

La literatura de quiosco y las escritoras:
la novela corta escrita por mujeres en España (1900-1936)

by

Albert Martino

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved February 2022 by the
Graduate Supervisory Committee:

Carmen Urioste-Azcorra, Chair
Cynthia Tompkins
Carlos García-Fernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2022

ABSTRACT

Research into the state of literature in the beginning years of the 20th century in Spain shows an absence of women's voices. A logical conclusion, that women had no interest in written expression during the years of 1900-1936 in Spain, has shown itself to be completely false. Suffering under the pressure of unfair civil laws, the power of the patriarchy and the influence of the Church ("the angel of the house"), women were living in a world of silence. The lack of writings by women erases women from the historical memory in Spain and creates a literary emptiness. After researching in the shops of antique dealers and second-hand book shops of Spain, a large variety of kiosk literature written by women is revealed, exposing a substantial quantity of short novels intended for a women's audience. Applying various literary theories such as feminism, queer theory, Marxism and deconstructionism, the literary value of these novels emerges and is worthy of being studied and included in the literary canon of Spain. In order to demonstrate the intrinsic cultural and literary value, an analysis of 9 novels written by 6 women whose literary talents had not as yet been recognized, was undertaken. The six women authors- heroines for their revolutionary literary expression- are: Magda Dontao (La carabina, Las otras dos), Sara Insúa (Salomé de hoy, La llama de Bengala), Regina Opiiso (Mi honor...!qué importa!), Angela Graupera (En las garras del hombre, Como las abejas) and Federica Montseny (Vampiresa). These novels, sold in kiosks across Spain, serve as the literary voices of women at that time that expressed the repressive condition of Spanish women, and which need to be included in the literary landscape of Spain.

ABSTRACTO

Examinar la literatura de los albores del siglo XX en España pone de manifiesto una ausencia de voces femeninas. Una conclusión lógica de esta ausencia, de que las mujeres no tenían ningún interés en la expresión escrita entre los años 1900 y 1936 en España, se demuestra a lo largo de esta disertación completamente equivocada. Presionadas por códigos civiles injustos, el poder del patriarcado y las influencias de la Iglesia (“el ángel del hogar”), las mujeres parecían vivir en un mundo de silencio. La falsa escasez de textos escritos por mujeres las borra del mundo literario. Sin embargo, después de algunas búsquedas en los almacenes de los anticuarios y librerías de segunda mano en España, una gran variedad de literatura de quiosco—un modo novedoso de difusión literaria que rompe con las normas tradicionales de circulación de textos—en forma de novelas cortas escritas por mujeres para lectoras principalmente femeninas, se hace accesible para el investigador. Al analizar estas obras a la luz de varias teorías críticas contemporáneas como el feminismo, la teoría queer, el marxismo y la deconstrucción, se pone de manifiesto el valor de dichos textos durante el periodo estudiado. Es decir, la ausencia de autoras se debe a un fallo del canon, basado en la ideología patriarcal, y no a la ausencia de autoras y obras con un intrínseco valor literario, social y didáctico. En esta disertación se analizan 9 novelas escritas por 6 mujeres de este período—heroínas por su expresión literaria revolucionaria— son: Magda Dontao (*La carabina, Las otras dos*), Sara Insúa (*Salomé de hoy, La llama de Bengala*), Regina Opiisso (*Mi honor...!qué importa!*), Ángela Graupera (*En las garras del hombre, Como las abejas*) y Federica Montseny (*Vampiresa*). Estas novelas, vendidas en los quioscos de España durante las primeras décadas de siglo XX, sirvieron como ejemplos literarios de

las voces de las mujeres que existieron en aquellos años que expresaron la condición represiva de las mujeres españolas y que merecieron ser incluidas en el panorama literario español.

DEDICATION

Work on this project to uncover the treasures of women's kiosk literature and in analyzing their contents from various perspectives would not have been possible without the undying attention, faith and support of my husband, **Harold Lohner**. His particular background in art and art criticism helped me to better understand the subtle nuances of critical theory as it applied specifically to these texts. His companionship and patience as he accompanied me to far too many used bookstores and antique dealers in Spain to list here, and his willingness to let me explore the dusty boxes of books and magazines, in particular in a warehouse in Oviedo, Spain, gave me the energy to develop this project and to carry it out to fruition.

On a personal note, **Harold** always made it easy for me to be a student, again, and to finish my unfulfilled dream. He made sure I had the time to pursue my coursework and then to begin the writing process for the dissertation. He unselfishly put his needs aside, in order to provide me the room and time I needed.

Harold Lohner embraced the shared partnership of our marriage and for that I will forever be indebted. My words cannot possibly match the deep feelings of gratitude and love that I have for him.

ACKNOWLEDGMENTS

It is very difficult to complete a dissertation without the help and support of others.

I would like to thank Dra. Cynthia Tompkins as her support and encouragement, especially in the beginning stages, were very important to me. Her comments and suggestions during the writing process were extremely valuable as well.

It is important to recognize that Dr. Carlos García-Fernández agreed to be a part of this committee well after its beginning stages. His perspectives helped me to rethink and reevaluate many of my own thoughts and interpretations.

It was Spanish 598, Women in Spanish Literature, my first course at ASU, taught by Dra. Carmen Urioste-Azcorra, that inspired me to continue with my Spanish literature classes at ASU. Dra. Urioste-Azcorra helped by supporting me when I was doubtful about being able to complete this dissertation in Spanish, a task which required more work from her, as well as from the rest of the committee. Her use of questioning strategies to help me to rethink some of my own assumptions were invaluable. Her enthusiasm and undying positive spirit gave me the energy to always move forward.

Harold Lohner, to whom I have dedicated this work, must also be recognized again. His help has been continuous and unstoppable.

Thank you to all of you for helping me to realize this dissertation, and thus, fulfill a dream.

TABLE OF CONTENTS

	Page	
LIST OF TABLES	v	
LIST OF FIGURES.....	vi	
CHAPTER		
1.EXCAVANDO LAS RUINAS DE UNA CULTURA PERDIDA:		
¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES?.....	1	
El propósito y la trayectoria.....	1	
El vacío de voces femeninas.....	4	
Historia de las mujeres.....	5	
Un naciente feminismo español.....	7	
El efecto del “síndrome” del ángel del hogar.....	11	
La educación de las mujeres.....	13	
La herencia femenina en el campo de literatura.....	20	
El canon masculino.....	23	
El código civil.....	25	
El mundo del quiosco.....	26	
El proceso analítico.....	37	
El análisis de las novelas.....	39	
2.VIDAS ALTERNATIVAS Y LAS POSIBILIDADES.....		41
Introducción.....	41	
<i>Las otras dos</i> de Magda Donato.....	45	

CHAPTER	Page
<i>Las niñas desaparecidas</i> de Concha Espina.....	60
<i>La llama de Bengala</i> de Sara Insúa.....	75
Conclusiones.....	84
3.EROTISMOS DIVERSOS, O, LAS HEROÍNAS QUE PRODUCEN LO ERÓTICO.....	86
Introducción.....	86
<i>La carabina</i> de Magda Donato.....	95
<i>Salomé de hoy</i> de Sara Insúa.....	107
<i>Como las abejas</i> de Ángela Graupera.....	119
Conclusiones.....	135
4.LAS MUJERES ALTERNATIVAS; TRES QUE VENCIERON.....	137
Introducción.....	137
<i>Mi honor... ¡qué importa!</i> de Regina Opisso.....	147
<i>En las garras del hombre</i> de Ángela Graupera.....	162
<i>Vampiresa</i> de Federica Montseny.....	172
Conclusiones.....	187
5.CONCLUSIONES Y OTRAS CONSIDERACIONES.....	189
REFERENCES.....	201

