasmo de. Elogio a la locura, p. 268

⁵ Huizinga, Johan. "Erasmo de Rotterdam". (Prólogo a Elogio de la locura, p. LXII).

se le quite toda ocasión de tiranía, y cómo aun en este último caso deberá tolerarse para evitar mayores males.”

II. Neo-tomismo, Existencialismo y Franquismo.

Al término de la Primera Guerra Mundial y a la firma del Tratado de Versalles (1919), se promete un mundo estable y seguro a todos aquellos que crecerán y se formarán en las próximas décadas. Mas, ni dicho Tratado significó una garantía de paz ni las naciones fueron indiferentes al desarrollo de la industria armamenticia, consecuentemente, tales décadas, denominadas como optimistas y de concordia, en realidad fueron de crisis y desconfianza.

La retórica de la época prometía un futuro esperanzador y de cordialidad, pero se petrificó en el discurso de los estadistas y ni el individuo ni las sociedades ni sus instituciones estaban seguras en esos años de alerta y de falso fascismo. La angustia se apodera de este ser de entreguerras y el pesimismo, la incertidumbre y la abulia se adueñan no sólo del europeo, también del norteamericano y del latinoamericano.

Decadencia, terrorismo y angustia:

“Junto con estas poderosas fuerzas desintegradoras que desarticulaban el sistema internacional y la economía mundial, existían unas fuerzas no menos poderosas dentro de cada nación que corroían la unidad cultural y la integridad intelectual, así como la homogeneidad social que demolió. Los años de 1920 quedaron señalados en Alemania, por una gran revolución social que demolió la estructura de la clase media y por una decadencia moral que convirtió a las grandes ciudades alemanas en centros de vicio; en los Estados Unidos, por todos los males sociales que acarreo el experimento de la prohibición; en Francia, por escándalos políticos y una degeneración del espíritu público; en la Gran Bretaña, por la lucha entre el capital y el trabajo que culminó en la huelga general de 1926; en la India, por frecuentes revueltas y por los esfuerzos de Mahatma Gandhi por expulsar a los británicos de su país y por detener la industrialización en la cultura europea en general, por experimentos exóticos en el arte y en la literatura y por aventuras neuróticas de autoexpresión artística. Nada del viejo orden había quedado sin ser afectado por los terremotos de la guerra y por las reverberaciones de la depresión económica. Los métodos empleados por los gangsters y por los racketeers, por una parte, y los utilizados por los huelguistas y

* Vid. Aquino, Tomás de. Tratado de la ley, tratado de la justicia y gobierno de los príncipes, p. 265

fascistas, por la otra, se parecían muchísimo; y el mariscal Goering pudo decir que echaba mano al revolver cuando oía la palabra "cultura".⁶

El espíritu decadente de la época se extendía sobre el orbe occidental y occidentalizado con toda su gran sombra desestabilizadora, sembrando el desaliento. Los órdenes impuestos empiezan a cimbrarse y se da la coyuntura histórica que permite la permeabilidad de las tesis existencialistas, independientemente de la latitud y de la lengua, porque:

"En el sentido más general, la coyuntura es el conjunto de las condiciones articuladas entre sí que caracterizan un momento en el movimiento global de la materia histórica. En este sentido, se trata de todas las condiciones, tanto de las psicológicas, políticas y sociales como de las económicas o meteorológicas."⁷

Esta coyuntura histórica de entreguerras (1919-1939) es aprehendida por las artes plásticas, las artes musicales, la literatura, el teatro y el cine. Son notables y transgresoras las formas de expresión de esas pulsaciones agónicas que emergen de las sociedades en crisis política, económica, cultural y religiosa. El espíritu de esta cultura y la condición de sus autores aparecen bien delineados en la siguiente cita:

"Esta cultura de guerra nos muestra una generación huérfana, privada de su herencia social y cultural, donde las personalidades han amenguado hasta convertirse en hombres vacíos y en personajes esquizofrénicos. El tema principal es la discontinuidad y la soledad: el interés principal es el problema de los vagabundos sin hogar (...) Todo escritor con sensibilidad se encuentra hoy en el exilio; no sólo por estar expatriado, como Eliot, Gertrude Stein, Joyce, Santayana, Thomas y Henrich Mann, sino porque todos se sienten extraños en el mundo en que viven. La pérdida de la seguridad material y espiritual ha hecho que el problema de la identidad y del dilema psicológico sean una preocupación constante."⁸

Ante tal estado de cosas, el arte busca asideros en la filosofía, la psicología y la ciencia, a fin de expresar la nueva condición humana con innovadoras formas en la plástica, la escritura, la danza, la música y el cine. Formas y contenidos que los necios consideran irreverentes y transgresores del orden moral, social y estético.

⁶ Thomson, David. Historia mundial de 1914-1968, pp. 135-136.

⁷ Vilar, Pierre. Iniciación al vocabulario del análisis histórico, p. 81.

⁸ Stochower, Harry. Ideología y lectura (entre las dos guerras mundiales), p. 18.

Entre las corrientes vanguardistas del arte de principios de nuestro siglo, ha sido el existencialismo el que ha prevalecido con una huella profunda y extensiva durante varias décadas, en el cine, el teatro, la poesía y la narrativa de varios países, en diversas lenguas.

Es reconocida la inclinación de Unamuno y de Ortega por las tesis existencialistas de Heidegger: *el-ser-para-la-muerte*, pero también se reconoce en ambos pensadores españoles el carácter precursor de sus ensayos en los que la *contingencia*, en el primero, y la *circunstancia*, en el segundo, prenuncian la *situación* de Sartre. Sin embargo, estos conceptos que surgieron con una concepción humanista del individuo y su existencia, fueron desvirtuados y satanizados en su época por la Iglesia Católica, el estado capitalista y los gobiernos fascistas o dictatoriales que vieron en el existencialismo un enemigo común, contra-ataque en la que la filosofía neotomista tendría una gran participación desde fines del siglo pasado.

La narrativa, antes que el cine y el teatro, expone a la opinión pública a los primeros personajes planteados en una *situación* límite que deben *trascender*, es decir, *salvar su circunstancia*, por medio de las *posibilidades* en la *contingencia*.

Si bien es cierto que los personajes existencialistas emergen del tremendismo y del miserabilismo engendrado por la sociedad en que viven, también es cierto que, a pesar de ser "hombres o mujeres" desahuciados, les queda la posibilidad de la *trascendencia*: del *ser en sí* lograr el *ser para sí*. No es un derrotismo ni son falsas expectativas, sino posibilidades contingentes de acuerdo a lo que se es y lo que se puede ser. Más esta lectura del existencialismo no se hizo en su época, tal vez porque el mismo Sartre no lo explicó sino hasta la aparición de su manifiesto El existencialismo es un humanismo (1946); tal vez porque la mayoría de los personajes existencialistas no logran trascender su situación, no salvan su circunstancia; tal vez porque las condiciones políticas (y en esto también participó la Iglesia católica) no lo permitían. Había demasiada filosofía neotomista en contra.

En la España franquista, la penetración del existencialismo sartreano se hará pausadamente: Durante los años cuarenta es prohibitivo, los años cincuenta serán más permeables y ya en los sesenta se ha instalado; y, selectivamente: se reconoce la disertación heideggeriana, pero se sataniza la versión sartreana; se anatemiza a

Unamuno, pero se le tolera a Ortega, más no a sus seguidores, entre estos a Julián Marías su más ferviente discípulo. En esta persecución del existencialismo, también participó la ICE: condenándolo primero; reconsiderándolo después; enmendándolo, al final, y hasta "españolizándolo", incluso. Tal era la imagen avasalladora del neotomismo.

"Durante el periodo bélico, un *ser-para-la-muerte*, retórico o vivencial no podía dejar de ejercer un cierto atractivo sobre el intelectual combatiente. Pero concluida la guerra y embarcados los nuevos gobernantes (franquistas) en un proyecto de reconstrucción nacional (a cargo de Franco) tanto en el terreno económico como en el moral e ideológico (a cargo de la ICE), un presupuesto cultural militante carecía ya de sentido en el marco de una situación que debía caracterizarse por la recuperación del orden puesto en entre dicho por el "interregno" republicano. Como comenta Valeriano Bozal: "Una cultura de orden exigía una filosofía ordenada, y esta no podía comprenderse en la predicación de un mal sonante *ser-para-la-muerte* (existencialista)." ⁹

No obstante lo anterior el existencialismo derribó las barreras franquistas, a pesar de las revistas defensoras de la filosofía neotomista: Razón y Fe, de la Compañía de Jesús y Arbor, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); aunque emergieron las instituciones represivas como el mismo CSIC, el Directorio de libros orientativos, el Índice de libros prohibidos y la misma Falange, y *de mística revolucionaria en su inicio transformada en fuerza ultraderechista después*; aunque se reinstaló en las universidades españolas la filosofía contemplativa y se prohibió la filosofía crítica. Para reafirmar lo anterior, se dijo:

"Desde 1939, pues, y hasta fechas muy avanzadas, la única filosofía que tendrá cabida en España será el Escolasticismo neotomista, claramente triunfante sobre otras opciones ideológicas aparentemente afines a los fundamentos del nuevo Estado. Cuando en 1951, Julián Marías escribía unas notas sobre el existencialismo en España, la única orientación de pensamiento que oponía a la ausencia de aquél era, lógicamente, la escolástica tradicional. *En España hay, ciertamente, neotomismo en las órdenes religiosas, en los seminarios, en la enseñanza oficial desde 1939, en las publicaciones de este origen. Pero no hay existencialismo*". ¹⁰

⁹ Videtur el reciente estudio acerca de este tema: Gregorio Morán, El maestro en el erial (Ortega y Gasset y la cultura del franquismo). Madrid 1998.

⁹ Barrero Pérez, Oscar. La novela existencial española, p. 23.

¹⁰ Barrero Pérez, Oscar. Opus cit.; p. 14.

III. Novela y Franquismo

En efecto, en España, durante la década de los años cuarenta, no había existencialismo, pero sí una actitud existencialista que se insinuaba en el espíritu de la época, en esa coyuntura histórica de la que hablé antes y en el preñuncio que ya algunos escritores europeos y americanos esbozaban en ciertos personajes de sus novelas en esta corriente vanguardista: vagabundos, parias, nihilistas, desahuciados, inadaptados sociales, etc. Mencionemos algunas novelas y cuentos anteriores a El muro (1937-1939) y La náusea (1938), de Jean Paul Sartre: Niebla, de Miguel de Unamuno; Estación. Ida y vuelta, de Rosa Chacel; El juguete rabioso y Los siete locos, de Roberto Arlt (Arg.); La educación sentimental, de Jaime Torres Bodet (Méx.); Preludio a la muerte, de Elizabeth Mulder; El tunel, de Ernesto Sábato (Arg.); El pozo (¿1939?), de Juan Carlos Onetti (Ur.); La invención de Morel (¿1940?), de Adolfo Bioy Casares (Arg.); algunas narraciones primeras de Jorge Luis Borges (Arg.), Eduardo Mayea (Arg.) y Filisberto Hernández (Ur.).

Las menciones anteriores pertenecen a la lengua española, pero si revisamos lo escrito por la Generación Perdida de Norteamérica o lo escrito en Europa durante la época de entreguerras, los coincidentes aumentan: Proust, Kafka, Hesse, Joyce, Dos Pasos, Fitzgerald, Gide, Lawrence, Moravia, Faulkner, Mussil, Woolf, Huxley, Celine, Malraux, Hemingway, Eliot, Pound, Beckett, Pirandello, O'Neill, Ionesco, y otros, en mayor o menor grado, existencialistas, en su vida, en su escritura, en sus personajes.

Con relación a España, volvamos a Oscar Barrero Pérez:

"En cualquier caso, ya antes de 1950, se registra en España una corriente novelística próxima a las ideas existencialistas, incorporadas de una manera en general más intuitiva que consciente, incluso más superficial que profunda. Mucho menos pronunciado que en el terreno de la poesía, el influjo existencialista será perceptible, en este grupo de novelas, bien a través de una asimilación directa, bien a partir de una afinidad generacional evidente con un clima de desasosiego no pocas veces más presentido que asumido vivencialmente."¹¹

Tal es el caso de las primeras novelas de Camilo José Cela, Carmen Laforet e Ignacio Aldecoa. **Nada** no es una novela eminentemente existencialista, pero se inscribe en el sentir y el percibir del existencialismo del ambiente de su tiempo. **Nada**

¹¹ Cfr. Zavala, Iris M. La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura. UVX, México, 1965.

¹¹ Barrero Pérez, Oscar. Opus cit., p. 42.

es una novela que sacude las conciencias de los hombres y construye un proceso de **concienciación** acerca de la joven mujer española de los años cuarenta. De manera subrepticia, Carmen Laforet hace de **Nada** una novela de evidencias existencialistas, pues sus personajes principales: Juan, Román y Andrea pronuncian, en su actitud ante la vida y ante la muerte, a personajes de novelas posteriores en las que se advierte una mayor carga existencial, como pueden ser: Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos; Señas de identidad, de Juan Goytisolo; Una meditación, de Juan Benet o Ritmo lento, de Carmen Martín Gaité.

En estas últimas novelas, el existencialismo es un instrumento de conocimiento y, por lo mismo, el conflicto individual del personaje se rebasa para adentrarse en la colectividad social española. En cambio, los personajes de **Nada**: Román, en su suicidio; Juan, en su esquizofrenia; la abuela, en su evasión; Angustias en su falsa religiosidad y Andrea en su adolescencia atribulada corresponden, más bien, a una primera etapa del desarrollo del existencialismo en España.

"Existencialismo que en este primer periodo tremendista de la literatura de postguerra española solamente se manifiesta en ciertas actitudes vitales y en la recreación de un ambiente angustiado, pero no entronca con las ideas de los pensadores españoles de la generación anterior, ni con Unamuno ni con Ortega, perdida la continuidad de su influencia después de la guerra civil, y mucho menos se deriva de las teorías existencialistas europeas, que llegan a los escritores de esa época sólo como campanas lejanas, cuyas resonancias apenas penetran la barrera de los Pirineos y de la estricta censura oficial establecida (por lo consiguiente) la palabra existencial no tiene que ser específicamente entendida, sobre todo en ese primer periodo de la postguerra española, como coincidencia con las teorías filosóficas existencialistas, sino en un sentido más amplio, como recreación de ciertas "situaciones en las que el pensamiento existencialista cree auscultar la condición humana...""¹²

Son los temas los que le dan a **Nada** y a Carmen Laforet un carácter agorero del existencialismo literario español:

"Duda, incomunicación, pesimismo, vacío, tedio, culpa, dolor, la vida como perpetuo estado de lucha contra una realidad superior y, al final de ella, la muerte con su misterio definitivo... Tales serán, efectivamente, los temas preferidos por nuestros autores existenciales, creadores de unos personajes presentados generalmente en situaciones límite (agonía,

¹² Roberts, Gemma. Temas existenciales en la novela española de postguerra, pp. 47-48. El subrayado es citado del libro de Gonzalo Sobejano: Novela española de nuestro tiempo. Madrid, Prensa Española, 1970.

enfermedad, el abismo de la soledad), con o sin historia a sus espaldas, pero siempre con un futuro en el mejor de los casos incierto." ¹³

Y ese *abismo de soledad* es el que atrae a Román, a Juan y a Andrea: al primero lo lleva al suicidio, al segundo a la locura y a Andrea a la reafirmación, a la liberación, a la diferencia, a la emancipación de unas ideas y de una familia enclavada en el pasado, que viven en el cerco de la miseria de los años cuarenta y con un futuro incierto para las mujeres que se quedan en el piso de la calle de Aribau, pero abierto para Andrea que ve en Madrid un esperanza de vida.