LIST OF TABLES

Table	Page
1. La presencia de las mujeres en la universidad.....	18
2. Cómo la mujer se ha vuelto dependiente del hombre.....	62

LIST OF FIGURES

Figure	Page
1. Anuncio típico al interior de una novela corta	34
2. <i>Las otras dos</i>	46
3. Las tres hermanas.....	48
4. Luis y Josefina en la calle.....	54
5. <i>Las niñas desaparecidas</i>	60
6. <i>La llama de Bengala</i>	75
7. Tío Álvaro.....	77
8. Tío Alejo.....	77
9. <i>La carabina</i>	95
10. La figura de Paulina	98
11. Llevando agua a los novios.....	101
12. <i>Salomé de hoy</i>	114
13. <i>El único beso</i> , Sara Insúa	114
14. <i>Salomé</i> de Wilde/Beardsley.....	115

Figure	Page
15. <i>El único beso</i> , Wilde/Beardsley.....	115
16. <i>Como las abejas</i>	119
17. <i>Mi honor... ¡no importa!</i>	147
18. <i>En las garras del hombre</i>	162

CHAPTER 1

EXCAVANDO LAS RUINAS DE UNA CULTURA PERDIDA: ¿DÓNDE ESTÁN

LAS MUJERES?

You have to know the past to understand the present.

Carl Sagan

La mujer casada, pierna quebrada y en casa.

Refranero español

Muchas invenciones, muchos adelantos, se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas. La lectura es la base de la instrucción...

Semanario Pintoresco Español, El. Prospecto, 1836.

El propósito y la trayectoria

La presencia de las mujeres en la literatura contemporánea de España nunca ha sido más abundante que hoy con María Dueñas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Carme Riera y otras. Al trazar su historia en el panorama literario español, encontramos algo muy curioso: en los primeros años del siglo XX no oímos las voces de las escritoras, han sido silenciadas. Entre 1900 y 1975 hay un vacío, un período de exclusión donde las escritoras no existieron, aunque se observa una explosión de textos escritos por hombres en estos mismos años. Este fenómeno no ha sido ignorado por las escritoras y críticas contemporáneas en sus observaciones sobre la literatura femenina. En *Memories of Resistance* (1995), Shirley Mangini notó que: “The famed Generation of 1898 writers, which according to the canon was composed of males only...” (8), marcando esta

presencia masculina desde el final del siglo XIX. En “Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon: The Lady Vanishes” (1992), escrito por Maryellen Bieder, ya el título indica la ausencia literaria de las mujeres. Ella dice: “To observe that female protagonists and women authors are strikingly absent from the canon of Spanish fiction in the first third of the twentieth century is to state the obvious” (301). ¿Cómo es posible este vacío y por qué es importante poner de manifiesto esta ausencia aparentemente intencional en el panorama literario español? ¿Por qué es importante investigar este suceso sociológico en el siglo XXI? Como dice Carl Sagan en 2011: “You have to know the past to understand the present” (62), es decir, hay un valor intrínseco en analizar el pasado para poder comprender el presente.

Mi investigación sobre la ausencia de voces de escritoras en el campo de la literatura en los primeros años del siglo XX (1900-1936) tratará de reivindicar las voces y los textos escritos por mujeres para mujeres. Esto no será fácil pues, como señala Bieder en el artículo antes citado, la ausencia procede de una larga historia patriarcal y discriminatoria contra las mujeres: “in the case of the Spanish novel mid-century scholars devalued both women’s writing and works that centered on the exploration of female experience” (301). Además de esta exclusión por parte del patriarcado, los críticos tuvieron su papel en esta omisión de las voces de las mujeres. Una vez descubiertos estos vestigios del pasado, textos escritos por mujeres que gritan para ser escuchados, pondré estos textos de mujeres dentro del contexto histórico adecuado para poder analizarlos, buscando semejanzas y también diferencias entre ellos, si existen. Más que nada, daré una mirada detallada a nueve textos escritos por seis mujeres, con el propósito de analizarlos y exponer su valor sociocultural y literario. Estudiaré, desde un punto

histórico, los síntomas de esta carencia de voces femeninas, para establecer cómo todo eso ha sido posible. Las autoras, que yo llamo *mis heroínas*¹, son Concha Espina, Ángela Graupera, Federica Montseny, Sara Insúa, Magda Donato y Regina Opisso.

Esta omisión de textos escritos por mujeres ha sido notada por Nuria Cruz-Cámara, de la Universidad de Tennessee, cuyos estudios se enfocan en las representaciones de las mujeres modernas y las cuestiones e ideologías filosóficas que apoyaron la formación de una nueva identidad femenina. Muchos de sus estudios conectan estas ideas con el desarrollo del movimiento ácrata en España en estos años y cómo afectó a la mujer. En su artículo “Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX” (2004), afirma

que el concepto de generación (las generaciones del 98 y del 27) y en una exclusividad de club privado que ha cerrado las puertas del canon a otros miembros que no sean los consagrados; y, en segundo lugar, el hecho está íntimamente relacionado con el anterior, de que estos miembros sean solamente hombres. La ausencia de mujeres del canon literario de esta época ha provocado que la crisis de conciencia ante el “problema de España...”, se haya definido desde una perspectiva exclusivamente masculina. (7)

Esta carencia que Cruz-Cámara apunta nos dirige hacia un vacío literario que crea, a todos los efectos, un olvido histórico donde la escritora permanece. El propósito de esta disertación es investigar este vacío para encontrar las voces de las *mujeres*,

¹Una heroína es una mujer que tiene la valentía y el coraje de enfrentarse a un problema o una situación. En este caso, *mis heroínas* no tienen el miedo de confrontar el sistema social patriarcal masculino existente en aquella época para poder enseñar a sus lectoras posibilidades o alternativas para una vida libre de opresión y abuso; son unas denunciadoras.

estudiar y analizar sus obras desde varias perspectivas. La disertación se enfocará en el poder de estos textos escritos por mujeres y su capacidad de: 1. representar la vida de mujeres en varias circunstancias en aquella época, 2. mostrar cómo estas mujeres modernas han podido resolver sus problemas, 3. exponer la opresión masculina y los efectos nocivos en las mujeres y, por último, 4. elevar los textos al nivel que merecen, lo cual extenderá las oportunidades para que sus obras sean parte integral de un nuevo canon literario, un canon más inclusivo. Los textos que analizaré expresan una ideología que confronta el sistema patriarcal poniendo los sistemas civiles y religiosos en tela de juicio y buscando espacio para las escritoras. Esta ideología se funda en un feminismo naciente, en sus primeros años en España, un feminismo que busca la emancipación de cada mujer y que busca la muerte del persistente “ángel del hogar” que siguió invadiendo sus vidas. Estas ideas se revelan en cada texto y juntos forman un cuerpo de literatura rebelde, escrito por mujeres y para mujeres.

El vacío de voces femeninas

Esta investigación² se centrará en unas mujeres que tuvieron la osadía de escribir novelas de ficción, y cuyos nombres son poco conocidos en el mundo literario, para rescatarlas del olvido y para completar la historia literaria de España. Mi disertación se enfocará en las novelas cortas —la literatura de quiosco, la literatura de masas— que fueron publicadas bajo los nombres de varias series como La Novela Semanal, La Novela Ideal, La Novela de Hoy y otras series. Estas novelas cortas escritas por mujeres no son

²Esta disertación resulta de búsquedas en almacenes de las tiendas de segunda mano, en España, donde están localizadas muchas de esas obras, entre las revistas y los periódicos de tiempos pasados. En ciertos casos pude encontrar estas novelas en la red donde algunos han hecho fotocopias de estas novelas.

partes de la historia de la literatura en España. Como dijo Carl Sagan, hay que entender el pasado para poder entender el futuro, y en mi caso, un breve estudio histórico me ayudará a entender por qué existe esta ausencia y qué hicieron las mujeres durante los años 1900 y 1936 en España.

Esta ausencia, o silencio de las voces de las mujeres en el campo de la literatura española, ha estado marcada en los años recientes por tres movimientos culturales: un interés en la historia de las mujeres de esta época (los primeros treinta años del siglo XX), el desarrollo del movimiento feminista en España y unos estudios sobre algunas de las autoras “rescatadas” desde el vacío literario en España. Muchos de estos estudios están interrelacionados, pero tratar de aislarlos servirá para contextualizar mi disertación.

Historia de las mujeres

María Laffitte (Condesa de Campo Alange) pertenece a este primer grupo porque en 1964 escribió una historia social de la mujer entre los años 1860 y 1960, donde organizó las leyes, las costumbres, la educación, el trabajo, el matrimonio, la higiene y más, en relación con las mujeres. Otros estudios definitivos de la historia de las mujeres son los de Mary Nash (1985), que restableció la visibilidad de la mujer en la historia española señalando su voz colectiva. Sus estudios son numerosos³ e incluyen muchos artículos de fuentes primarias del período en cuestión que también señalan la historia de las mujeres, las leyes y su aplicación, la educación, etc. En *La historia de las mujeres en España* (1997), las editoras Elisa Garrido, Pilar Folguera, Margarita Ortega y Cristina Segura se presentan como arqueólogas que excavan el pasado de la historia de España

³Véase: Mary Nash, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, para una colección de estos documentos históricos.

para encontrar los huecos en los estudios tradicionales donde las mujeres deberían estar. Como este período cae justo antes de la guerra civil española (1936-1939), se puede incluir en este apartado a Shirley Mangini, que en *Memories of Women's Voices: Resistance from the Spanish Civil War* (1995), investigó la participación de la mujer y la invisibilidad/visibilidad de sus actividades justo antes de la guerra. Una colección de ensayos sobre la femineidad, *Constructing Spanish Womanhood* (1999), intenta juntar los estudios históricos de la mujer con los del género en un momento que sirve para borrar el paradigma preexistente. Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, editoras de este libro, juntaron ensayos que visibilizan a la mujer y su identidad y su trabajo en la esfera pública⁴. En *La historia de las mujeres en España y América Latina IV* (2006), Isabel Morant y su equipo arrojaron luz sobre la visibilidad de las mujeres, enfocándose principalmente en su posición económica dentro del ambiente laboral. En 2003, Josefina Cuesta Bustillo fue directora de un estudio profundo que plasmó el valor y la importancia de crear *la historia de las mujeres*, y su estudio captó todos los elementos y aspectos de las mujeres en el siglo XX incluyendo tablas y cifras que formaron una visión total de las mujeres en aquella época. En *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)* (2001), Pilar Ballarín Domingo se enfocó en cómo la educación tiene el poder de crear las igualdades/desigualdades de género. Pone de manifiesto la educación como artefacto de la opresión, subordinación y discriminación de las mujeres. En 2012 salió la investigación de Raquel Vázquez Ramil sobre la educación de las mujeres en España en aquella época. En su libro *Mujeres y educación en la España contemporánea*

⁴Un ensayo, en este mismo libro, escrito por Temma Kaplan, destaca por su acusación de que el capitalismo amenaza las vidas de las mujeres y las condena a un estado de dominación masculina.

explica la importancia de nombrar e identificar a las mujeres más importantes en el movimiento hacia una educación abierta a todos, para considerarlas dentro de la historia de las mujeres. Incluyó desde el krausismo, el acceso a la educación, hasta María de Maeztu y Whitney y la Residencia de Señoritas, para hacer un estudio detallado que merece ser parte de mi estudio.

La asfixia de la voz de las mujeres se hizo más patente en aquellos años y esta literatura tuvo un impacto positivo en esta área. El ensayo de María Lourdes Barrena titulado *El cuento semanal* (2006) arguye que estos cambios se conectan con un interés nuevo de los intelectuales de la lectura por placer. Ella cita que la sociedad en aquella época experimentaba una carencia de modos de entretenimiento: "...la falta de espectáculos y diversiones que atrajeron a grandes masas: el Noventayocho que alcanzó tan altas cimas en el ensayo y la novela no tuvo la misma suerte en el teatro" (41).

También Barrena nota que la edad de las grandes novelas ha cambiado. Resume que "por otra parte, el entusiasmo que despertaron las novelas de los grandes titanes realistas — Valera, Pereda, Galdós, Pardo Bazán... — había pasado también. La novela entraba en una fase de agotamiento" (43). Este período de cambios y modernización sociocultural abrió paso a esta literatura popular para las masas.

Un naciente feminismo español

Mientras las historiadoras encuentran el espacio de las mujeres en el mundo histórico y social, otras críticas decidieron estudiar el feminismo y su desarrollo durante estos años en España. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi dirigieron *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain* (1995), colección de estudios para poner de manifiesto los tópicos del género y la identidad de la mujer española dentro del opresivo sistema

político de aquella época. Dos investigadoras que destacan son Jo Labanyi, quien se enfoca en las ideas del lenguaje y el género, y Susan Kirkpatrick, quien estudia la carencia de oportunidades de educación junto con las ideas preexistentes de que la ficción era nociva y dañina para las mujeres. Los textos y estudios que aparecieron en el trabajo de Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca en *La mujer en los discursos de género* (1998) son instrumentales en la comprensión del desarrollo de la mujer, la sexualidad y el género de la segunda mitad del siglo pasado. Los estudios de estas tres autoras/académicas con los textos no literarios proporcionaron el desarrollo de los pensamientos sobre la mujer en general, el género y la sexualidad femenina en España en los primeros años del siglo XX. Ellas ofrecieron muchas observaciones sobre lo que significa ser mujer desde muchas perspectivas, especialmente en los cambios en el modelo tradicional hegemónico para la mujer y cómo esta progresó y avanzó hacia su emancipación. Esta idea del “naciente feminismo” es visible a través de los textos en la obra de Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca, que capta los momentos históricos donde hay una cierta fluidez en cuanto a los estudios de la mujer y el género. Según ellas, esta inestabilidad de la sexualidad de la mujer, presentada a través de esta antología, sucedió como resultado de las influencias de clase, de la educación y de la religión, y sus conclusiones ayudaron a encuadrar y enfocar mis estudios y análisis en esta disertación.