Por último, **Nada**, sin ser una novela histórica que entre en confrontación con el franquismo y su filosofía neotomista aplicada por sus instituciones durante casi cuarenta años de miedo y muerte, tal como se respira en Ritmo lento de Camen Martín Gaité o en La plaza del diamante, de Mercé Rodoreda; sin ser una novela que reconstruya la gesta heroica del pueblo español en esos años de Guerra Civil (julio de 1936 – abril de 1939) tal como lo recrean en sus novelas: Concha Alós, en El caballo rojo; Mercedes Formica, en Monte de Sancha; Susana Marcha en Algo muere cada día; Carmen Kurtz, en Duermen bajo las aguas; Elena Quiroga, en Escribo tu nombre; o sin internarse en la diáspora de los exiliados, como lo hicieron Concha Castroviejo en Los que se fueron, Carmen Mieza en La imposible canción y María José de Chopitea en Sola, **Nada** es considerada por María del Carmen Bobes como una *novela de intrahistoria*, por ser de esas novelas que:

"... se sitúan en un marco histórico y aluden a hechos históricos que no son objeto directo del relato, pero que repercuten en la vida de los personajes ficcionales. La trama de la novela es ficcional, los personajes son ficcionales y socialmente anónimos y poco relevantes, pertenecen al pueblo que no protagoniza la historia política, pero que está obligado a vivirla, de modo que el relato tiene en cuenta la repercusión de la historia en la vida de esos personajes. Novelas de Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga, Mercé Rodoreda, Dolores Medio, etc., construyen tramas que transcurren en tiempos actuales y marcan en la trayectoria de sus personajes el impacto de la guerra civil española, o la situación miserable de la postguerra en la sociedad en que viven los protagonistas." ¹⁴

¹³ Barrero López, Oscar. *Opus cit.*; p. 59.

¹⁴ Bobes Navarro, María del Carmen. "Novela histórica femenina", (pp. 38-52), en La novela histórica a finales del siglo XX, de Romera Castillo, José, et al. Madrid, 1996.

En **Nada**, los hechos históricos aparecen esbozados, no hay años, no hay fechas ni datos, pero está la *intra-historia* de un país, de una familia y de una "chica rara" que se descubre con toda su impudicia, como dice Andrea. Si corroboramos los hechos históricos a los que se aluden en la novela, tendremos que el hijo de Juan y Gloria nació el 26 de enero de 1939, el día que entraron los nacionalistas a Barcelona⁷; así lo cuenta ella misma, en un relato metadieгético, aquella noche que Andrea enferma de fiebres (**Nada**, 53):

Román y Juan discuten por imponer su punto de vista acerca de la Guerra, Román opina que la causa se ha perdido por completo, mientras tanto Juan considera que aún es tiempo de seguir en combate. Román advierte a su hermano de que ya pactó con los nacionales y espera que él que lo haga porque le han prometido el indulto para los dos, si lo convence. Juan se resiste a traicionar y prefiere continuar en el frente y solicita a su hermano que se lleve a casa a una hermosa mujer que ha conocido en el sitio y con la que piensa casarse, puesta va a tener un hijo suyo (estamos situados en el año de 1938). Román acepta llevarse a Gloria a Barcelona, pero en el camino se desvían de la ruta y viven un romance de algunas semanas en un poblado español. Cuando ese encantamiento termina, Román deja a Gloria en el piso de la calle de Aribau, embarazada y sin recursos, con Angustias, la abuela y la cariada Antonia. Todo el dinero de Juan se lo ha gastado Román, quien continúa en sus salidas nocturnas, desapariciones largas y negocios sin nombre. El día que entraron las fuerza nacionalistas a Barcelona, Gloria, entre vitores y salvas, daba a luz en un hospital destruido. Juan regresó derrotado y consignado, no se sabía qué había sido de Román, las mujeres procuraban al recién nacido y a la púerpera y Jerónimo Sanz, el enamorado de Angustias, les regalaban algunas pequeñas despensas con disimulo.

Esta es la *intra-historia* de una familia pequeño-burguesa, venida a menos, trastornada por la Guerra. Andrea llega más tarde: una noche de octubre de 1939, el niño tiene casi nueve meses, Román ha vuelto de sus extrañas labores, Juan se ha contratado de velador en una fábrica cercana, Angustias ha conseguido un modesto empleo de secretaria con un pingüe salario y una cartilla de racionamiento, Gloria

⁷ Cfr. Hugh, Thomas. La Guerra Civil Española. Vol. II, p. 937.

golfea por la casa y a veces juega a las cartas en la casa de su hermana, más allá de la Plaza Cataluña, las ramblas y el barrio chino, y Andrea llega del pueblo, huérfana y con una beca mínima a estudiar el bachillerato.

Una mañana de ese octubre del 39, Andrea evoca aquella época, cuando sus abuelos disfrutaban la bonanza barcelonesa, años de industrialización y progreso, de desarrollo del capitalismo barcelonés, del ostentoso edificio de la calle de Aribau, de comodidades y lujos para las hijas y los hijos de una de tantas familias burguesas o medianamente burguesas. Se trata de la Epoca Alfonsina, época de desarrollo económico, pero de movimientos obreros y campesinos que fueron aplastados, a pesar de la intervención de asociaciones y sindicatos.

La primera generación española del siglo XX está representada por los abuelos de Andrea, un matrimonio que se fundó en el progreso externo: construcción de casas solariegas, pisos de la clase media alta, desaparición de terrenos baldíos, todo viene a dar lustre a la calle de Aribau; además, también hay prosperidad interna: adquisición de muebles, habitaciones para todos, comodidades y largueza los ubica en un estrato social económicamente alto.

Todas las descripciones de Andrea sirven para contrastar dos etapas: el avance de la Epoca Alfonsina aun sobre el proletariado frente a la miseria de la postguerra española; la bonanza del pasado frente a las estrecheces del presente. Barcelona, una ciudad financiera e industrial era un espacio en el que sus habitantes festejaban en plazas y bailes de salón, clubes y centros deportivos, la reconstrucción económica iniciada por el Borbón Alfonso XIII, avalada por su neutralidad durante la Primera Guerra Mundial y ratificada en ferias y exposiciones industriales:

"Toda guerra trae consigo grandes negocios, y el aprovisionamiento de los ejércitos combatientes (de uno u otro bando) proporcionó pingües ganancias a muchos españoles y dio lugar al nacimiento de una clase de "nuevos ricos", cuya vida ostentosa fue ridiculizada en escritos festivos y en el teatro."¹⁵

Así, pese a la pérdida de sus posesiones (Cuba y Filipinas), pese a la pluralidad de partidos políticos, al regionalismo seglar en contra, a los movimientos obreros y

¹⁵ Ballesteros Gaibrois, Manuel. Breve historia de España, p. 221

estudiantiles, Alfonso XIII realiza la reconstrucción económica de España que culmina política e internacionalmente con su entrada a la Sociedad de las Naciones Europeas, y, económica e internamente, con la exhibición de logros oficializados, temporales y engañosos, que tanto celebraban las juventudes de los nuevos ricos catalanes, como los tíos y las tías de Andrea, segunda generación española del siglo, ocupada en distraer el ocio y despilfarrar el dinero, conservando una moral de beatería en las jóvenes y de toda permisión para los jóvenes: moral de contrastes, como la economía de la época: acaudalados frente a explotados:

"En las provincias periféricas de Cataluña y Vizcaya, el capitalismo comercial y la revolución industrial hicieron rápidos progresos. En Barcelona y sus suburbios se desarrolló una gran industria textil que abastecía España y los mercados de Hispanoamérica. Las fábricas catalanas eran típicamente pequeñas empresas propiedad de una familia y utilizaban en general capital español. (...) Sin embargo, a pesar de su debilidad y de su concentración geográfica en dos provincias periféricas, la industria española daba oportunidades de empleo, producía artículos de consumo y elevaba lentamente el nivel de vida urbano, en los setenta años que precedieron a 1931. En términos de desarrollo económico, la República advino en un momento en que España había alcanzado un considerable progreso industrial; pero también en un momento en que la marcha del progreso había estado declinando claramente desde hacía una década, aún antes de que ocurriera la peor depresión mundial de los tiempos modernos. Hay que añadir que la opinión pública española no estaba enterada de los problemas industriales como de la cuestión agraria."¹⁶

A estos tiempos de bonanza estaban acostumbrados los jóvenes tíos de Andrea en su piso de la calle de Aribau. Juan y Román estudiaron medicina en la Universidad, pero pronto la olvidaron por la pintura y la música; las tías, en cambio, no estudiaron nada, simplemente fueron preparadas para agradar, para ser de una moral intachable, como dice la tía Angustias y como lo ratifican las dos tías ausentes que regresan a la casa, a la muerte de Román, dos mujeres que se casaron con dos gordos bien nutridos de la economía española.

Andrea, joven española de la nueva generación de los años cuarenta cuenta su historia de hambre y anemia, de un solo abrigo oscuro y roído y unos zapatos maltratados por el uso y las lluvias, de un piso parecido a un vecindario por sus vecinos misteriosos y desconfiables, de una familia que vive del estraperlo y del ropavejero que

¹⁶ Jackson, Gabriel. La república española y la guerra civil (1931-1939), pp. 31-32

lo mismo se lleva el piano y el violín de Román que las cornucopias amarillentas del Juan, pintor fracasado, obrero eventual, maniaco depresivo que termina en el manicomio.

La ciudad es una ruina, oscura y maloliente. Una ciudad de contrastes, también: frente a la opulencia de la casa de la familia Pons en Bonanova o de los Berenguer en la vía Layetania, se extiende la masa anónima asentada en baldíos y construcciones en ruinas que dan cuenta de una guerra fratricida, prohibida a la memoria, pues lo mejor es la España de pandereta, de espías y contrabando, de casas clandestinas y "mercado negro".

La nueva ciudad es descrita por Andrea en sus callejones y avenidas, en sus plazas y jardines, en sus templos y palacios, en lo que queda de ellos, pero también se da la vivencia y la atmósfera de una ciudad devastada por la guerra:

"-¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo, ¡qué dura llega a ser la vida ah!! -dijo pensativo (el amigo de Andrea)" **Nada**, p. 144).

Ciudad-espacio-territorio que Andrea hace suya, imbricándose en ella, reafirmando en ella, integrándose a ella como una habitante más, una "peque muy especial" que huye de su casa y de su familia, para reafirmarse en el espacio urbano y en una ciudad de esperanzas, como de Madrid. Una joven estudiante de Letras que a sus dieciocho años creía que nada se había llevado de la calle de Aribau.

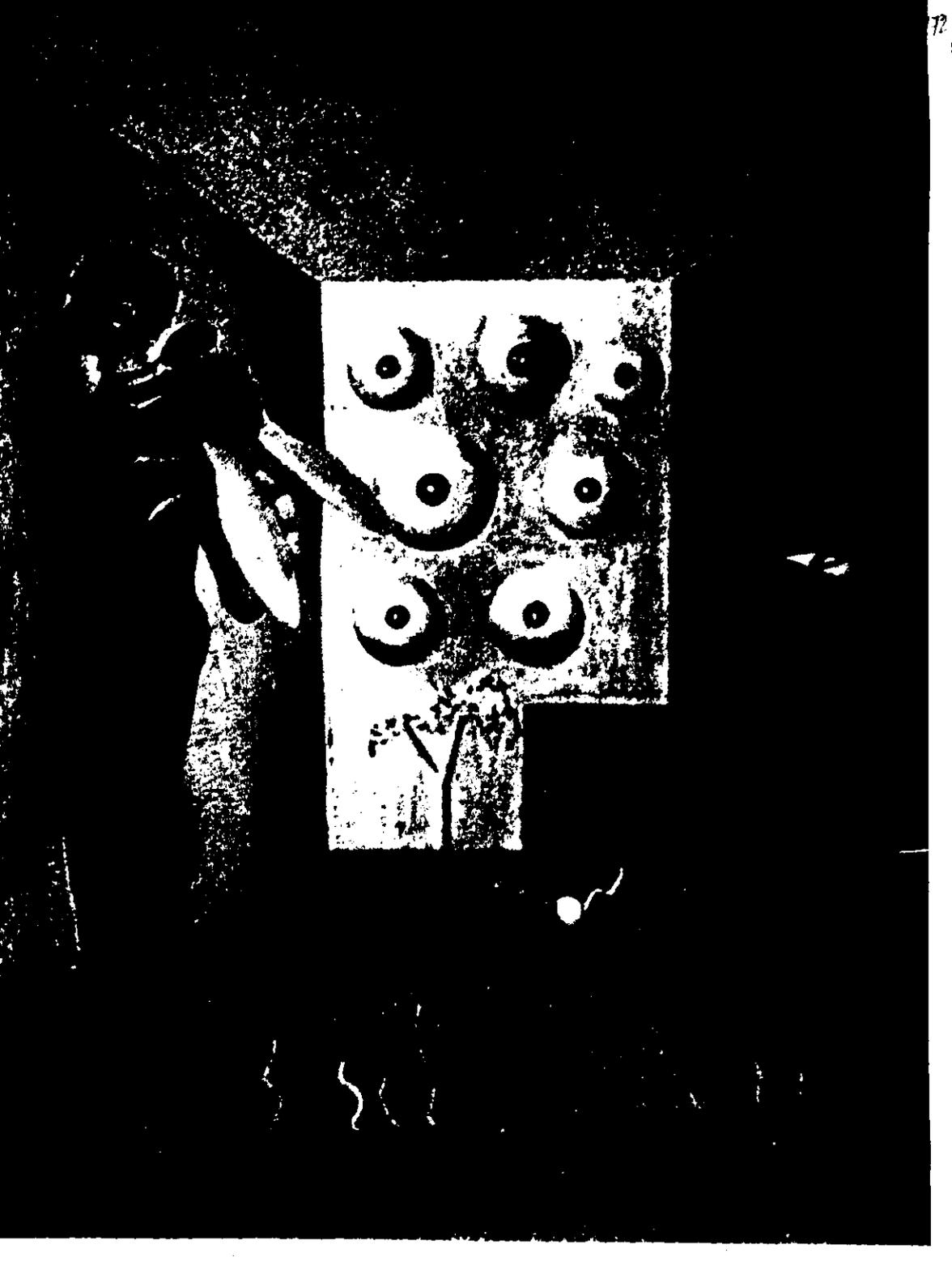
"Baje la escalera despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces." (**Nada**, p. 294)

Tiempo después, Andrea, la mujer sabe que algo se ha quedado con ella: su formación, la concienciación de una época de su vida y de la vida de los demás, el crecimiento como individuo y como ser social. De la casa de la calle de Aribau, en Barcelona, se llevaba una vida irrepetible, hecha de vidas ajenas, pero también de la suya propia, latente, siempre.

CONCLUSIONES

"No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este *idioma de sangre, dolor y creación* que empieza con la misma *sustancia física cuando se es mujer*. Era fácil entenderlo sabiendo *mi propio cuerpo preparado* –como cargado de semillas- para esta labor de *continuación de vida*. Aunque todo en mí era entonces ácido e incompleto como la esperanza, yo lo entendía."

Carmen Laforet, *Nada* (1944).



De entre tantas páginas de la novela que nos ocupa, he seleccionado ésta que, como epígrafe de este apartado de conclusiones, denuncia el contenido del discurso a elaborar.

Tanto la "Selección de críticas" en torno a la obra de Carmen Laforet, preparada por Agustín Cereales en su libro-homenaje a esta escritora, como el exhaustivo análisis de dicha narrativa escrito por Graciela Illanes Adaro⁷ son, en su conjunto, textos que dan cuenta de su inscripción en una crítica patriarcal, concesiva y condescendiente, con el propósito de dar el espaldarazo a una joven escritora que se acerca al camino de las letras y congraciarse con ella por tantos años de ignorancia de la escritura femenina, aun en el libro de Illanes Adaro, cuyo enfoque se suma al esquema tradicional: personajes secundarios, protagonistas, tiempo y espacio, perfil psicológico, aspectos negativos, características principales, comparativismo, etc., no deja de ser eco y resonancia de ese tipo de crítica que sólo se justifica por los años en que se escribió y por la situación de aislamiento en la que vivía España durante el franquismo.

Debo aclarar que no son los tópicos los que expresan una insuficiencia para explicar la obra de Carmen Laforet, sino la tendencia con que se utilizan esos tópicos que limitan la lectura del texto o no encuentra las aportaciones del texto mismo o, simplemente, desconoce o rechaza otros puntos de vista que no son los convalidados por un cenáculo masculino que por tradición o idiosincrasia, localista o universalista, ha negado la palabra a la mujer porque *el verbo es masculino*.

La crítica feminista y también la ginocrítica continúan trabajando con el tiempo, el espacio y la acción de la obra literaria, pero es otro el uso y la utilidad que proveen al estudioso de la literatura y al crítico literario.

En el caso de **Nada**, el tiempo reside en la voz de la primera persona del singular, a veces apoyada por deíticos, voz que es enunciación, concienciación y especularización, cuando dice: "Yo soy alta...", "Me viene ahora el recuerdo...", "...

⁷ Vid. Illanes Adaro, Graciela, La novelística de Carmen Laforet. 1971. En la recopilación de críticas de Agustín Cereales, Carmen Laforet, 1982, solamente aparecen dos opiniones femeninas breves: la de Robertha Johnson y la de Ma. del Pilar Palomo.

ahora me sonrió al acordarme.”, “Me acuerdo...”, “Recuerdo bien...”, “Creo que...”, “No sé...”, “...ahora puedo concretar”, “Estoy segura de que...”

El espacio es el ámbito o territorio que la protagonista hace suyo o lo repudia para expresar una actitud: Andrea se expulsa de la casa de la calle de Aribau porque no es el hogar que ella esperaba encontrar, casa que vista en su interior descubre toda una vida oculta, tal como Andrea lo advierte al principio de su rememoración, por consiguiente, la calle adquiere una significación que pocas escritoras o personajes femeninos habían conseguido, por ejemplo: Carmen Burgos “Colombine” en “El hombre negro”, María Martínez Sierra en El amor catedrático, cuyas protagonistas utilizan la calle para cavilar, deshacerse de las telarañas de los muros, para hablar a solas o para llegar a una respuesta o solución a un conflicto, después de una larga especularización. Y si la calle no es suficiente, ahí está la ciudad entera: Barcelona, Valladolid o Madrid, para recorrerlas, para vivenciarlas, para especularizarlas: a pie, o en uno de esos viejos carros tirados por caballos y ruedas, en tranvía o en coche, en los días cálidos o en las noches de sopor, en sus “sitios pecaminosos” o en sus catedrales góticas. Todo para demostrar que la ciudad también, es un espacio de la mujer, que no le es ajeno ni prohibido, que lo ha tomado a solas o en compañía, por una causa común o por conflicto íntimo, como el de Elvira, como el de Teresita Alcaraz o como el de Andrea, quienes demuestran que la ciudad, las calles y sus sitios no son exclusivos del hombre. En el caso de Andrea, recordemos que el espacio que más la atrae es el estudio de Guixols, donde la pintura, la poesía y el teatro se dan cita por la tarde, lejos de la cocina que tanto le repugna a Andrea y lejos de la sala-recibidor de visitas ociosas que poco o nada alegran a la joven estudiante.

La acción, que en este caso recae en la memoria, conlleva una trascendencia ya explorada hasta entonces por la narrativa femenina española de principios de siglo: La casa de enfrente, de Ernestina Champourcin y Preludio a la muerte, de Elizabeth Mulder. Y al igual que en Nada no se trata de una extensa rememoración *in situ*, en quietud, y contemplativa, sino que entraña una reconstrucción de vivencias y experiencias que reafirman y conforman un **ser-mujer** por medio de un **hablar-decir** de cuerpo, mente y palabra, largamente elaborado y difícilmente comprendido.

Inscritos en esta línea de trabajo, podemos concluir que:

1º. **Nada** es la concreción de una escritura femenina que pugnaba por manifestarse de manera diferente a la hasta entonces aceptada. Novelas como las de Carmen de Burgos "Colombine", Federica Noutseny, María Teresa León, Magda Donato, María Martínez Sierra y algunas de doña Emilia Pardo Bazán evidencian este cambio de actitud en la escritura, a pesar de las agravantes de la época: angustia ante la autoría, política sexual, falogocentrismo, crítica androcéntrica y, sobre todo, comprometidas con un movimiento social denominado feminismo que nada tenía que decirles a los hombres ilustres de esas generaciones pero que mucha falta les hacía. Ellas, en mayor o menor medida, lo harán suyo y cada una aportará, directa o tangencialmente, su práctica a ese movimiento en constante evolución y crecimiento.

2º. **Nada** es la continuidad de un **hablar-mujer** que entraña un proceso de concienciación y especularización que ya se enunciaba en las primeras narraciones femeninas en lengua castellana. Tal es el caso de Santa Teresa de Jesús, Catalina de Erasto, Sor Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda quienes solas descubrieron que el lenguaje no les era ajeno, sino prohibido por *autoritas* de la época (Iglesia, Estado y Sociedad) para mantenerlas en la obediencia y sumisión, porque el camino de las letras o de las armas no eran cosa de mujeres, según el espíritu de la Contra-Reforma o del decimonónica "ángel del hogar" que con sus instituciones amordaza la palabra de la mujer y, consecuentemente, su pensamiento, su acción y su creación. También Carmen Laforet y sus coetáneas escribirán dentro de una nueva-contra-reforma, eso, no se puede olvidar ni ignorar.

3º. **Nada** inicia en los años cuarenta una manera de narrar cuya diferencia estriba en un hablar-mujer permeable a la historia de un país, de un tiempo, de una guerra fratricida y de una mujer que no sólo cuenta su caso (como dice la crítica androcéntrica), sino que además implica la escritura del "Otro", de la "Otra", diría yo, que en la marginalidad de su época y en la pluralidad de hoy, se hace patente en las novelas de sus compañeras: Dolores Medio, Mercedes Formica, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina R. Aldecoa, Mercé Rodoreda, Mercedes Salisachs y Elena Soriano, o en las novelas de sus pupilas: Montserrat Roig, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Esther Tusquets y Rosa Regás, entre otras.

La ginocritica tiene mucho que construir y bastante que aportar en el futuro, pero así se hacen realidad las grandes empresas: con trabajo, con creación y con un cambio de actitud. Espero haber contribuido en algo con mi opinión a fin de conocer, de otra manera la obra de Carmen Laforet.

BIBLIOGRAFÍA

"La sociedad patriarcal es mucho más antigua, por supuesto, que el capitalismo y hay que saber *por qué* la mujer, en todos los terrenos, ha sido considerada un ser inferior. Por qué tantos y tantos filósofos han propagado la idea de que la mujer está a medio camino entre los hombres y los animales. Las religiones, las leyes, las costumbres, la cultura, etcétera, han sido causa y efecto del miedo, de la angustia del hombre ante el "poder" de la biología femenina, del poder materno de la mujer. Quizá parte de la historia del hombre por dominar la naturaleza no es más que un arduo y victorioso esfuerzo para sublimarse a sí mismo al sentirse "inferior" biológicamente (...) Al margen de cualquier coacción, sea psicológica, social, legal, política o estatal, la mujer tiene que sentirse, en primer término, biológicamente libre. Pero no soñando la naturaleza perdida, la naturaleza de las cavernas, porque nuestra biología corresponde a la del siglo XX. Nuestro cuerpo es un cuerpo moderno. Querer retornar al paraíso perdido significaría un nuevo fracaso de nuestro sexo. Quizá nunca como ahora es posible esa libertad, ahora que ya nos vemos capaces de desvincular procreación y placer. Se ha acabado la maldición bíblica. Nuestro cuerpo está también para gozar. Gozar para que no salga otra cosa de este goce que una profunda y auténtica comunicación entre dos cuerpos humanos."

Montserrat Roig: **Tiempo de mujer (1980).**

"De manera que no, claro que no, por supuesto que no han sido *normales* estas mujeres. en cuanto te asomas a las vidas concretas, a la cotidianidad oculta y silenciada, adviertes que la realidad tiene poco que ver con los anales oficiales, con la ortodoxia social, con la historia que el poder nos ha contado. Y no se trata sólo de las mujeres, sino también de muchísimos hombres que han osado sentir, desear y actuar al margen de las convenciones. Haciendo esta serie he advertido con más claridad que nunca que cada vida es una aventura, una desviación de las limitaciones de lo correcto. Quizá sea eso, en definitiva, lo más importante que he aprendido: que la normalidad es lo que no existe."

Rosa Montero: **Historias de mujeres. (1995).**

"Cuando la escritura se convirtió para mí en ley de pesos y medidas, en un catalizador capaz de separar el agua y el aceite, la aplicación de su disciplina puso fronteras a mi necesidad de relatar en bruto, y ordenó mi confusión. Por debajo del perfecto entramado serpentea, sin embargo, una malévola anarquía, el ojo de lo incomprensible siguiéndome desde el lado más oscuro. El error que casi siempre nos conduce, que casi siempre nos alcanza."

Maruja Torres: **Un calor tan cercano. (1997).**



SIGLAS Y ABREVIATURAS

Alianza Editorial, S.A.	AESA
Ancora y Delfín. Ediciones Destino	ADED
Anthropos. Editorial del hombre	AEH
Asociación de directores de escena de España	ADEE
Biblioteca de escritoras. Editorial Castalia. Instituto de la Mujer	BEECIM
Biblioteca Primor. Editorial Juventud Argentina	BPEJA
Breve historia feminista de la literatura española (en lengua cast.)	BHFLE
Bruguera. Libro amigo	BLA
Colección de autores españoles contemporáneos	CAEC
Colegio de México	COLMEX
Cultura y diferencia/Teoría feminista y cultura contemporánea/ Pensamiento crítico/Pensamiento utópico	CYD/TFYCC/PC/PU
Ediciones Cátedra, S. A.	ECSA
Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer	ECUVIM
Editorial Alhambra, S.A.	EASA
Editorial Anagrama, S.A. Barcelona	EASAB
Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.	ECGEG
Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C. V.	EJM
Editorial Planeta, S. A.	EPSA
Editorial Porrúa, S. A. "Sepan cuantos..."	EPSC
Editorial Seix Barral, S. A.	ESBSA
Espasa Calpe, S. A. Colección Austral	ECSACA
Fondo de Cultura Económica	FCE
Grijalbo Mondadori, S. A.	GMSA
Historia de las mujeres de occidente	HMO
Historia y crítica de la literatura española	HCLE
La novela española contemporánea	NEC
Plaza & Janés Editores, S. A.	PJESA
Siglo XXI de España Editores, S. A.	SXXIEE
Taurus Ediciones, S. A.	TESA
Tusquets Editores, Barcelona.	TESAB
Universidad Nacional Autónoma de México	UNAM
Universidad Veracruzana. Xalapa.	UVX

OBRAS DE CARMEN LAFORET:

- Nada** (1945) 20a. ed. ADED. Barcelona. 1970. 295 pp. (27).
- La isla y los demonios** (1952). 5ª. ed. ADED. Barcelona. 1970. 307 pp. (54).
- La llamada y otros cuentos** (1954) ADED. Barcelona. 1954. 247pp. (s/n).
- La mujer nueva** (1955). 3ª.ed. ADED. Barcelona. 1956. 345 pp. (118).
- La insolación** (1963). 2ª ed. EPSA. Barcelona. 1963. 365 pp. (CAEC).

OBRAS COMENTADAS:

- Acuña y Villanueva, Rosario de **Rienzi el tribuno. El Padre Juan. BEECIM.** Madrid. 1989. 237 pp. (14).
- Albert i Paradís, Caterina "Victor Catalá". **Idilio trágico en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936).** BEECIM, pp. 131-150.
- _____. **Soledad.** AESA. Madrid, 1986. 194 pp. (Biblioteca de cultura catalana, 5).
- Burgos, Carmen de (Colombine). **La flor de la playa y otras novelas cortas.** BEECIM. Madrid. 1989. 455 pp. (8).
- _____. **El hombre negro.** Emiliano Escolar Editor, Madrid. 1980. 105 pp. (39).
- _____. **Mis mejores cuentos (novelas breves).** Prensa Popular, Madrid, 1925. 199 pp.
- _____. _____. Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla. 1986. 203 pp. (Biblioteca de la Cultura Andaluza, 68).
- Casanova, Sofía. **Princesa del amor hermoso en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936).** BEECIM, pp. 155-194 .
- Conde, Carmen. **Obra poética (1929-1966).** Biblioteca Nueva, Madrid, 1967. 951 pp.
- _____. "Florentina del Mar". **Vidas contra su espejo.** Reedición de 1944, EASA, Madrid. 289 pp. (Colección Europa, 1).
- _____. **Cobre: Destino hallado. Solamente un viaje.** Sociedad general española de librería, Madrid, 1954. 287 pp (Colección "El grifón", 4).
- Chacel, Rosa. **Estación. Ida y vuelta.** BLA. Barcelona. 1980. 152 pp. (núm. 1502/776).
- _____. _____. 2ª ed. ECSA, Madrid. 1996. 169 pp. (Letras hispánicas, 307).
- Champourcín, Ernestina de. **La casa de enfrente.** Editorial Signo, Madrid, 1936. 278 pp.
- Espina, Concha. **La niña de Luzmela.** BPEJA, Buenos Aires, 1945. 175 pp. (145).
- _____. **El metal de los muertos.** Editorial Juventud Argentina, S.A. Buenos Aires, 1945. 278 pp. (Colección "¿Y ahora qué?", s/n).
- _____. **La esfinge maragata.** Editorial Diana, S.A. México, 1946. 295 pp.
- _____. _____. BEECIM.Madrid, 1989. 399 pp.
- _____. "El hermano amor", en **Los mejores cuentistas españoles** (Compilación de Pedro Bohigas). Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946. Tomo II, pp. 323-329.
- Icaza, Carmen de. **Cristina Guzmán, profesora de idiomas.** Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1936. 160 pp. (La novela rosa, E-306).