En 1993, Lily Litvak, en su *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras*, dirigió su esfuerzo hacia el estudio de la modernidad y la participación, o no, de las mujeres en la misma. De acuerdo con Litvak, después de 1898 y debido a las pérdidas de las tierras de ultramar, España entró en la modernidad, pero con muchas dudas. Ella destaca la nueva tecnología, la cultura moderna (la música, los bailes, el

transporte) y sus efectos en la mujer, con especialidad en la literatura erótica. *Narrativa andaluza (1900-1936): erotismo, feminismo y regionalismo* (1997), de Carmen de Urioste Azcorra, analiza a tres autores andaluces en relación con la marginalidad y proporciona una hipótesis de estudio sobre el desmantelamiento del término *canon*, permitiendo acceso y entrada a las mujeres dentro del dominio literario. Con una perspectiva amplia, la obra de Catherine Davies *Spanish Women's Writing 1849-1996* (1998) explora los textos de las mujeres escritos fuera del canon masculino y busca conexiones con el movimiento feminista. Las voces omitidas de la historia literaria de España se destacan en el libro clave de Antonina Rodrigo *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX* (2002) y *Mujeres de España: las silenciadas* (1979). Aquí, Rodrigo da valor a las mujeres ausentes de la tradicional historia literaria de España a través de la biografía de catorce mujeres. Pone de manifiesto la importancia de no olvidarse de estas mujeres y de sus biografías, llenas de información personal y anécdotas. Excavando en el pasado, en las mujeres valientes y participantes en el grupo Mujeres Libres, Martha A. Ackelsberg, en *Free Women of Spain* (2005), recupera las voces feministas de mujeres para mostrar su potencial en el movimiento anarquista español. Las librepensadoras destacan en *Spanish Female Writers and the Freethinking Press, 1879-1926* (2014), de Christine Arkinstall. En una presentación histórica-literaria, los textos que analiza muestran cómo el anarquismo fomenta el desarrollo de la liberación de la mujer. Además, el activismo de dichas autoras sirve como modelo para las mujeres en aquel período y en los años actuales. La obra de Nuria Cruz-Cámara *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny* (2015) expone la vida y obras de Federica Montseny, una de las autoras de mi disertación. Su estudio literario apunta al movimiento anarquista de España

y el rol de la mujer en el mismo. Al mismo tiempo, estudia la identidad femenina y crea una visión de la mujer moderna que era “revolucionaria” y que apoyaba la ideología ácrata. Otra influencia en mi disertación viene de la obra de Nuria Capdevila-Argüelles *Autoras inciertas* (2017), donde señala la invisibilidad de las mujeres autoras no-canónicas y estudia la vida y obra de cuatro de ellas, cada una con una cantidad extensa de obras y cuyos nombres no pertenecen a la memoria colectiva cultural. Capdevila-Argüelles pone de manifiesto la manipulación de las palabras por los autores para crear su realidad y, en este caso, “que sus palabras representaban fidedignamente a la mujer” (22). Este concepto de creación de una realidad tiende, según ella, a abrir paso a una politización del mundo que termina, en muchos casos, en la misoginia. Señala como un ejemplo las “elucubraciones sobre la mujer” (23) de Marañón, que terminan por hundir “a la mujer en la tierra del suelo patrio” (23). Estas palabras, junto con las de otros intelectuales del período, crean actitudes políticas y culturales que contribuyeron a apagar el avance de la mujer. Las palabras de Capdevila-Argüelles ponen de manifiesto el propósito de mi estudio. Dice: “Ellas, por el contrario, tuvieron que luchar porque sus palabras fueran escuchadas como palabra de autor y no siempre lo consiguieron, pues su posición en la esfera de la palabra escrita siempre tenía algo de intromisión en lo masculino” (24). Este estudio de Capdevila-Argüelles plantea y expone la voz de cuatro mujeres cuyos textos merecen ser estudiados por su valor intrínseco, cultural e histórico para rescatarlos del mundo del olvido literario.

Las palabras de Virginia Woolf, escritas en el mismo período, expresaron el valor y la conexión entre un texto y la vida real. Es esta conexión la que revela un lado íntimo y oculto de la mujer, un lado sistemáticamente olvidado por los estudios literarios y aun

históricos. En su libro *A Room of One's Own* (1929), Woolf dice: “And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally this is so. Yet it is the masculine values that prevail. And these values are inevitably transferred from life to fiction” (73). Sus palabras subrayan el desequilibrio entre los valores masculinos y femeninos, así como la transferencia de las experiencias íntimas y personales de la mujer al texto escrito.

Será necesaria una explicación un poco más detallada sobre las fuerzas que impactan a la mujer y que causaron esta omisión literaria.

El efecto del “síndrome” del ángel del hogar

En el siglo XXI vemos un interés creciente en la posición histórica de la mujer en la sociedad española gracias al movimiento feminista. En la introducción de *Historia de las mujeres en España y América Latina, tomo IV* (2006), Guadalupe Gómez-Ferrer lo expresó con estas palabras:

Aunque los discursos de estas mujeres (las feministas) no habían cuestionado abiertamente la idea de la domesticidad, que recluía a la mujer en el ámbito privado y que aceptaba la subordinación femenina al varón, sí habían buscado a través de una serie de argumentos legitimar la igualdad entre los sexos ...y venían a poner en cuestión el orden establecido; en otras ocasiones, sin embargo, la ideología del “ángel del hogar” sería rechazada de plano en nombre del progreso y de la justicia... (14).

Gómez-Ferrer ha encontrado una palabra clave que será central y estará presente en todo este estudio: la igualdad. En el momento en que a una mujer se le atribuye el

calificativo de ser un “ángel del hogar”, ella pierde su propia independencia a cambio de ser relegada a la vida casera, sumisa al esposo, y obediente a todas sus demandas. El “ángel del hogar” es simbólico de la vida de la mujer casada aun en los albores del siglo XX, siendo atrapada dentro del mundo privado, sin ser reconocida, sin poder expresarse y sin ser vista en la esfera pública.

Hay un libro que apareció en el siglo XVI, cuya intención fue inculcar en las mujeres unos modos de conducta según la Iglesia católica, que marcó considerablemente el rumbo de las mujeres hasta el siglo XX. *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León fue escrito como un manual, una guía para el comportamiento de la mujer casada, y desde el principio aisló y encerró a la mujer dentro de la casa, ya que la finalidad de la mujer era realizar los quehaceres domésticos sin ninguna atención a su esencia como persona. Fray Luis de León codificó esta ideología en las mentes de todos a través de este manual, que estaba basado en los Proverbios de la Biblia y propone, en consecuencia, una conducta de acuerdo con las doctrinas de la Iglesia católica. Rebecca Bender, profesora de español en la Universidad de Kansas, ha resumido los puntos más destacados de este libro en su artículo “The Perfect Wife in the 21st Century: ‘La perfecta casada’ en el siglo XXI” (2014). Ella resume que “(1) a ‘perfect wife’ should **remain silent** and refrain from discussing business matters, (2) a ‘perfect wife’ should **stay in the home and avoid going out in public**, and (3) a ‘perfect wife’ will not only **give birth to, breastfeed, raise, and educate her children**” (2). Bender resumió el libro y al mismo tiempo definió la expresión “ángel del hogar” que puso en marcha las condiciones para la marginalización de las mujeres. Como resultado de la aplicación del concepto “ángel del hogar”, las mujeres españolas sufrieron una larga tradición de domesticación apoyada por

la opresión masculina y una carencia total de libertad personal en la sociedad. Para más información sobre el “ángel del hogar”, véase: *Ángel del hogar* (1859), de María del Pilar Sinués de Marco, y *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain* (1991), de Bridget Aldaraca.