_____. **BEECIM** Madrid, 1989. 275 pp. (25).

León, María Teresa. **La bella del mal amor (cuentos castellanos)**. Hijos de Santiago Rodríguez, Imprenta, casa editorial y librería, Burgos, 1930. 161 pp. (Dibujos ornamentales de Rosario Velasco).

*Martínez Sierra, María/ *Gregorio Martínez Sierra/María de la O Lejárraga García. **El amor catedrático**. BPEJA, Buenos Aires, 1941. 172 pp. (49).

Millán Astray, Pilar. **Las dos estrellas en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)**. BEECIM. 1989, pp. 353-388.

Monteseny, Federica. **Heroínas en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)**. BEECIM. 1989, pp. 423-497.

_____. **La indomable**. BEECIM. Madrid. 1991. 176 pp. (23).

Múlder, Elisabeth. **Preludio a la muerte**. Editorial Apolo, Barcelona, 1946. 162 pp.

_____. **Alba Grey**. BEECIM. Madrid, 1992. 389 pp. (31).

_____. **La historia de Java**, 2ª ed. Editorial Juventud, Barcelona, 1943. 71 pp.

Nelken, Margarita. **La aventura de Roma en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)**. BEECIM. 1989, pp. 271-310.

Nelken, Eva Carmen "Magda Donato". **La carabina en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)**. BEECIM. 1989, pp. 321-347.

Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936). (Edición, introducción y notas de Angela Ena Bordonada). Contiene: **Las hijas de don Juan**, de Blanca de los Ríos; **Idilio trágico**, de Caterina Albert "Victor Catalá"; **Princesa del amor hermoso**, de Sofía Casanova; **Los negociantes de la Puerta del Sol**, de Carmen de Burgos "Colombine"; **La aventura en Roma**, de Margarita Nelken; **La carabina**, de Carmen Eva Nelken "Magda Donato"; **Las dos estrellas**, de Pilar Millán Astray; **El tizón de los trigos**, de María Teresa León; **Heroínas**, de Federica Monteseny. BEECIM. Madrid, 1989. 498 pp. (10).

_____. **Una mujer por los caminos de España**. BEECIM, Madrid, 1989. 296 pp. (5).

Pardo Bazán, Emilia. **Dulce Dueño**. BEECIM. Madrid, 1989. 291 pp. (3).

Ríos, Blanca de los. **Las hijas de don Juan en Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)**. BEECIM. Madrid, 1989, pp. 67-125.

_____. "El espejo" en **Los mejores cuentistas españoles**. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1946. Tomo II, pp. 99-111.

Rodoreda, Mercé. **Aloma**. AESA, Madrid, 1982. 158 pp. (Alianza tres, 100).

_____. **La plaza del Diamante**. Barcelona, EDHASA, 1965. 248 pp.

_____. **La calle de las Camelias**. BLA. Barcelona, 1978, 220 pp. (1502/576).

_____. **Espejo roto**. ESBSA. Barcelona, 1978, 355 pp. (Biblioteca Breve, 435).

OBRAS MENCIONADAS:

Alcoforado, María de. **Cartas de amor de la monja portuguesa**. (Trad. Pedro González-Blanco). Barcelona, Ediciones Grijalbo, S.A. 1975. 94 pp.

Alós, Concha. **El caballo rojo**. PJESA, Barcelona, 1973. 203 pp. (Rotativa).

Boixados, María Dolores. **Aguas muertas**. Ediciones "Punta Europa", Madrid, 1970, 203 pp.

Calderón de la Barca, Madame (Francisca Erskine Inglis). **La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país**. 11ª ed. EPSC, México, 1997. 426 pp. (74).

- Campo Alange, María (María de los Reyes Laffitte Pérez del Pulgar). **Mi niñez y su mundo**. BEECIM, Madrid, 1990. 253 pp. (18).
- Carabias, Josefina. **Los alemanes en Francia vistos por una española**. BEECIM, Madrid 1989. 213 pp. (2).
- Casanova, Sofía. **La revolución bolchevista (diario de un testigo)**- BEECIM. Madrid, 1989. 249 pp (11).
- Castellanos, Rosario. **Livida luz**. México, UNAM, 1960, 37 pp.
- Castro viejo, Concha. **Los que se fueron**. EPSA, Barcelona, 1957. 274 pp. CAEC.
- Conde, Carmen. **En manos del silencio**. Ediciones G. P. Barcelonam 1979. 273 pp. (Reno, 606).
- _____. **Creció espesa la yerba...** EPSA, Barcelona, 1979. 181 pp. (Narrativa, 23).
- Chacel, Rosa. **Memorias de Leticia Valle**. S.A.P.E. Club Internacional del libro, Madrid, 1986. 207 pp
- _____. **La sinrazón**, BLA, Barcelona, 1981, 1981. 666pp. (1502-798).
- _____. **Icada, Nevada, Diada**. ESBSA, Barcelona, 1971. 275 pp. (Relatos, 325).
- Erauso, Catalina de. **Historia de la monja alférez, escrita por ella misma**. Ediciones Hiperión, S. L. Madrid, 1986. 94 pp. (Pequeña biblioteca Hiperión, núm. 6).
- Espina, Concha. **Esclavitud y libertad (Diario de una prisionera)**. Ediciones Reconquista, Valladolid, 1938. 267 pp.
- Etxebarria, Lucía. **Beatriz y los cuerpos celestes**. EDAD. Barcelona, 1998. 265 pp. (810).
- Fórmica, Mercedes. **Monte de Sancha**. Luis der Caralt, Editor, Barcelona, 1950. 200 pp.
- Galvarriato, Eulalia. **Cinco sombras**. Ediciones Orbis, S. A./Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1984. 242 pp. (47).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. **Poesías y epistolario de amor y de amistad**. BEECIM. Madrid, 1989. 362 pp. (9).
- Grassi, Angela. **El copo de nieve**. BEECIM. Madrid. 1992. 386 pp. (30).
- Ibárruri, Dolores. **El único camino. Memorias de la "Paslonaria"**. Editorial Era, S. A. México, 1963. 427 pp. (Ancho mundo, 11).
- _____. _____. **BEECIM**. Madrid, 1992. 626 pp. (33)
- Icaza, Carmen de. **El tiempo vuelve**. Compañía Editorial Continental, S.A. México. 1956.302pp.
- _____. **Vestida de tul**. EJASA. Buenos Aires, 1945. 311 pp. (Biblioteca Esfinge: libros para la mujer).
- Kurz, Carmen. **Duermen bajo las aguas**. Compañía Editorial Continental, S.A. México. 1955. 386 pp.
- León, María Teresa. **Rosa-fría, patinadora de la luna**. ECSACA. Madrid, 1975. 138 pp. (1596).
- _____. **Memoria de la melancolía**. BLA. Barcelona. 1982. 383 pp. (1502/924).
- Linares Becerra, Concha. **De pie en el umbral**. BPEJA. Buenos Aires. 1944. 169 pp. (101).
- Linares, María Luisa. **La vida empieza a medianoche**. BPEJA. Buenos Aires. 1944. 162 pp. (115).
- March, Susana. **Algo muere cada día**. EPSA. Barcelona, 1955. 257 pp. (CAEC).
- Martín Gaité, Carmen. **Ritmo lento**. Barcelona, 1970. 317 pp. (Bib. Breve de Bolsillo, 57).
- _____. **Entre visillos**. Ediciones Destino, S.A. Barcelona. 1986. 260 pp. (Destino libro, 18).
- "Martínez Sierra, María"/ "Gregorio Martínez Sierra"/ María de la O Lejárraga García. **La mujer moderna**. Editorial "Saturnino Calleja", S.A. Madrid. 1920. 203 pp. (Estrella).
- _____. **Cartas a las mujeres de España**. Editorial Juventud Argentina, Buenos Aires.1941. 242 pp. (Biblioteca de la esfinge/ Libros para la mujer).

- _____, **Tú eres la paz. Canción de cuna.** EPSC. 2ª ed. México. 1986. 191 pp. (214).
- _____, **Una mujer por los caminos España.** BEECIM. Madrid. 1989. 296 pp. (5).
- Matute, Ana María. **Primera memoria.** Ediciones Destino, Barcelona, 1973. 210 pp. (Destinolibro, 7).
- Medio, Dolores. **Nosotros, los Rivero.** ADED. Barcelona, 1953. 344 pp. (s/n).
- Mieza, Carmen **La imposible canción.** BLA. Barcelona, 1970. 223 pp. (153).
- M(øerkerk) de Vries, Lini. **España 1937 (Memorias).** (Trad. Carlo Antonio Castro). UVJVM. 1965. 162 pp. (66).
- Mulder, Elisabeth. **El vendedor de vidas.** Edit. Juventud, S.A. Barcelona, 1953. 192 pp.
- _____, **Luna de máscaras.** Editorial AHR. Barcelona. 1958. 222pp. (Pigmalión),
- Quiroga, Elena. **Viento del norte.** ADED. Barcelona, 1965. 278 pp. (58).
- _____, **Algo pasa en la calle.** ADED. Barcelona, 1974. 220 pp. (102).
- Regás, Rosa. **Azul.** ADED. 3ª ed. Barcelona, 1994. 237 pp. (720).
- R(odríguez) Aldecoa, Josefina. **Historia de una maestra.** EASAB. Barcelona, 1990. 232 pp. (Compactos, 129).
- Salisachs, Mercedes. **Primera mañana, última mañana.** 2ª ed. Ediciones Nauta, S.A. Barcelona, 1968. 483 pp. (Los libros de la veleta, 2).
- _____, **La gangrena.** EPSA. 14ª ed. Barcelona, 1976. 537 pp. (Aut. Esp. e Hisp.).
- _____, **Bacteria mutante.** EPSA. 3ª ed. Barcelona. 1996. 535 pp. (Aut. Esp. e Hisp.).
- Soriano, Elena. **La playa de los locos.** Editorial Argos Vergara, S.A. Barcelona, 1984. 195 pp. (Las cuatro estaciones).
- Torres, Maruja. **Un calor tan cercano.** 5ª ed. Madrid, Alfaguara, 1977. 269 pp.
- Zambrano, María. **Claros del bosque.** ESBSA. Barcelona. 1986. 159 pp.
- _____, **Senderos.** AEH. Barcelona, 1989. 278 pp. (Memoria rota/Exilios y heterodoxias, 8).
- _____, **Nacer para sí misma**, horas y Horas la editorial, Madrid. 1995. 133 pp. (Cuadernos inacabados, 16).
- _____, **El hombre y lo divino.** FCE. 2ª reimp. México, 1993. 412 pp. (103).
- Zayas y Sotomayor, María de. **Novelas ejemplares y amorosas.** AESA. 2ª ed. Madrid. 1980. 231 pp. (El libro de bolsillo, 109).
- _____. _____. S.A.P.E. Club internacional del libro. Madrid. 1986. 192 pp.
- _____. **Tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos.** BEECIM. Madrid, 1989. 366 pp. (4).

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

1) TEORÍA, CRÍTICA E INVESTIGACIÓN LITERARIA FEMINISTA:

- Alborg, Concha. **Cinco figuras en torno a la novela de posguerra (Galvarratio, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa).** Madrid, Ediciones Libertarias, S.L. 1993. 264pp.
- Amar y Borbón, Josefa. **Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres. Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres.** Madrid, ECUVIM, 1997, 123 pp. (Feminismo, 21).

- Amorós, Celia. **Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad.** Madrid, ECUVIM, 1997. 463 pp. (Feminismos, 41).
- Armstrong, Nancy. **Deseo y ficción doméstica (Una historia política de la novela). (Desire and domestic fiction).** (Trad. María Coy). Madrid, ECUVIM, 1991, 301pp. (Feminismos,4).
- Ciplijauskaitė, Birutė. **La novela femenina contemporánea (1970-1985) (Hacia una tipología de la narración en primera persona).** Barcelona, AEH, 1988. 255 pp. (Autores, textos y temas: literatura, 3).
- Cixous, Hélène. **La risa de la medusa (Ensayos sobre la escritura).** (Trad. Ana María Moix). Barcelona, AEH, 1995, 201 pp. (PC/PU, CD, TF y CC, 88).
- Colaizzi, Giulia et al. **Feminismo y teoría del discurso. (título en italiano).** (Traductora). Madrid, ECSA, 1990, 167 pp. (Colec. Teorema, Serie mayor).
- Champourcín, Ernestina de. **Poesía a través del tiempo.** Barcelona, AEH, 1991. LXV-558 pp. (Memoria rota: exilio y heterodoxias/27).
- Díaz-Diocaretz, Miriam y Zavala M. Iris. Coords. **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I: Teoría feminista, discursos y diferencia: enfoques feministas de la literatura española.** Barcelona, AEH, Madrid, 1993. 143 pp. (CYD/TFyCC/PC/PU, 80).
- Doménech, Rico, Fernando. **Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX).** Madrid. ADEE, 1996. 306 pp. (Literatura dramática, 41).
- Dronke, Peter. **Las escritoras de la Edad Media (Women wristers of the Middle Age. A critical study of texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310).** (Trad- Jordi Ainaud) Barcelona, ECGEG, Barcelona, 1994. 439 pp. (Drakontos, s/n).
- Freixas, Laura. **Madres e hijas.** (Relatos de escritoras españolas). 10ª ed. Barcelona, EASAB, 1997. 236 pp. (Narrativas hispánicas, 195).
- González Martínez, Pilar. **Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán.** Madrid. SXXIEE, 1988. 209 pp. (El hombre y sus obras, s/n).
- Gracia Juárez, Isabel. **Seminario de teoría feminista y otros acercamientos al acto estético.** México, CCH/VALLEJO UNAM, 1994-1995. 119 pp. (Material fotocopiado de artículos de varias críticas literarias).
- Illanes Adaro, Graciela. **La novelística de Carmen Laforet.** Madrid. Gredos, 1971. 202 pp. (Manuales, num xxx).
- Irigaray, Luce. **Yo,tú, nosotras (Je, tu, nous).** (Trad. Pepa Linares). Madrid, ECUVIM, 1992. 133 pp. (Feminismos, 7).
- Kirkpatrick, Susan. **Las románticas (Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850). (Las Románticas. Women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850).** Madrid, ECUVIM, 1991. 300 pp. (Feminismos, 1).
- _____. **Antología poética de escritoras del siglo XIX.** Madrid, BEECIM, 1992. 357 pp.(34).
- Lamas, Marta y Saal Frida. **La bella (in)diferencia.** México, Siglo veintiuno editores, 1991. 168 pp. (Psicología, etología y psicoanálisis).
- Liébana, Eva et al. **Hijas del frío. Relatos de escritoras nórdicas.** Ediciones de la Torre, Madrid, 1997. 278 pp. (Biblioteca nórdica).
- Luna, Lola. **Leyendo como una mujer la imagen de la mujer.** Barcelona, AEH, 1996, 189 pp (CYD/TFYCC/PC/PU, 93).
- Marco, Concha de. **La mujer española del romanticismo.** León (España), Editorial Everest, 1969. 351. Tomo I-II 351 pp. (Cillub Everest, 3 y 4).
- Martín Gaité, Carmen. **Desde la ventana (enfoque femenino de la literatura española).** Madrid, Espasa Calpe, 1987. 117 pp. (Espasa-Mañana. Narrativa).
- Martinell, Emma. **Carmen Martín Gaité, hilo de cometa: la visión, la memoria y el sueño.** Madrid, Espasa Calpe, S.A. 1995, 244 pp. (Ed. Esp. De Colec. Austral).

- Mejores novelas femeninas españolas**, Las. México, Libros y revistas, S.A. 1951. 151pp.
- Miller, Beth. **Mujeres en la literatura**. México, Fleischer editora, 1978. 145 pp.
- Moi, Toril. **Teoría literaria feminista (Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory)**. (Trad. Amaia Bárcena) Madrid, ECSA, 1988. 193 pp. (Crítica y estudios literarios).
- Molina Foix, J. A. **La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Higsmitth**. Madrid, Siruela, 1996. 304 pp. (bolsillo, 27).
- Navajo, Ymelda. **Doce relatos de mujeres**. Madrid, AESA, 1982. 213 pp. (Bolsillo, 898).
- Navarro, Ana. **Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII**. Madrid, BEECIM, 1989. 285 pp. (1).
- Navarro, Francisca. **Una noche de tertulia. Mi retrato y el de mi compadre**. Madrid, ADEE, 1995. 193 pp. (Literatura dramática, 37).
- Nichols, Geraldine C. **Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas**. Herman Vidal, Editor. Institute for the study of ideologies and literatura. Minneapolis, MN. 1989 (Series: Literature and human rights núm. 7).
- Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce. **Tras el espejo la musa escribe (Lírica femenina de los siglos de Oro)**. Madrid SXXIE, 706 pp. (Lingüística y teoría literaria).
- O' Connor, Patricia W. **Dramaturgas españolas de hoy**. 2ª ed. Madrid, Editorial Fundamentos. 1997. 177 pp. (Espiral/teatro, 130).
- Pardo Bazán, Emilia. **La cuestión palpitante**. Madrid, AEH, 1989. 398 pp. (Autores, textos y temas, 6)
- Redondo Goicoechea, Alicia. **Relatos de novelistas españolas (1939-1969)**. Madrid. BEEBIM. 1993. 485 pp. (38).
- Reisz, Susana. **Voces sexuadas (Género y poesía en hispanoamérica)**. Universidad de Lleida. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. 1996. 217 pp. (Serie América, 1).
- Riddel, María del Carmen. **La escritura femenina en la postguerra española**. New York, Peter Lang Publishing, Inc. 1995. 198 pp. (Words of change, núm. 10).
- Rodrigo, Antonina. **Mujeres de España (Las silenciadas)**. Madrid, Círculo de lectores, 1988. 288 pp.
- Simón Palmer, María del Carmen. **Escritoras españolas del siglo XIX (manual bio-bibliográfico)**. Madrid. Editorial Castalia. 1991. 834 pp. (Serie Mayor, núm. X).
- Subirats, Marina et al. **Teatro de mujeres del barroco (María de Zayas, Feliclana Enriquez de Guzmán y Leonor de la Cueva)**. Madrid ADEE. 1994. 338 pp. (Serie ; literatura dramática, 34).
- Villora, Pedro Manuel. **Ana María Matute: Casa de juegos prohibidos (textos inocentes)**. Madrid, Espasa Calpe, 2ª ed , 1997. 400 pp. (Espasa-Selección, s/n).
- Violi, Patricia. **El infinito singular (L'infinito singolare)**. (Trad. Pepa Linares). Madrid, ECUVIM, 1992. 133 pp. (Feminismos, 7).
- Zavala, Iris M. (Coord.) **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II: La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII. III: La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad. IV: La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. V: La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX a la actualidad**. Barcelona. AEH, 1993-1996. 323 pp. . 301 pp. 366 pp. (CYD/TFYCC/PC/PU).

2) ESTUDIOS FEMINISTAS:

Amar y Borbón, Josefa . **Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres. Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres.** Madrid, ECUVIM, 1997, 123 pp. (Feminismo, 21).

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. **Historia de las mujeres: una historia propia. (A history of their own).** (Trad. Teresa Camprodón). Edición y apéndice "Historia de las mujeres en España" a cargo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. 2ª ed. Barcelona, Editorial Crítica. 1992. I: 605 pp.. II: 708 pp.

Arenal, Concepción. **La emancipación de la mujer en España.** Madrid, Ediciones Júcar, 1974 285 pp. (Biblioteca Júcar, 18).

_____. **La mujer del porvenir.** Madrid. BEECIM. 1993. 150 pp. (36).

Beauvoir, Simone de. **El segundo sexo. I: Los hechos y los mitos; II: La experiencia vivida.** 5ª ed. México, Alianza editorial/Siglo XXI, 1994. 308 pp. 504 pp. Respectivamente.

Bravo, Angela. **Femenino singular. La belleza a través de la historia.** Madrid. AESA. 1996. 328 pp. (Bolsillo, 1818).

Bravo, Blanca et al. **Nuevas raíces. Testimonios de mujeres españolas en el exilio.** México. Joaquín Mortiz, S.A. 1993. 357 pp. (Contrapuntos).

Barbeito, Isabel. **Cárceles y mujeres en el siglo XVII.** Madrid. BEECIM. 1991. 267 pp. (21).

Díez Celaya, Rosalía. **La mujer en el mundo.** Madrid. Acento Editorial. 1997. 95 pp. (Flash, 73).

Duby, Georges y Michelle Perrot. **Historia de las mujeres de occidente. (Storia delle donne) Tomo 9: El siglo XX: Nacionalismos y mujeres. Guerras, entreguerra y posguerra. Tomo 10: Siglo XX: Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer.** (Trad. Marco Aurelio Galmarini). Madrid. TESA. 1993. 9: 419 pp. 10: 358 pp.

Durán, María-Angeles. **Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario.** Madrid. BEECIM. 1993. 303 pp. (40).

Flecha García, Consuelo. **Las primeras universitarias en España (1872-1910).** Madrid. Narcea, S.A. de Ediciones 1996. 263 pp. (Mujeres).

Guerra, Lucía. **La mujer fragmentada. Historia de un signo.** La Habana, Cuba. Casa de las Américas. 1994. 202 pp.

Jiménez Morell, Inmaculada. **La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868).** Madrid. Ediciones de la Torre. 1992. 212 pp. (Nuestro mundo/Historia, 26).

Kolontay, Alejandra. **La mujer nueva y la moral sexual.** México. Juan Pablos Editor. 1972. 141 pp.

Kristeva, Julia. "Stabat Mater", en **Historias de amor. (Histories d'amour).** (Trad. Araceli Ramos) 2ª ed. México. Siglo XXI. 1988. 340 pp.

Lane, Maggie. **Hijas escritoras. (Literary Daughters).** (Trad. Jordi Gubern). Barcelona, Salvat Editores, 1995. 335 pp. (Grandes mujeres, 25).

Martín Gaité, Carmen. **Usos amorosos del dieciocho en España.** 2ª ed. Barcelona, EASAB, 1988. 324 pp. (Argumentos, 86).

_____. **Usos amorosos de la postguerra española.** Barcelona. EASAB, 1994. 221 pp. (Compactos, 91).

Michel, Andrée. **El feminismo. (Le féminisme).** (Trad. Juan José Utrilla). México. FCE. 1983. 154 pp. (Biblioteca Joven, 3).

- Mieza, Carmen. **La mujer del español**. Barcelona, Ediciones Marte. 1977. 359 pp.
- Montero, Rosa. **Historias de mujeres**. 10ª ed. Madrid. Alfaguara. 1996. 241 pp.
- Perry, Mary Elizabeth. **Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro. (Gender and disorder in early modern Seville)**. (Trad. Margarita Furtuny Minguella). Barcelona. ECGEGM. 1993. 239 pp. (Drakontos, s/n).
- Puleo, Alicia H. **La ilustración olvidada/La polémica de los sexos en el siglo XVIII: Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros**. Barcelona. AEH, 1993. 175 pp. (CYD/TFYCCC/PC/PU, 81).
- Randall, Margaret. **Las mujeres**. (Trad. Alejandro Licón Galdí). 10ª ed. México, Siglo XXI editores. 1989. 152 pp. (El hombre y sus obras, s/n).
- Rodrigo, Antonina. **Mujeres para la historia (La España silenciada del siglo XX)**. Madrid, Compañía Literaria, 1996. 325 pp.
- Rodríguez, Adna Rosa. **La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán**. Coruña. Edición do Castro. 1991. 213 pp.
- Rodríguez Magda, Rosa María. **Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia**. Barcelona, AEH, 1994. 207 pp. (Biblioteca A, 2).
- Roig, Montserrat. **¿Tiempo de mujer?** 2ª ed. Barcelona, PJESA, 1980. 300 pp.
- Sau, Victoria. **Diccionario ideológico feminista**. 2ª ed. Barcelona, ICARIA editorial, 1990. 318 pp. (Totum revolutum, 18).
- Sooriano, Elena. **Literatura y vida. I: Artículos y ensayos breves. II: Defensa de la literatura y otros ensayos**. Barcelona, AEH, 1992. I: 302 pp. II: 334 pp. (PC/PU, 72 Y 79).
- Sor Marcela de San Félix et al. **Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)**. (Int. Fernando Doménech Rico). Madrid, ADEE, 1996. 306 pp. (literatura dramática, 41).
- Woolf, Virginia. **Un cuarto propio. (A room of one's own)**. (Trad. Jorge Luis Borges). 3ª ed. México. Colofón, S. A. 1989. 101pp. (3).

OBRAS CONSULTADAS.

1) HISTORIA, FILOSOFÍA, PERIODISMO, CIENCIA, ARTE, CINE, TEATRO Y RELIGIÓN:

- Aristóteles. "Libro Primero" de **Política en Obras**. (Trad. Fco. De P. Samaranch). Madrid, ed. Aguilar, 1982, pp. 675-719. (Grandes culturas).
- Abbagnano, Nicola. **Diccionario de filosofía**. (Trad. Alfredo N. Calletí 2ª ed. México, FCE, 1974. 1180 pp.
- _____, **Introducción al existencialismo**. (Trad. José Gaos). 2ª reimp. México. FCE, 1969. 180 pp. (Breviarios, 108).
- Aquino, Tomás de. "Libro Primero" en el **Opúsculo sobre el gobierno de los príncipes**. (Trad. Carlos Ignacio González). 5ª ed. México, EPSC, 1996. (301).
- Araquistain, Luis. **Sobre la guerra civil y en emigración**. Madrid, ECSA, 1983, 356 pp.
- Aron, Raymond. **Las etapas del pensamiento sociológico (Montesquieu-Comte-Marx-Tocqueville)**. (Les étapes de la pensée sociologique). (Trad. Anibal Leal). Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1981. 350 pp.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel. **Breve historia de España**. Buenos Aires. El Ateneo. 1967. 237pp.
- Bergamín, José. **Cruz y Raya. Antología**. Madrid. Edic. Turner. 1974. 566pp. (2).
- Borbón-Parma, Carlos Hugo. **Qué es el carlismo**. Barcelona, 1976. 78 pp.

- Bruyere, Jean de La. "De las mujeres", en **Los caracteres**. México. UNAM, 1998, pp. 55-75. (Nuestros clásicos, 84).
- Castiglione, Baltasar de. "Libro tercero", en **El cortesano**. (Trad. Juan Boscán). Barcelona, Planeta D'Agostini, 1996, pp. 161-221 (Obras maestras del milenio, 58).
- Caudet, Francisco. **Hora de España. Antología**. Madrid. Ed. Turner. 1975. 381 pp. (9).
- _____, **Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30**. Madrid. Ediciones de la Torre, 1993. 571 pp. (Nuestro Mundo/Historia, 30).
- Cincuenta años del premio Nadal**. Barcelona, ADED, 1994. 262 pp. (722).
- Comte, Augusto. "Catecismo positivista" en **La filosofía positivista**. 2ª Ed. México. EPSC. 1982. 303 pp. (340).
- Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano** (Adoptada por la Asamblea Nacional Constituyente de Francia el 26 de agosto de 1789 y aceptada por el rey Luis XVI el 5 de octubre de 1789) Editorial Jurídica de Chile, Santiago, 1991. 42 pp.
- Darwin, Charles. **El origen del hombre**. España, M. E. Editores, 1995. I: 7-287, II: 289-589 pp. (Clásicos de siempre, 75 y 76).
- Díaz, Elías. **La filosofía social del krausismo español**. Madrid, Editorial Debate, 1989. 247 pp. (Universitaria:Derecho).
- Feijoo, Benito Jerónimo. "Defensa de las mujeres", en **Obras escogidas**. México, EPSC, 1996, pp. 71-86. (593).
- Fernández de Moratín, Leandro. "El sí de las niñas", en **Moratín**, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 87-219. (Clásicos castellanos, 58).
- Freud, Sigmund. "CLXII: Sobre la sexualidad femenina", en **Obras completas**. Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1993. Vol. 17 : ensayos CLIII-CLXV. pp. 2961-3099.
- Jackson, Gabriel. **La República española y la guerra civil (1931-1939)**. (**The Spanish Republic and the Civil War: 1931-1939**). (Trad. Enrique de Obregón). 2ª ed. Barcelona. Ediciones Orbis. 1985. 496 pp. (Biblioteca de Historia, 3).
- Janik, Allan y Stephen Toulmin. **La Viena de Wittgenstein**. (Wittgenstein's Vienna). (Trad. Ignacio Gómez de Liaño) 2ª reim. Madrid. ETSA. 1987. 371 pp. (Ensayistas, 126).
- Kaplan, Janet A. **Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo**. (Traducción Amalia Martín Gamero) 2ª de. México, Ediciones Era-Fundación Banco Exterior, 1994. 272 pp.
- Kierkegaard, Sören. **El concepto de angustia (una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original)**, 8ª ed. Madrid, ECSACA, 1972. 159 pp. (158).
- Krause, Karl Christian Friedrich. **Ideal de la humanidad para la vida**. (Das Urbild der Menschheit) (Trad. Julián Sanz del Río). Barcelona, Planeta De Agostini, 1996. 224 pp. (Obras maestras del milenio, 73).
- León, Fray Luis de. **La perfecta casada**. 2ª ed. México, EPSC, 1973. 257 pp. (145).
- León Portilla Miguel. **Trece poetas del mundo azteca**. México SEP/UNAM, 1967. 251 pp. (17).
- Martín Gaité, Carmen. **Agua pasada (artículos, prólogos y discursos)**. 2ª ed. Barcelona. Anagrama. 1993. 411 pp.
- Martínez Cuadrado, Miguel. **La burguesía conservadora (1874-1931)**. 8ª ed. Madrid. Alianza Editorial/Alfaguara, 1983. 613 pp. (Alianza Universidad, 49).
- Martino, Giulio de y Marina Bruzzese. **Las filósofas: las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento**. (Le filosofe: le donne protagoniste nella storia del pensiero) (Trad. Mónica Poole) (Apéndice "Pensadoras españolas", de Alicia H. Puleo). Madrid, ECUVIM, 1994. 586 pp. (Feminismos, 33).