La educación de las mujeres

El desarrollo de la educación en España, en especial la de las mujeres, es complicado y con muchos altibajos. La trayectoria del sistema educativo no gozó de mucho éxito por sus profundas variaciones de un año al otro, según las demandas y los intereses de los hombres involucrados en la educación al nivel estatal. En un sentido, falló por la falta de una centralización independiente de sus intereses, lo que creó una serie de movimientos en varias direcciones a la vez, hacia la libre educación de las mujeres. Los intereses de la Iglesia católica se mezclaron con las ideologías masculinas prevalentes en la época para hacer difícil a las mujeres su acceso a la educación moderna. En años recientes han surgido muchos estudios sobre la educación de las mujeres a principios del siglo XX, como el trabajo de Vázquez Ramil (sobre Giner de los Ríos)⁵, y García Regidor (sobre la ILE en España)⁶. Pero me ayudarán especialmente los estudios de Pilar Ballarín Domingo en su libro *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)* (2001), en el que explica en términos generales la falta de una educación inclusiva: “Cuando las mujeres se comprometen con su presente, se interrogan por su pasado y descubren que la historia no las explica, que de ellas no habla.

⁵Raquel Vázquez Ramil, “Francisco Giner de los Ríos y la educación de la mujer: consideraciones teóricas y perspectivas”. *Boletín de Estudios e Investigación*, octubre de 2016.

⁶Teódulo García Regidor. “Sobre el influjo de la ILE en la educación española”. *Boletín de Estudios e Investigación*, octubre de 2016.

La historia... ha sido... monopolio masculino con capacidad de conferir universalidad a sus explicaciones” (14). Esta cita explica que cuando las mujeres quieren entender mejor su estado, hay que mirar atrás para encontrar pistas que ayudan a explicar y definir su estado en el presente. Este mirar atrás revela una ausencia, un hueco en la historia de las mujeres, y este hueco empuja a las mujeres a sus propias investigaciones, que dan con la misma respuesta: que este hueco, esta omisión de su presencia y de su voz, no ha sido por error sino un plan intencional de parte de los hombres para controlar a las mujeres.

Al entrar en el siglo XX, uno esperaría cambios para compensar este desequilibrio en la educación femenina, pero estos no ocurrieron tan pronto ya que, según Ballarín, “el reconocimiento del interés público de la educación de las mujeres llegaba acompañado de muchas reticencias por los peligros que esta entrañaba” (59). Abrir el espacio público a las mujeres, que por años habían sido relegadas al hogar, rompería las leyes de sumisión y dominación una vez que la mujer pudiera apropiarse de su dinero. El temor de que la mujer perdiera el respeto por el esposo al ganar la independencia era un temor real.

Ballarín observó que “sin embargo, la legislación, sobre todo en el período de la Restauración (1874-1931), contribuyó a la discriminación formal de las mujeres con el Código Penal (1870), de Comercio (1885) y Civil (1889), que reforzaron las diferencias de género que marcaba la política” (60).

Aunque las estadísticas varían según la fuente, las investigaciones sobre la historia de las mujeres, incluyendo las observaciones sobre el sistema de educación, bajo el liderazgo de Josefina Cuesta Bustillo, establecen un buen punto de referencia. En su libro *Historia de las mujeres en España. Siglo XX* (2003), Cuesta afirma que:

En 1900 figuraban en las estadísticas oficiales un 36% de mujeres analfabetas y un 27% de hombres, en 1930 la proporción se había reducido a 24% y 18% respectivamente... Otros estudios recuerdan que en esa misma fecha la cifra de analfabetas estaba en torno a 44%. (19)

Otro aspecto interesante de estas cifras es que, en lo referente a su distribución geográfica, el norte mostró números más altos de alfabetización que el sur. Esta división se hace aún más evidente cuando se analiza los sistemas de educación, ya que “una diferencia abismal se observa en el acceso a la enseñanza secundaria. La participación femenina es menos del 4% en la secundaria oficial en los años de la I Guerra Mundial, aunque a fines de los años 20 se habrá elevado al 18%...” (Bustillo 39). La primera estadística da valor a la segunda, mostrando un sistema social que excluyó a la mitad de los españoles de cualquier tipo de participación activa en la sociedad.

Para entender mejor cómo estas cifras se relacionaron e impactaron la vida de la mujer, Domingo da un análisis muy relevante. Ella afirma que:

El lenguaje, además de ser el reflejo de las ideas, usos y costumbres de las generaciones anteriores, es el medio con arreglo al cual estructuramos nuestra forma de aprender la realidad; es por esto que nuestros conceptos, creencias y conducta están influidos por el lenguaje que hablamos... la subordinación de la mujer se deja notar en los conceptos, las estructuras y el uso. Esta opresión lingüística se torna cognitiva, por lo que el acceso de las mujeres a la producción de conocimientos se viene encontrando con una barrera difícil de salvar. (17)

La falta de educación redonda en analfabetismo y en una situación de debilidad y de deficiencia para las mujeres.⁷

Estas cifras sobre el analfabetismo de las mujeres en España en aquella época son resultado, en parte, de un sistema de educación inestable, aun empezando en la mitad del siglo XIX. El sistema educativo cambió cada vez que cambiaba el liderazgo político, y con cada nuevo líder se patrocinaron diferentes ideas sobre pedagogía, estructura de la educación, presencia religiosa y selección y formación de profesores.

Mucho ha sido escrito sobre la educación en España, pero el libro de Raquel Vázquez Ramil, *Mujeres y educación en la España contemporánea* (2012) me parece el más relevante para mi análisis. Las palabras de Vázquez resumen a la perfección la condición educativa de la mujer en los albores del siglo XX:

En el último cuarto del siglo XIX nace en nuestro país la inquietud acerca de la realización de la mujer como persona, la combinación de afanes particulares con sus ineludibles deberes de esposa y madre, y la participación en el mundo del trabajo (a veces en condiciones deplorables) exigida por el despliegue industrializador. La Institución Libre de Enseñanza será el eco más sonoro y eficaz de esa inquietud dentro de una línea liberal-reformista y cosmopolita. (13)

La Institución de Libre Enseñanza (ILE) basada en el krausismo⁸ fomenta unos ideales que fueron trasladados al sistema educativo por Julián Sanz del Río durante la

⁷Sobre el tema de la educación en España, con énfasis en las mujeres, véase: Inma Álvarez (2015), Concepción Arenal (1869), Josefina Cuesta Bustillo, dir. (2003), Eduardo Montagut Contreras (2014), Consuelo Flecha (2012), Elisa Garrido, ed. (1997), Isabel Morant, dir. (2006), Manolo Palacios (2005) y Teódulo García Regidor (2016), entre otros.

década de los años 50 del siglo XIX. Las teorías de la ILE se basan en la armonía de la humanidad, “regida por la razón suprema y por el bien” (Vázquez Ramil 24). Para crear esta armonía, hay que perfeccionar al hombre “mediante la combinación racional y equilibradora de ciencia y de arte y atender al bienestar de su cuerpo, y la mujer ha de ser rescatada por su compañero de la degradación” (28). Los teóricos de la ILE aceptaron que el plan ideal de la humanidad no podría ser exitoso sin la protección de la familia y la educación dentro de la misma. Esta educación “familiar” cayó en manos de la mujer, cuya responsabilidad era educar a los niños, según su visión de la humanidad. Así que era menester “arrancar a la mujer de las tinieblas” (Vázquez Ramil 29). La Ley Moyano, de 1857, hizo obligatoria la educación entre las edades de 6 y 9 años. Pero esta misma ley destacó una diferencia de estudios según el género, con estudios para las niñas apropiados para su sexo (costura) y un enfoque en las ideas de higiene doméstica. La ILE, basándose en estas ideas krausistas, se rebeló contra el dogmatismo religioso y su presencia en los sistemas de educación públicos, y fue innovadora en varios aspectos, como la organización de los estudios de secundaria alrededor de la ciencia y la indagación.

Vázquez Ramil también observó, en el mismo libro antes citado, que la ILE surgió en 1876 con las influencias del krausismo y el trabajo de Giner de los Ríos y, según las líneas de Krause, vio a la familia como la única manera de “armonizar la oposición de los sexos originando una nueva personalidad entre los cónyuges, personalidad que ha de cimentarse en la ‘igualdad’” (Vázquez Ramil 51). Aunque estas

⁸Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), filósofo alemán, pensó que las instituciones más valiosas e importantes en la sociedad eran la familia y la nación. Ambas instituciones eran capaces de establecer y mantener la moral de los ciudadanos. Las ideas de Krause fueron innovadoras y humanitarias.

palabras parecieron ser liberadoras para la mujer, no lo son en realidad, porque el enfoque seguirá siendo que el padre se encarga de las cosas fuera de la casa, cualquier cosa conectada con el mundo público, mientras que la mujer se ocupará de todas las cosas domésticas. Entre 1901 y 1915 tuvieron un cambio de perspectiva y decidieron poner “más énfasis en la defensa de la coeducación como medio más económico y rápido de procurar unas enseñanzas secundaria y superior para las mujeres, preparando a ambos sexos para una sana convivencia cotidiana basada en el benéfico influjo de elementos diferentes pero complementarios” (Vázquez Ramil 74). Esta idea de los “elementos diferentes pero complementarios” siguió manteniendo a las mujeres apartadas de los hombres. La coeducación supuso un paso hacia la universidad, cosa fundamental en el desarrollo de la educación de los españoles. En 1920 todavía discutían la capacidad intelectual de la mujer, aunque tuvieron acceso a la educación universitaria. Pero, en muchos casos, sin el poder de ejercer su carrera después. Algunas estadísticas de Vázquez Ramil muestran los datos siguientes en cuanto a la presencia femenina en la universidad:

Tabla 1

La presencia de las mujeres en la universidad		
Año	Hombres	Mujeres
1914-15	97	3
1917-18	94	6
1920-21	90	10
1923-24	92	8
1926-27	88	12

Se nota un aumento paulatino y lento en el número de mujeres inscribiéndose en la universidad (112).

En resumen, Vázquez añade que “corroboramos que el acceso de la mujer española a la universidad es lento y, hasta bien entrados los años veinte, su presencia en las carreras superiores es apenas perceptible” (114). Este período de restauración, al entrar en el siglo XX, marca avances para la mujer, pero son avances limitados. Aunque la ILE había eliminado, en el programa de estudios en las escuelas, la influencia de la Iglesia católica, esta construyó más centros privados para poder apoyar sus dogmas.

Estas cifras representan la ausencia de la mujer en las esferas públicas, y es por esta razón que es imprescindible reivindicar las voces de las escritoras dándoles el espacio correspondiente en la historia. Las heroínas autoras de las novelas de esta disertación representan las voces colectivas de las mujeres que vivieron en aquellos tiempos.

La importancia de la educación en una sociedad moderna es que representa un proceso para balancear la socialización entre hombres y mujeres y dar a estas oportunidades para avanzar y ser parte activa de esa sociedad. Charlotte Bunch, teórica feminista, nota que es la educación lo que libera a las mujeres de las cadenas, y en nuestro caso, de las cadenas de la domesticidad. En *Passionate Politics* (1984), ella dice:

Reading and writing are valuable in and of themselves, and women should have access to their pleasure... they are vital to change for several reasons. First, they provide a means of conveying ideas and information that may not be readily available in the popular media... reading and writing aid each woman's individual survival and success in the world, by increasing her ability to function in her

chosen endeavors. And finally, the written word is still the cheapest and most accessible form of mass communication. (250)

Bunch no ha sido la única en destacar los efectos de la falta de una buena educación para las mujeres. Según Domingo, los problemas con el analfabetismo y las dificultades de acceso a una educación completa por parte de las mujeres resultan en un Estado con menos oportunidades y menos posibilidades para ellas. Cuando les niegan el acceso igual a la educación, se establece una forma de control en virtud de la cual las mujeres analfabetas tendrán que depender de los hombres en vez de actuar por sí mismas. Esto resulta en la marginación de la mitad de la población. “Negar la escritura será la nueva forma de mantener el silencio, puesto que de la lectura a la escritura va un gran paso... En el siglo XIX, aun cuando se procuró más educación para las mujeres, no se pretendió darles la palabra” (34). Sin educación, la mujer no tendrá acceso a ideas y teorías (políticas o sociales), le faltarán oportunidades de trabajo y experimentará una limitación en cuanto a las relaciones personales. Domingo también afirma que “negarles la palabra, el instrumento político por antonomasia, significaba la privación de poder definir al mundo situándose en él... como se ha dicho... la garantía del confinamiento, al tiempo que se obligaba al silencio” (34). Bunch y Domingo señalaron no solo la importancia de la educación sino los efectos nocivos, el desequilibrio de poder entre la mujer y el hombre, de que la mujer esté privada de ella. La falta de educación funcionó, secretamente, como otra herramienta para mantener sumisas a las mujeres.

La herencia femenina en el campo de literatura

No quiero sugerir en este estudio que no haya ninguna autora en los albores del siglo XX en España. La realidad es que hay pocas escritoras y que tienen perspectivas

que varían entre el feminismo y la tradición patriarcal. Podemos trazar, históricamente, una lista de mujeres escritoras aun en el siglo XIX que llegan hasta el siglo XX. Pero, como dice Catherine Davies (1998), “female authors and their works do not fit easily into the arbitrary categories imposed by critics on national literature ” (2), porque esos críticos son hombres que prefieren no admitir a las mujeres dentro de su “club literario”, ya que sus textos no son considerados como “avant-garde, because critics were more interested in aesthetic innovation” (2). Davies resalta la idea de que: “A familiar ploy by Spanish male critics in the past was to declare of a female author they liked admired, ‘es mucho hombre esta mujer’”(3). A pesar de las barreras a las que las mujeres se han enfrentado, estas sí escribieron, y María del Carmen Simón Palmer ha coleccionado una lista exhaustiva de las escritoras del siglo XIX y principios del siglo XX en *Escritoras españolas del siglo XIX* (1991). Es importante echar un vistazo a algunas de estas autoras para poder compararlas con las de mi estudio.