Marx, Karl. "La jornada laboral" en el Libro Primero: El proceso de producción del capital, en **El capital**. (Trad. Pedro Scaron). 13ª ed. México-España, Siglo XXI editores, 1983, pp. 277-365. (biblioteca del pensamiento socialista).

Mendoza, Cristina y Eduardo. **Barcelona modernista**. 3ª ed. Barcelona. EPSA, 1991. 176 pp. (Ciudades en la Historia).

Miranda, José. **España y Nueva España en la época de Felipe II**. México, Instituto de Historia, UNAM, 1962. 131 pp (Serie de divulgación, 1).

Moix, Ana María. **24 x 24 (entrevistas)**. Barcelona, Ediciones Península, 1972. 237 pp. (Bolsillo, 251).

Molière. "Las preciosas ridículas", "La escuela de las mujeres", "Las mujeres sabias", en **Comedias**. 2ª ed. México, EPSC, 1972, 163 pp. (149).

Montesquieu, "Cartas XXIV y XXXVIII", en **Cartas persas**. (Les lettres persanes: 1717-1721). (Trad. J. Marchena) Madrid, Planeta D'Agostini, 1996. pp. 51-52, 66-67. (Obras del milenio, 38).

Morán, Gregorio. **El maestro del erial (Ortega y Gasset y la cultura del franquismo)**. Barcelona. TESAB, 1998. 541 pp. (Andanzas /biografía, 324).

Mujer en el arte español, La. Madrid. Departamento de Historia del Arte, Centro de Estudios Históricos. Editorial Alpuerto, S. A. 1997. 585 pp.

Nietzsche, Friedrich. **Más allá del bien y el mal**. 5ª reimp. México. AESA. 1992. 287 pp. (Bolsillo, 406).

_____. **Crepúsculo de los dioses o cómo se filosofa con el martillo**. 14ª reimp. México. AESA. 1996. 173 pp. (Bolsillo, 467).

Ortega y Gasset, José. **La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela. Velázquez. Goya**. 2ª ed. México, EPSC, 1992. 269 pp. (497).

Preston, Paul. **Las tres Españas del 36**. 8ª ed. Barcelona. PJESA, 1998. 472 pp. (Así fue: La historia rescatada, 25).

Rague, María Jose. **Proceso a la familia española**. Barcelona, GEDISA, 1979. 261 pp. (Libertad y cambio).

Rama, Carlos M. **La crisis española del siglo XX**. 3ª ed. México. FCE, 1976. 447 pp. (Historia, s/n).

Ripoll i Freixes, Enric. **Cien películas sobre la guerra civil española**. Barcelona, Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, S.A. 1992. 210 pp.

Rosenthal M. Y P. Iudin. **Diccionario filosófico abreviado**. (Trad. Ediciones Pueblos Unidos). México, Ediciones Quinto Sol, 1978. 535 pp.

Rotterdam, Erasmo de. **Elogio de la locura**. (Prólogo de Teresa Suero Roca). Barcelona, BLA, 1974. 328 pp. (Clásico, 58).

_____. **Coloquios. Elogio de la locura**. (Prólogo de Johan Huizinga). 3ª ed. México, EPSA. 1996. 255 pp. (440).

Rousseau, Juan Jacobo. "Libro Quinto: Sofía o la mujer", en **Emilio**. México, UNAM, 1976. II, pp. 237-283. (Nuestro clásicos, 46).

San Pablo. "Matrimonio y virginidad", en **Cartas** (1ª Carta a los Corintios). **Nuevo Testamento**. México. Librería Parroquial de Clavería, 1993, pp. 232-252.

Santoja, Gonzalo. **Del lápiz rojo al lápiz libre. (La censura previa de publicaciones periódicas y sus consecuencias editoriales durante los últimos años del reinado de Alfonso XIII)**. Barcelona, AEH, 1986. 255pp. (Ambitos literarios/Ensayo, 15).

Schopenhauer, Arthur. **El amor, las mujeres y la muerte**. (Trad. Miguel Urquiola). (Pról. Dolores Castrillo Mirat). Madrid, Edaf, S.A. 1993. 217 pp. (Biblioteca Edaf, 5).

Slochower, Harry. **Ideología y literatura (entre las dos guerras mundiales)**. México, Era, 1971. 391 pp.

Stumpf, Samuel Enoch. **De Sócrates a Sartre (Historia de la filosofía)**. Bs. As. El Ateneo. 1979. 392 pp.

- Thomas, Hugh. **La guerra civil española.** (The Spanish civil war). (Trad. Neri Daurella). Barcelona, **GMSA**, 1995. I: 7-500; 505-1164 pp.
- Thompson, David. **Historia mundial de 1914 a 1968.** 2ª ed. México, **FCE**, 1970. 269 pp. (breviarios, 142)
- Thompson, Kenneth. **Augusto Comte (Los fundamentos de la sociología).** (Trad. Carlos Valdés). México, **FCE**, 1988. 335 pp. (Colección popular, 378).
- Tuñón de Lara, Manuel. **La II República española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936.** Madrid, **SXXIEE**, 1988. 277 pp. (Historia).
- _____. **Medio siglo de cultura española (1885-1936).** 3ª ed. Madrid, **Tecnos**, 1984. 304 pp. (Serie Historia).
- Tussel, Javier. **Franco en la Guerra Civil. Una biografía política.** 3ª ed. Barcelona, **TESAB**, 1993. 428 pp. (Andanzas/biografías, 177).
- Vega, Lope de. "La dama boba", en **Obras**. Madrid, Ediciones Nájera. 1984. 439 pp. (Clásicos Universales).
- Vilar, Pierre. **Iniciación al vocabulario del análisis histórico.** (Trad. M. Dolores Folch). México, **ECGEG**, 1980. 315 pp. (Estudios y ensayos, 61).
- _____. **Historia de España.** (Histoire de l'Espagne) (Trad. Manuel Tuñón de Lara et al.). 26ª ed Barcelona, **ECGEG**, 1988. 180 pp. (Temas hispánicos, 25)
- _____. **La guerra civil española.** (La guerre d'Espagne). (Trad. José Martínez Gázquez). Barcelona, **GMSA**, 1986. 184 pp. ((Libro de mano, 87).
- Xirau, Ramón. **Introducción a la historia de la filosofía.** 10ª ed. México. **UNAM**. 1987. 501 pp.

2) HISTORIA Y CRITICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, SEGUIDA DE OTROS ESTUDIOS ESPECIALIZADOS:

- Alborg, Juan Luis. **Hora actual de la novela española II.** Madrid, **TESA**, 1962. 437 pp. (Persiles, 21).
- Amorós, Andrés. **Sociología de una novela rosa.** Madrid, **TESA**, 1968. 77 pp. (cuadernos, 77).
- Balbín, N. de Prado, Rafael. **Tres autores neoclásicos: Cadalso, Jovellanos y L. F. Moratín.** Madrid, Cincel, 1981. 80 pp. (cuadernos de estudios, 12).
- Barrero Pérez, Oscar. **La novela existencial española de posguerra.** Madrid. Gredos, 1987. 306 pp (Estudios y ensayos, 356).
- Basanta, Angel. **La novela española de nuestra época.** Madrid, Anaya, 1990. 96 pp.
- _____. **Literatura de la postguerra: la narrativa.** Madrid, Cincel, 1981. 103 pp. (26)
- Belmonte López, Isabel; Ruth Betegón Díez y Juan Avilés Farré. **Textos literarios para la historia contemporánea: 1714-1914.** I: **La doble revolución.** II: **La Europa liberal.** III: **Europa y el mundo.** Madrid, Debate, 1988. I: 618 pp. II: 698 pp. III: 781 pp. (Universitaria).
- Bertrand de Muñoz, Maryse. **La novela europea y americana y la guerra civil española.** Madrid, Júcar, 1994. 493 pp. (ensayos, 9).
- Bravo, María Elena. **Faulkner en España (perspectivas de la narrativa de postguerra).** Barcelona, Ediciones Península, 1985. 335 pp. (Nexos, 4).
- Bravo-Villasante, Carmen **Historia de la literatura infantil española.** Madrid, Ed. Doncel, 1972 pp. 329 pp. (Libro joven de bolsillo, 23).
- Burgos, Fernando de. **Prosa hispánica de vanguardia.** Madrid, Orígenes, 1986. 270 pp.
- Cardona, Rodolfo. **Novelistas españoles de postguerra 1.** Madrid, **TESA**, 1976. 262 PP. (Persiles, 96).

- Carenas, Francisco y José Ferrando. **La sociedad española en la novela de la postguerra**. New York, Eliseo Torres & sons, 1971. 203 pp.
- Castañar, Fulgencio. **El compromiso en la novela de la II República**, Madrid, SXXIEE, 1992. 468 pp. (Lingüística y teoría literaria).
- Clotas, Salvador y Pere Gimferrer. **30 años de literatura**. Barcelona, Ed. Kairós, 1971. 109 pp. (narrativa y poesía, 9).
- Díaz-Plaja, Guillermo. **Figuras con un paisaje al fondo (de Virgilio a Carmen Conde)**. Madrid, ECSACA, 1981. 243 pp. (Selecciones austral, 84).
- Díez Borque, José María, Coord. **Historia de las literaturas hispánicas no castellanas**. Madrid, TESA, 1980. 995 pp. (Persiles, 111).
- Díez-Echarri, Emiliano y José María Roca Franguesa. **Historia de la literatura española e hispanoamericana**. 2ª ed. Madrid, Aguilar, S. A. 1972. 1590 pp.
- Espaldar, Antón Ma. **Literatura catalana**. Madrid, TESA, 1989. 250 pp. (Historia crítica de la literatura hispánica, 27).
- Frenk Alatorre, Margit. **Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento**. México, UNAM, 1966. 271 pp. (Nuestro clásicos, 31).
- Gil Casado, Pablo. **La novela social española (1920-1971)**. 2ª ed. Barcelona, ESBSA, 1975. 598 pp. (Ensayos, 353).
- _____. **La novela deshumanizada española (1958-1988)**. Barcelona, AEH, 1990. 480 pp. (Historia y crítica, s/n).
- Jiménez, Juan Ramón. **Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo**. Madrid, Afrodiseo Aguado, S.A. Editores 1960. 299 pp. (clásicos y maestros, s/n).
- Jiménez Martos, Luis. **La generación poética de 1936 (antología)**. 2ª ed. Barcelona, PJESA, 1987. 416 pp. (El ave fénix, 93).
- Maeztu, María de. **Antología –Siglo XX. Prosistas españoles. Semblanzas y comentarios**. 8ª ed. Madrid, ECSACA, 1980. 248 pp. (330).
- Mainer, José Carlos. **De postguerra (1951-1990)**. Barcelona, ECGEG, 1994. 194 pp.
- _____. **La edad de plata (1902-1939)**. Madrid, ECSA, 1995. 466 pp.
- _____. **La novela corta**. Barcelona, Círculo de lectores, 1995. XXXIII pp.
- Martínez Cachero, J. M. **La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura**. Madrid, Castalia, 1973. 286 pp. (literatura y sociedad, 4).
- Morán, Fernando. **La destrucción del lenguaje y otros ensayos**. Madrid, Editorial Mezquita, 1982. 222 pp. (ensayo literario, 9).
- Nora, Eugenio G. De. **La novela española contemporánea. (I: 1898-1927, II: 1927-1939, III: 1939-1967)**. 2ª ed. Madrid, editorial Gredos, 1963, 1968, 1971, respectivamente. I: 622 pp. II: 538 pp. III: 436 pp. (estudios y ensayos, 41).
- Osborne, Robert E. **Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras**. México, Ediciones de Andrea, 1964. 152 pp. (Studium, 42).
- Rico, Francisco (Coord.) **Historia y crítica de la literatura española: V. Romanticismo y realismo**, de Iriz M. Zavala; **VI. Modernismo y 98**, de José Carlos Mainer; **VII. Epoca contemporánea (1914-1939)**, de Víctor G. De la Concha; **VIII. Epoca contemporánea (1939-1980)**, de Domingo Ynduráin; **IX. Los nuevos nombres**, de Darío Villanueva. Barcelona, ECGEG, 1982, 1980, 1984, 1980, 1992, respectivamente. V: 741 pp. VI: 493 pp. VII: 914 pp. VIII: 719 pp. IX: 556 pp.
- Río, Angel del y Amelia A. De del Río. **Antología general de la literatura española. I: Desde los orígenes hasta 1700. II: Desde 1700 hasta 1936**. New York, Winston Inc. R1960. I: 845 pp. II: 826 pp.

Roberts, Gemma. **Temas existenciales en la novela española de postguerra.** 2ª ed. Madrid, Gredos, 1978. 326 pp. (estudios y ensayos, 82).

Román Gutiérrez, Isabel. **Persona y forma: una historia interna de la novela española. I. La novela realista.** Sevilla, Edic. Alfar, 1988. (Universidad, 34).

Romera Castillo, José et al. **La novela histórica a finales del siglo XX.** Madrid, Visor, 1996. 439 pp. (Biblioteca filológica hispánica, 26).

Ruiz Ramón, Francisco. **Historia del teatro español. Siglo XX.** 8ª ed. Madrid, ECSA, 1989. 583 pp. (crítica y estudios literarios).