El analfabetismo expansivo en la sociedad no quiere decir que ninguna mujer sabía escribir. Es que las que escribieron produjeron textos en poesía, teatro, cuento, etc., con temas que giran alrededor de la higiene y la biología. Muchos, pero no todos, aparecieron en las revistas dedicadas a las mujeres o en los periódicos. Davies cita a Simón Palmer, cuyas observaciones se reflejan en las cifras siguientes:

- Over 5% of works published by women were of a factual nature,
- After 1850, women published mostly in newspapers and women’s magazines,
- Many books were written about religion,
- Most were middle-class women with family connection to politics or liberal professions,

- Many used pseudonyms or attached their husband's name to theirs,
- Most were self-educated and free thinkers. (27)

Hubo un grupo pequeño de mujeres que escribieron novelas (cortas o largas) y cuentos que tuvieron un gran impacto en las heroínas de mi estudio y que recibieron la atención de la crítica literaria. Algunas fueron influenciadas por la modernidad con un énfasis en la subjetividad, pero otras se centraron en un mundo realista naturalista, casi siempre con un trasfondo de la Iglesia católica. Pero sí hay mujeres cuyas obras merecen ser mencionadas aquí: Carmen de Burgos (de la generación del 98), Rosa Chacel y Ernestina de Champourcín (de la generación del 27). Ellas representan un nexo, un vínculo con el pasado mientras exploran las posibilidades del futuro.

Carmen de Burgos (1867-1932), que usó varios seudónimos como Colombine, Gabriel Luna, etc., fue una autora prolífica que escribió novelas cortas, cuentos y artículos para revistas (de mujeres sobre la belleza y la higiene), y trabajó como periodista. Algunas de sus obras tratan de las presiones discriminatorias hacia las mujeres, de los derechos en el mundo laboral, y de la importancia de tener una educación igual que los hombres. Se considera que De Burgos tuvo mucho impacto en el movimiento feminista y por eso, su nombre “desapareció” de los registros después de la guerra civil española.

Rosa Chacel (1898-1994) es otra de las escritoras estimadas de este período, conocida por su poesía. Además, Chacel juega con el poder del significado de las palabras; en sus escritos no siempre es posible determinar con precisión un significado, y por eso tampoco es posible fijar solo un significado al texto entero.

Ernestina de Champourcín (1905-1999) fue poetisa y novelista y fue influenciada por el romanticismo y el modernismo; frecuentemente escribió sobre el aislamiento y la agonía personal. Usa una estructura fragmentada en las novelas y muchos las han calificado como *Bildungsroman*⁹.

Al final de este período, justo antes de la guerra civil, había otras mujeres que empezaron a publicar. Destacan tres: Carmen Baroja y Nessi (1883-1950), Zenobia Camprubí (1887-1956) y María Teresa León (1903-1988). Casi todas estas mujeres se fijaron en las agendas masculinas que incluyeron la Iglesia católica, las leyes, la familia y el matrimonio, hasta cierto punto con textos que ponen de manifiesto el dilema de ser mujer (falta de libertad, falta de educación, falta de voz).

El canon masculino

Los textos de mi disertación pertenecen a varias colecciones de novelas cortas y no están admitidos ni reconocidos como parte del canon a causa de varias razones. Primero, el canon siempre ha sido representado bajo una óptica masculina que guarda y mantiene un estándar que excluye a las mujeres y que sostiene los valores patriarcales. Segundo, estos textos representan una voz feminista que desafía el discurso hegemónico de género ya existente en los círculos literarios. Tercero, los textos, estas novelas cortas, se ven como un género distinto: con temas diferentes, protagonistas femeninas, textos cortos, con un lenguaje menos erudito, diferente a los textos tradicionales masculinos; estas diferencias equivalen a la exclusión. Finalmente, estas novelitas de quiosco fueron destinadas a un público amplio, a una gran audiencia, a causa de su accesibilidad (lugar o

⁹*Bildungsroman*, término alemán, describe un tipo de novela que se centra en los años formativos de una persona. Típicamente se trazan los años desde la juventud hasta la edad adulta.

manera de venta, precio, tamaño). Por eso, las novelas cortas han quedado fuera del canon y casi han desaparecido por completo del panorama de la literatura española. Roberta Johnson cita a varias críticas feministas¹⁰ que apoyaron el concepto de que en aquella época una gran cantidad de publicaciones como revistas, periódicos y folletos, así como la publicidad, tuvieron como propósito educar a las mujeres en sus roles domésticos. Johnson cita: “linked domestic ideology to Spanish nineteenth-century fiction, demonstrating that the novel was an important adjunct to conduct books in the process of educating women to a domestic role” (11). Su cita señala este vínculo entre muchos de los textos escritos en este período para conservar la domesticidad en España. Esta observación contradice el propósito de las heroínas aquí, ya que buscan una manera de liberar a la mujer de las condiciones que los autores finiseculares han mantenido para sus textos. El quiosco hizo accesibles los textos para una amplia audiencia femenina, y con mujeres como protagonistas, esta audiencia puede relacionarse fácilmente con estos temas. Señala asimismo que las voces de estas heroínas/autoras sirven como ejemplos didácticos para sus lectoras: la importancia de evitar ciertas situaciones y, en muchos casos, cómo superarlas. Es necesario apuntar que mis heroínas no son las únicas, porque hay otras que también escribían en este período. Natividad Ortiz Albear, miembro del equipo de Bustillo, hizo unos comentarios que resumieron la posición de la mujer en aquella época cuando dice:

La incorporación de la mujer al trabajo, así como a los niveles superiores de la educación, está en armonía con esta misma mentalidad que solo acostumbra a

¹⁰Johnson menciona a Bridget Aldaraca (1991), Alda Blanco (1993, 2001), Lou Charnon-Deutsch (1990a, 1990b, 1994) y Catherine Jagoe (1994).

contemplarla como “ángel del hogar”. La discriminación en cuestión de salarios, oportunidades, etc., mantiene lo que parece ser una tendencia endémica. La legislación presidida por el Código Civil de 1889 sanciona una situación que la relega en todos los terrenos. (185)

Sin la educación y sin el intercambio de ideas las mujeres vivían aisladas unas de otras, y por eso no sabían la similitud de sus experiencias injustas con los hombres; los textos son una imputación contra el poder y el control masculino sobre las mujeres. Esta cita señala solo la punta del iceberg, puesto que hay otras heroínas todavía ocultas en el panorama literario español.

El Código Civil

Ortiz Albear señala una conexión entre la discriminación y el aislamiento de las mujeres con el Código Civil español. A continuación, apunto cinco de las disposiciones más ofensivas para las mujeres. Estas aparecieron en *La Gaceta de Madrid* de 1889.

- El artículo 57 dice que el marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido.
- El artículo 58 dice que la mujer está obligada a seguir a su marido a donde quiera que fije residencia.
- El artículo 60 dice que el marido es representante de su mujer y que esta no puede sin su licencia comparecer en juicios.
- El artículo 105 dice que una causa legítima de divorcio es el adulterio de la mujer.
- El artículo 237 dice que las mujeres no pueden ser tutoras ni protutoras.