Sáinz de Robles, Federico Carlos. **Ensayo de un diccionario de la literatura. I: Términos, conceptos "ismos literarios". II: Escritores españoles e hispanoamericanos.** 3ª ed. Madrid, Aguilar, S.A. 1972. I: 1218 pp. II: 1338 pp.

Sanz Villanueva, Santos. **Historia de la novela social española (1942-1975).** Madrid, Editorial Alhambra, 1980. I: 1-518, II: 519-930. (estudios, 6 y 7).

Soldevilla Durante, Ignacio. **Historia de la literatura española actual. II: La novela desde 1936.** Madrid, Editorial Alhambra, 1980. 482 pp. (estudios 12).

Valbuena Prat, Angel. **Historia de la literatura española.** 8ª ed. Corregida y aumentada, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1968. I: 861 pp. II: 774 pp. III: 638 pp. IV: 1304 pp. V. Literatura Hispanoamericana 4ª ed. Corregida y aumentada, 1969. 624 pp.

_____, _____. **VI: Epoca contemporánea.** 9ª. Ed. Ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A. 1983. 975 pp.

Varios. **Historia de la literatura española:** I. Deyermond, A.D. La edad media (trad. Luis Alonso López); II. Jones, R. O. Siglo de oro: prosa y poesía (trad. Eduardo Vázquez); III. Wilson, E. M. y Moir, de. Siglo de oro. Teatro (1492-1700); (Trad. Carlos Pujol); IV. Glendinning, N. El siglo XVIII (trad. Luis Alonso López); V. Shaw, D. L. El siglo XIX (trad. Helena Calsamiglia); VI. f. Brow, Gerald G. El siglo XX (Del 98 a la guerra civil) (trad. Carlos Pujol). Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1974. 419 pp.; 347 pp.; 287 pp.; 235 pp.; 328 pp.; 294 pp. (Colección letras e ideas).

Zavala, Iris M. **La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura.** México, UVJVM, 1965. 224 pp. (cuadernos de la facultad de filosofía, letras y ciencias, 26).

BIBLIOGRAFÍA ACERCA DEL TEMA

1) ESTUDIOS DE LA LITERATURA MEXICANA FEMENINA:

Bradú, Fabienne. **Señas particulares: escritora. (Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX).** México, FCE, 1987. 138 pp. (Vida y pensamiento de México).

_____. **Antonieta (1900-1931).** México, FCE, 1991. 245 pp. (_____).

_____. **Damas de corazón.** México, FCE, 1994. 289 pp. (_____)

Chiumi Sánchez, Guadalupe. **La enunciación. Un acercamiento a El libro vacío de Josefina Vicens.** México, UVX, 1995. 111 pp. (Biblioteca).

Domecq, Brianda. **Mujer que publica... mujer pública.** México, Diana, 1994. 296 pp.

Domenella Ana Rosa y Nora Pasternac. **Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX.** México, COLMEX, 1991. 451 pp. (Programa interdisciplinario de estudios de la mujer).

Fiscal-Pérez Gavilán, María Rosa. **La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos.** México, 1979. Tesis UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 127 pp.

- Fiscal-Perez Gavilán, María Rosa **Homenaje a Rosario Castellanos. Narrativa femenina mexicana.** México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras. ¿1986? (cuadernos de literatura, 4).
- Franco, Jean. **Las conspiradoras. La representación de la mujer en México.** (Plotting Women. Gender and representation in Mexico). (Trad. Mercedes Córdoba). México, FCE, 1994. 240 pp. (Tierra Firme).
- Lagarde, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.** 3ª ed. México, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1987. 878 pp. (Posgrado, 8).
- Lamas, Marta (Comp). **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual.** Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM-Miguel Añen Porrúa. 1996. 367 pp. (Las ciencias sociales. Estudios de Género).
- _____ y Saal Frida. **La bella (In)diferencia.** México, Siglo veintiuno editores, 1991. 168 pp. (psicología, etología y psiconanálisis).
- López González, Aralia (Coord). **Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX.** México, COLMEX, 1995. 629 pp. (Programa interdisciplinario de estudios de la mujer).
- Muriel, Josefina. **Cultura femenina novohispana.** 2ª ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas. 1994. 548 pp. (Serie Historia Novohispana/30)
- Ocampo, Aurora M. **Cuentistas mexicanas, Siglo XX.** México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1976. 319 pp.
- Pasternac, Nora; Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (Coords). **Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas.** México, COLMEX, 1996. 374 pp. (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer).
- Pavón, Alfredo. **El presente insoportable (soliloquio de la solterona). Lectura y análisis a obras de Rosario Castellanos, Aline Petterson, Inés Arredondo, Segio Galindo y Juan Vicente Melo.** México, UVX, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1990. 261 pp. (Manantial en la arena).
- Ramírez Leyva, Edelmira. **María Rita Vargas y María Lucía Celis: beatas embaucadoras de la colonia.** México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1988. 289 pp.
- Robles, Martha. **La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional México.** UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios. 1985. I: 378 pp. II: 322 pp. (Letras del XX):

2) ESTUDIOS DE LITERATURA LATINOAMERICANA FEMENINA.

- Coddou, Marcelo et al. **Los libros tienen sus propios espíritus.** México, UVX, 1987, 101 pp. (Centro de Investigaciones lingüísticas y literarias, 26).
- Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Geber. **El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica.** México, EPSA, 1991. 187 pp. (Mujeres en su tiempo).
- Gamiz, Natalia. **Mujeres de América. Bosquejo antológico del paisaje espiritual femenino. (Antología).** México, Editorial Continental, 1946. 486 pp.
- Guardia, Sara Beatriz. **Mujeres peruanas. El otro lado de la historia.** 3ª ed. Lima-Perú. Librería Editorial "Minerva"-Miraflores. 1995. 200 pp.
- Loynaz, Dulce María. **Variación múltiple.** (Prólogo de Pedro Simón). La Habana Cuba. Casa de las Américas, 1991. 845 pp. (Centro de Investigaciones Literarias).
- Muñoz, Willy O. **El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas.** Madrid, Editorial Pliegos, 1992. 147 pp.

Pou Suazo, Altigracia. "Percepción de la mujer en la narrativa dominicana", en **Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana**. Santo Domingo, República Dominicana, Editora de Colores, S.A. 1994, pp. 195-201.

Rivera Izcoa, Carmen. **17 narradoras latinoamericanas**. Santafé de Bogotá, Colombia, Coedición latinoamericana. CERALC/UNESO. 1996. 222 pp.

Rojas, Margarita; Flora Ovaes, Sonia Mora. **Los poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni**. Caracas, Ven Monte Avila Editores. 1991. 153 pp.

Sefchovich, Sara. **Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas, siglo XX**. México, Folios Ediciones. 1983. I 223 pp. II: 297 pp. (Narrativa latinoamericana).

Silva-Velázquez, Caridad L. Y Nora Erro-Orthman. **Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana**. México, Edit. Joaquín Mortiz, 1986 348 pp. ((Confrontaciones/los críticos).

Sotomayor, Aurea María **Hilo de Aracné. Literatura puertorriqueña hoy**. San Juan, Puerto Rico. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 318 pp.

Varderi, Alejandro. **Anatomía de una seducción. Reescrituras de lo femenino**. Caracas, Ven. Academia Nacional de la Historia, 1996. (El libro menor, 222).

TEORIA LITERARIA BÁSICA

Barthes, Roland **et al. Análisis estructural del relato**. L'analyse structurale du récit. (Trad. Beatriz Dorriots). México, Premiá editores, 1982. 237 pp. (La red de Jonnás).

Moi, Toril. **Teoría literaria feminista**. (Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory). (Trad. Amaia Bárcena). Madrid, ECSA, 1988. 193 pp. (Crítica y estudios literarios).

Olivares, Cecilia. **Glosario de términos de crítica literaria feminista**. México, COLMEX, 1997. 106 pp. (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer).

Paredes, Alberto. **Las voces del relato**. México, UVX-INBA-SEP, 1987. 101 pp

HEMEROGRAFÍA

La espera inútil

Yo me olvidé que se hizo
ceniza tu pie ligero;
y, como en los buenos tiempos,
salí a encontrarte al sendero.

Pasé valle, llano, río
y el cantar se me hizo triste.
la tarde volcó su vaso
de luz ¡ y tú no viniste !

El sol fue desmenuzando
su ardida y muerta amapola;
flecós de niebla temblaron
sobre el campo. ¡ Estaba sola ¡

Al viento otoñal, de un árbol
Crujió el blanqueado brazo.
Tuve miedo y te llamé:
¡Amado, apresura el paso!

Tengo miedo y tengo amor
¡amado, el paso apresura!
Iba espesando la noche
Y creciendo la locura.

Me olvidé de que te hicieron
Sordo para mi clamor;
Y de tu cárdeno albor;

De tu inerte mano, torpe
Ya para buscar mi mano;
¡de tus ojos dilatados
del inquirir soberano!

La noche ensanchó su charco
De betún; el agorero
Búho con la horrible seda
De su ala rasgó el sendero.

No te volveré a llamar
Que ya no haces tu jornada;
Mi desnuda planta sigue;
La tuya está sosegada.

Vano es que acuda a la cita
Por los caminos desiertos ...
No ha de cuajar tu fantasma
Entre mis brazos abiertos.
Gabriela Mistral. (Chile)

Revelación

Lo supe de repente:
hay otro.
Y desde entonces duermo sólo a medias
y ya casi no como.

No es posible vivir
con este rostro
que es el mío verdadero
y que aún no conozco.

Rosario Castellanos. (Chiapas, México)

En mi verso soy libre

En mi verso soy libre: él es mi mar.
Mi mar ancho y desnudo de horizontes ...
En mi verso yo ando sobre el mar,
camino sobre olas desdobladas
de otras olas y de otras olas ... Ando
en mi verso; respiro, vivo, crezco
en mi verso, y en el tienen mis pies
camino y mi camino rumbo
y mis manos qué sujetar y mi esperanza
qué esperar y mi vida su sentido.
Yo soy libre en mi verso y él es libre
como yo. Nos amamos. Nos tenemos.
Fuera de él soy pequeña y me arrodillo
ante la obra de mis manos, la
tierna arcilla amazada entre mis dedos ...
Dentro de él me levanto y soy yo misma.

Dulce María Loynaz. (Cuba)

Anabitarre, Ana. "Presentan la biografía de Carmen de Burgos: primera periodista española", en *El Universal*. Sección Cultural. (México, D.F., jueves 2 de abril de 1998), p. 2.

ANTHROPOS. Revista de documentación científica. *Iris M. Zavala. Una poética del imaginario social. Investigación crítica de la literatura y de su producción social. Teoría textual del feminismo*. Dir. Ramón Gabarrás Cardona. (Barcelona, junio 1993). Núm. 145. 96 pp.

ANTHROPOS. Revista de documentación científica. *María Zambrano: pensadora de la aurora*. Dir. Ramón Gabarrás Cardona. (Barcelona, marzo-abril 1987). Núms. 70/71. 144-XVI pp

ARCHIPIELAGO. Cuadernos de crítica de la cultura. *Problemas de género*. Dir. Julia Varela, Isabel Escudero y J. A. González Sainz. (Barcelona, otoño 1997) Trimestral, núm. 30. 140 pp.

Viejo topo, el. *Feminismo: entre la igualdad y la diferencia*. Dir. Miguel Riera. (Barcelona, marzo 1994). Dossier: "Memoria de una ilustración olvidada", de Alicia H. Puleo, "Partir de sí", de María Milagros Rivera, "Apasionadas por la política, indecisas para actuar en la vida pública", de Lía Cigarini, "Igualdad y diferencia, encrucijada en movimiento", de Justa Moreno. Núm. 73, pp. 25-44.

Delibes, Miguel. "En torno a *Nada*", en *Cuadernos del idioma*. Editorial Codex, S. A. (Buenos Aires, 1966) Año I, núm. 4, pp. 49-59.

Gross, Elizabeth. "¿Qué es la teoría feminista? (Trad. Mónica Mansour)", en *Debate feminista*. (México, octubre 1995). Año 6, vol. 12, pp. 85-103.

Hume, Patricia. "¿Mujer y naturaleza o género y medio ambiente? ¿De qué estamos hablando?", en *Fem, publicación feminista mensual*. (México, junio 1998). Año 22, núm. 183, pp. 20-21.

Letra internacional. Dir. Luis Goytisolo. (Madrid, primavera 1990). Dossier: *Oficio de escritora: "La hija de la pescadora"*, de Ursula K. Le Guin, "Poemas de agenda", de Aliza Ezra, "El coste de la vida", de Dorothy Parker, "Yo a las cabañas bajé", de Lourdes Ortiz, "Los atributos de la poesía", de Ana Rossetti, "La vida de la que escribe", de Annie Killard, "Leonor", de María Kodoma. Núm. 17, pp. 44-67.

Moix, Ana María. "La agonía de la razón", en *Camp de l'arpa. Revista de literatura*. Editor Lluís Porcel. (Barcelona, abril 1980). Nueva época, año IV, pp. 74-76.

Montero, Rosa. "El lenguaje sexista", en *El país. Semanal*. Madrid, España, 1996, pp. 18.

Plural. Crítica/Arte/Literatura. *Nueva literatura española*. Dir. Octavio Paz. Excelsior, Cía. Editorial, S C L. (México 1, D.F. 15 de octubre de 1973). Vol. III, núm. 25. 54 pp.

Quemain, Miguel Angel. "El exilio creador. Entrevista con Rosa Chacel", en *Revista Mexicana de la Cultura*, de *El Nacional*. (México, D.F. domingo 31 de mayo de 1998). Nueva Época, núm. 122, pp. 2-4.

Quemain, Miguel Angel. "El intelectual polivalente: entrevista con Julia Kristeva", en *Revista Mexicana de la Cultura*, de *El Nacional*. (México, D.F. domingo 1 de febrero de 1998). Nueva Época. núm. 105, pp. 2-5.

Sempronio. "Crónicas del Nadal", en *El Urogallo. Revista literaria y cultural*. Fund. Elena Soriano. Dir. Manuel Galán y Galán. Ediciones Prensa de la ciudad, S.A. (Madrid, marzo 1994). Núm. 94, pp. 25-48.

Thuiller, Pierre. "La causa de las mujeres y la ecología", en *Mundo científico*. Barcelona, s/f. Vol. 4, núm. 34, pp. 288-291.

Vidal, Gema y Ruth Zauner. "Rosa Chacel: la pasión de la perfección", en *Camp de l'arpa. Revista de literatura*. Editor Lluís Porcel. (Barcelona, abril 1980). Nueva época, año IV, pp. 69-73.

X-X Suplemento especial de El Nacional. *Sexismo y estereotipos. La mujer como objeto publicitario*. Dir. Enriqueta Cabrera. (México, jueves 11 de junio de 1998). 20 pp.

FALTA PAGINA

No. 197

ÍNDICES

HAN VENIDO

Hoy han venido a verme
Mi madre y mis hermanas.

Hace ya tiempo que yo estaba sola
Con mis versos, mi orgullo... casi nada.
Mi hermana, la mayor, está crecida;
Es rubiecita, por sus ojos pasa
El primer sueño: he dicho a la pequeña
¡ La vida es dulce ¡ Todo mal acaba...

Mi madre ha sonreído como suelen
Aquellos que conocen bien las almas;
Ha puesto sus dos manos en mis hombros,
Me ha mirado muy fijo...
Y han saltado mis lágrimas.

Hemos comido juntas, en la pieza
Más tibia de la casa.
Cielo primavera!... para mirarlo
Fueron abiertas todas las ventanas.

Y mientras conversábamos tranquilas
De tantas cosas viejas y olvidadas,
Mi hermana, la menor, ha interrumpido;
¡ Las golondrinas pasan ¡ ...

Alfonsina Storni (Argentina)

VIDA GARFIO

Amante; no me lleves si muero al camposanto
a flor de tierra abre mi fosa junto al viento
alboroto divino de alguna pajarera
o junto a la encantada charla de alguna fuente

A flor de tierra, amante, casi sobre la tierra
donde el sol me caliente los huesos y mis ojos
alargados en taños, suban a ver de nuevo
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
más breve ... Yo presiento
la lucha de mi carne por volver hacia arriba
por sentir en sus átomos la frescura del viento.

Yo sé que acaso nunca allá abajo mis manos
podrán estarse quietas,
que siempre como topos arañarán la tierra
en medio de las sombras estrujadas y prietas..

Arrójame semillas, yo quiero que se enraicen
en la greda amarilla de mis huesos menguados:
Por la parda escalera de las raíces vivas
yo subiré a mirarte en los lirios morados.

Juana de Ibarbourou (Uruguaya)

LO INEFABLE

Yo muero extrañamente. No me mata la vida.
No me mata la muerte ...no me mata el amor
Muero de un pensamiento, mudo como herida
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro, una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba fulgor?...

¡Cumbre de los martirios! ... ¡Llevar eternamente
desgarradora y árida, la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz!

¡Pero arrancaría un día en una flor que abriera
milagrosa, inolvidable...! ¡Ah! más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!

Delmira Agustini (Uruguaya)

FALTA PAGINA

No. **199**

INDICE GENERAL

	Pág.
INTRODUCCION	I
GLOSARIO DE TÉRMINOS	IX
CAPÍTULO PRIMERO:	
FEMINISMO Y FEMINISTAS, FEMENINO Y FEMENINA	1
I. Preliminares	3
II. La Historia de la Otra Mitad de la Humanidad	8
1. Desde la antigüedad hasta la Edad Media.	8
2. La leyenda Negra de la Casa de Austria: Siglos XVI y XVII.	10
3. "Las Luces de la Ilustración": Siglo XVIII.	12
4. Las reticencias de la <u>intelligentsia</u> : Siglo XIX.	16
5. "Mujer Nueva, Mujer Moderna": Siglo XX.	35
CAPÍTULO SEGUNDO:	
LITERATURA Y FEMINISMO, MILITANCIA Y SOCIEDAD.	48
I. <u>Aloma</u>, <u>Carmen</u>, <u>Verónica</u> y <u>Elena</u>, adolescente de novela femenina que pronuncian a <u>Andrea</u>.	53
II. Crítica feminista a las escritoras anteriores a Carmen Laforet.	55
1. Rosario de Acuña "Remigio Andrés Delafón".	56
2. Sofía Casanova.	59
3. Blanca de los Ríos "Carolina del Boss".	61
4. Carmen de Burgos Seguí "Colombine".	63
5. Caterina Albert i Paradís "Victor Catalá".	67
6. Pilar Millán Astray.	70
7. Margarita Nelken.	72
8. Carmen Eva Nelken "Magda Donato".	73
9. María Teresa Leóm "Isabel Inghirami".	75
10. Federica Montseny "Blanca Montsan".	79
11. Josefina Carabias "Carmen Moreno".	81
III. <u>Nada</u> como un "neo-romance".	83
1. Concha Espina.	85
2. Carmen de Icaza.	88
IV. La narración autodiegética en tres escritoras anteriores a Carmen Laforet.	96
1. Emilia Pardo Bazán.	97
2. "María Martínez Sierra" / "Gregorio Martínez Sierra" / María de la O Lejárraga García.	100
3. Rosa Chacel.	108
CAPÍTULO TERCERO:	
<u>NADA</u> (1944) DE CARMEN LAFORET: LA CONCIENCIACIÓN DE LA VOZ EN LA NARRATIVA FEMENINA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA.	119
I. Analogías y diferencias en la escritura femenina española de 1944. ...	121

	Pág.
1. Elizabeth Mülder.....	122
2. Carmen Conde.....	126
3. Carmen Laforet.....	130
II. La narración en primera persona.....	132
III. El proceso de concienciación.....	135
1. Autoenunciación.....	137
2. Memoria, ensueño y vigilia: vías de conocimiento.....	140
3. Singularidad y diferencia.....	143
4. Mirando a través del espejo: especularización.....	145
CAPÍTULO CUARTO:	
IDEAS, IDEOLOGÍA Y NOVELA.....	153
I. Neotomismo y franquismo.....	156
II. Neotomismo, existencialismo y franquismo.....	160
III. Novela y franquismo.....	164
CONCLUSIONES.....	171
BIBLIOGRAFÍA.....	177
Siglas y abreviaturas.....	179
Obras de Carmen Laforet.....	180
Obras comentadas.....	180
Obras mencionadas.....	181
Bibliografía básica:	
1) Teoría, crítica e investigación literaria feminista.....	183
2) Estudios feministas.....	186
Obras consultadas:	
1) Historia, filosofía, periodismo, ciencia, arte, cine, teatro y religión.....	187
2) Historia y crítica de la literatura española, seguida de otros estudio.....	190
Bibliografía acerca del tema:	
1) Estudios de la literatura mexicana femenina.....	192
2) Estudios de literatura latinoamericana femenina.....	193
Teoría literaria fundamental.....	194
HEMEROGRAFÍA.....	195
INDICES.....	198
Índice general.....	200
Índice de láminas.....	203

INDICE DE LÁMINAS

Entre páginas 2-3:

"La comulgante" (1914), de María Gutiérrez Blanchard.

Óleo sobre lienzo: 180 x 124 cm.

Museo Nacional. Centro de Arte. Reina Sofía. Madrid.

Entre páginas 50-51:

"Mujer con guitarra" (1917), de María Gutiérrez Blanchard.

Óleo sobre lienzo: 100 x 72 cm.

Museo Nacional de Arte. Reina Sofía. Madrid.

Entre páginas 120-121:

"La verbena" (1927), de Maruja Mallo.

Óleo sobre lienzo: 119 x 116 cm.

Museo Nacional. Centro de Arte. Reina Sofía. Madrid.

Entre páginas 154-155:

"Adán y Eva" (1932), de Rosario Velasco.

Museo Nacional. Centro de Arte. Reina Sofía. Madrid.

Entre páginas 172-172:

"El agente doble" (1936), de Remedios Varo.

Óleo sobre cobre: 22 x 17 cm.

Isidore Ducase Fine Arts.

Entre páginas 178-179:

"Naturaleza viva" (1942), de Maruja Mallo.

Óleo sobre tela. Galería Guillermo de Osma.



**Canto de Macuilxochitzin.
Poetisa, hija de Tlacaélel.
(Mediados del siglo XV).**

Elevo mis cantos,
Yo, Macuilxóchitl,
Con ellos alegre al Dador de la vida,
¡Comience la danza!

¿Adonde de algún modo se existe,
a la casa de El
se llevan los cantos?
¿O sólo aquí
están vuestras flores?,
¡comience la danza!

El matlatzinca
Es tu merecimiento de gentes,
Señor Itzcóatl:
¡Axayacatzin, tu conquistaste
la ciudad de Tlacotépec!
Allá fueron a hacer giros tus flores,
Tus mariposas.
Con esto has causado alegría.
El matlatzinca
Está en Toluca, en Tlacotépec.

Lentamente hace ofrenda
De flores y plumas
Al Dador de la vida.
Pone los escudos de las águilas
En los brazos de los hombres,
Allá donde arte la guerra,
En el interior de la llanura.
Como nuestros cantos,
Como nuestras flores,
Así, tú, el guerrero de cabeza rapada,
Das alegría al Dador de la vida.
Las flores del águila
Quedan en tus manos,
Señor Axayácatl.
Con flores divina,
Con flores de guerra
Quede cubierto,
con ellas se embriaga

El que está a nuestro lado.

Sobre nosotros se abren
Las flores de guerra,
En Ehcátépec, en México,
Con ellas se embriaga
El que está a nuestro lado.

Se han mostrado atrevidos
Los príncipes,
Los de Acolhuacan,
Vosotros los tepanecas.
Por todas partes Axayácatl
Hizo conquistas,
En Matlatzinco, en Malinalco,
En Ocuillan, en Tequealoya, en
Xohcotitlan.
Por aquí vino a salir.
Allá en Xiquipilco a Axayácatl
Lo hirió en la pierna un otomí,
Su nombre era Tlilatli.

Se fue éste a buscar a sus mujeres,
Les dijo:
"Preparadle un braguero, una capa,
se los daréis, vosotras que sois valientes."
Axayácatl exclamó:
-"¡Que venga el otomí
que me ha herido en la pierna."
El otomí tuvo miedo,
Dijo:
-"¡En verdad me matarán!"
Trajo entonces un gruesos madero
Y la piel de un venado,
Con esto hizo reverencia a Axayácatl.
Estaba lleno de miedo el otomí.
Pero entonces sus mujeres
Por él hicieron suplicas a Axayácatl.

(Ms. *Cantares mexicanos*, Biblioteca
Nacional de México, fol. 53 v.)

G R A C I A S

A mis abuelas y a mi madre.

A mis hermanas: Yolanda, Cuca y Marina.

A mis tías: María Ignacia, Marina, Mere y Marcelina.
Angélica, Angelita, Luz Elena, Rosalinda, Chayo y Lulú
Lola, Josefina, Salustia, Victoria y María Peralta.
Edi, Rita, Eva, Elvira, Sara, Aurea y Leonor.
Elvia y Etelvina Jiménez.
Fernanda y Gaudalupe.
Digna, Margarita, Josefa, María y Sara Chica.
Rosalba, Maru, Teresa González y Nefa Escobar.
Lupita Salinas, Epifania y María Romero.
María Guerrero, madre e hija.

A mis primas: Celestina Alcocer.
Alicia, Nachita, Tere y María Porras González.
Olga, Chela, Maribel y Laura Garcés.
Nati, Aida, Pera, Gloria, Lupita y María Elena Alcocer.
Arlina, Malena, Jania, Rosita y Fabiola Alvarado Porras.
Teresa Román. Bertha y Virginia Vicario.
Carmelita y Hortensia Moyo. Verónica Peña y Sagrario Marbán.

A mis sobrinas: Fabiola, Grisel y Erika.
Dayana y Faride Hadid Vicario.
Valeria, Fernanda, Natalia, Andrea, Daniela y Alejandra.
Y Giovana Félix Peña.

A las Vázquez Canseco: Graciela, Irene, Xóchitl y Rosa Y Jéssica.

A mis amigas de Huitzucó:
Angela Salgado, Concha Toledo, Carolina Echeverría,
Salustia Ocampo, Hortensia Escobar, Guadalupe Viveros,
Irma, Elvira y Alicia Arcos.

A mis amigas de la ANVAC: Emma, Lulú, Marichú, María Elena, Margarita y Juana
Mónica Nieto y Martha Martínez Martínez.

A mis amigas del IMSS: Martha Irma Martínez, María Castro, Mabel Carranza y
la Gran Dalia.

A mis amigas de la Universidad: Rosalba de la O Romero, María Rosa Fiscal,
Leticia Orueta, Patricia Avila, Austra, Xóchitl Megchón,
Mildred, Olga Torres, Emma López, Marlene Valencia,
Laura Salgado, Flora Huerta, Consuelo Olivares, Yolanda Domínguez,
Teresita Peláez, Maricela y Luz María González Delgado,
Lupita Martínez Montes, Blanca Treviño, Marcela Palma,
Lupita Aragón, Remedios Campillo y Araceli Reynoso.

Sobre todo, a: Hilda Manjarrez Lagos y a Margarita Hernández López.

A Mabel y Ana Laura

A las Hermanas Rangel: Rosita, Teresita, Antonieta y Teresita chica.

A las Hermanas Aviña Haro: Imelda, Aída, Olivia, Esperanza, Dalila y Chuy.

A mis amigas de la "Prepa 9": Elba, Margarita, Lilia, Teresa y Azucena Alvarez

A Maru y la Sra. Lourdes Cisneros, de Luis Moya 87.

A Rosa María Velasco.

A la Sra. Lourdes C. Fuentes Guzmán.
Al Sr. Arturo Bretón y de la Helguera.
A la Sra. María de Jesús Ortega y el Sr. Pedro Hernández.
A la Sra. Guillermina Lagos Vda. de Manjarrez.
A la Sra. María Anaya y el Sr. Moisés Páez.
A la familia Aviña Haro.
A la familia Rangel Enríquez.
A la Sra. Guadalupe Delgado Vda. de González.
A la Sra. Lucía Sánchez.
A la Sra. Silvia Gaona.

A la Mtra. Rosario Dosal y a la Mtra. Martha Díaz de León de Adem.

A Estelita Valdés, por la asesoría histórica y filosófica.

A Margarita Lugo por la "captura" y la tolerancia.

A Lolita Hernández Guerrero y a Toñita Navarro, por su cariño y confianza.

A Isabel Gracida, por la asesoría temática y su invaluable solidaridad.

A Antonita Rangel, por la corrección y el estilo.

A la Mtra. Lolita García González

A mis amigos:

Josep M. Turiel de la Universidad de Barcelona.

Lourdes, de la Universidad de Sevilla.

Los librereros de la calle de Aribau, especialmente a
Norberta y Frederic Castro.

A los de la librería "Renacimiento", de Sevilla y, sobre todo,
a los bibliotecarios de la Sección Especial de la
Biblioteca Nacional de Madrid.

A José Sastre y a Matilde Carrasco, por su apoyo, comida y
hospedaje en Madrid, durante el verano del 98.

A Rosa Georgina Torres Guevara.

Y, muy especialmente:

A Pedro Hernández Ortega, Enrique Páez Anaya,
Jorge Sacramento, Jesús Loza y Pepe Pinto.

A Gustavo Krauss Hernández, Edgar Valle Gaxiola,
Arturo Hidalgo, Angel León, Joaquín Espino,
Luis Rivera Chávez y Salvador Salazar.

A Carlos Martínez Martínez y Vicente Ponce Vázquez.

A Jaime Sabanero y a Edmundo Aguilar.

A Pepe, Memo, Armando, Ricardo y Sam.

A Arturo Orozco y Jesús Valis.