El artículo 57 es engañoso, pero lo que significa es que la mujer necesita al hombre para que la proteja porque ella es débil y no tiene la capacidad de manejarse ni dentro ni fuera de la casa. El artículo 58 es otro símbolo de prejuicio contra la mujer: la imagina como una marioneta, una muñeca sin cerebro y sin control, dominada por el esposo, que toma todas las decisiones. El lugar de su residencia como cónyuge depende de él; otra decisión masculina. El artículo 237 está basado en una serie de suposiciones falsas sobre la incompetencia de la mujer de proteger, educar y actuar en favor de otros, especialmente de los menores. Este artículo le da al hombre un poder y control sobre todas las decisiones de la mujer, relegándola a un estado de vulnerabilidad, desarraigo y debilidad y eliminando por completo su autoestima.

En resumen, el Código Civil que existía al entrar en el siglo XX excluyó a las mujeres de una presencia pública. Es irónico que ese texto legal, que fue firmado y después establecido por una mujer (la reina María Cristina en 1889), fue como un pacto con los hombres para mantener la dominación masculina en casi todos aspectos de la sociedad: la casa, la familia, el mundo laboral, la religión, etc...

El mundo del quiosco

En los primeros años del siglo XX hubo grandes cambios sociales y políticos en España, gracias al deseo de verse como parte del mundo moderno después de los acontecimientos de 1898.¹¹ El siglo XX les ofreció una esperanza con los cambios en el

¹¹La guerra hispano-americana resultó en la pérdida de las posesiones españolas de ultramar y causó desilusión y falta de esperanza a lo largo del país. Al entrar en el siglo XX, los académicos y los políticos se dieron cuenta de que las actitudes antiguas de una

sistema de educación (ya mencionados), la industrialización¹² y la migración de los campesinos hacia los centros urbanos.¹³ En *Kiosk Literature of Silver Age Spain* (2017), Jeffrey Zamostny y Susan Larson, editores, notaron: “Spain witnessed urban and industrial growth, capitalist expansion, and social change and conflict in this period” (3). Fue durante este período, los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, que el libro cambió de imagen y, según Martínez Martín en *Historia de la edición en España, 1836-1936* (2001), “el libro pasó de ser un objeto reservado a muy pocos, de difícil acceso y elevado precio, a integrarse lentamente en el tejido social” (111). Así nació la literatura de masas. Esta evolución provocó cambios en cómo la gente leía y qué leía. Jesús Martínez Martín también observó este fenómeno así:

Avances técnicos, en el contexto de la limitada industrialización, liberalización de las leyes de imprenta y aumento relativo de la alfabetización junto con los procesos de urbanización, configuraron un marco apropiado para el salto cualitativo de la producción editorial, materializado en el aumento de la producción y el abaratamiento de costes para un público más numeroso y plural.

(30)

España superior habían cambiado, y por eso decidieron tornarse hacia fuera de España, hacia el mundo moderno, para ser parte de él.

¹²La industrialización fue un proceso lento en España. Poco a poco los avances ofrecieron posibilidades para un trabajo fuera de la casa, pero fueron en condiciones horribles para la mujer. Véase el artículo de Concha Betrán Pérez “Diversificación y desarrollo industrial en España en el primer tercio del siglo XX”, *Revista de Historia Industrial*, No. 1, 1992.

¹³Véase Bustillo, *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, (2003) y Gangoiti y Carvajal (eds.), *Las nuevas clases medias urbanas* (2015), para más información sobre los cambios de la población en España en este período.

Todos estos cambios ocurrieron al mismo tiempo que el quiosco empezó a revelarse en la cultura española en grandes números. Estos quioscos fueron el punto de origen de un nuevo “género” de literatura, creando un vínculo entre la cultura y la literatura moderna y contemporánea en España. Al estudiar el origen de la palabra nos deja pistas de la relevancia y significancia de este artefacto cultural y su impacto en la producción literaria de mis heroínas.

Usando el servicio *on-line* de etimologias.dechile.net, se encuentra una definición de la palabra “quiosco” y su origen e importancia para aquella época. Dice:

“Quiosco”, a veces escrito “kiosco”, proviene del francés *kiosque*, este del turco *kioshk* (mirador) y este del persa *kusk* (palacio). Al principio su único significado era “edificio pequeño, de estilo árabe, situado en un punto estratégico para contemplar un paisaje o un acontecimiento”. Después se añadió a su significado: “pabellón de parques o jardines, donde se tocan conciertos”. Más tarde su definición incorporó: “edificio destinado a la venta de periódicos, revistas, etc.”. Finalmente se ha agregado: “pequeña estructura, generalmente ubicada en la entrada de centros comerciales, que contiene una pantalla de computadora que provee información”.

Es esta segunda definición la que conecta con este estudio con fines literarios. En el libro de Zamostny y Larson, se apunta aún otra definición de la duodécima edición del diccionario de la Real Academia con un significado que toca uno de los problemas de integración de esta literatura en el canon literario: “...para vender en él ciertos artículos o cosas de poca importancia; como periódicos, fósforos, flores, etc.” (623). Entonces, “algo de valor” (como esta literatura) no podría encontrarse aquí.

En *Historia de la edición en España, 1836-1936* (2002), dirigida por Jesús Martínez Martín, se incluyeron estos comentarios sobre el efecto que la nueva literatura tuvo en España; “La multiplicidad de usos que adquirió el libro...a través de múltiples formatos provocará que ...perderá poco a poco su carácter único (111). Los tiempos eran fértiles para los cambios y para la modernización. Las casas editoriales reaccionaron hacia este nuevo interés en la lectura con un aumento en la producción literaria incluyendo periódicos, revistas y nuevos formatos para los libros. Las revistas del momento, como *Blanco y Negro*, ya publicaban cuentos y novelas cortas muchas veces por entregas, y su popularidad ayudó a hacer una transición hacia las publicaciones individuales.

El libro de Zamostny y Larson revela mucha información sobre las novelas de quiosco y su impacto cultural, y dan varias razones para su éxito: “Kiosks and kiosk literature were caught up in the process of modernization that made the world seem smaller and time faster” (4). La literatura de quiosco creó un vínculo con un mundo moderno, con nuevas tecnologías, nuevos valores, nuevos estilos, y nuevos lectores. Este movimiento hacia la modernidad desdibujó la visión tradicional del siglo anterior, creando espacio para lo nuevo, lo moderno. Pero no todos vieron este movimiento de una manera positiva. Zamostny y Larson añaden que:

During and after the Silver Age (La Restauración), kiosk collections faced belittlement or dismissal on the part of numerous intellectuals and literary critics on the ground that they sacrificed aesthetic merit to commercial appeal and degraded the taste of Spanish readers by peddling erotica, pornography and anarchist propaganda... At the height of the publication during the military

dictatorship of Miguel Primo de Rivera (1923-1930), government censorship of publications deemed excessively radical or pornographic was another factor in the sale, disappearance, or diminished production of several prominent collections.

(8,15)

Frente a la modernidad con sus avances técnicos y las nuevas ideas culturales, muchos no pudieron aceptar estos cambios y los vieron como una amenaza a su propio estatus en la sociedad.

Estos años, entre 1900 y 1936, la Edad de Plata de la cultura española, hubo muchos avances socioculturales, y estos quioscos fueron el eje de tales novedades. Zamostny y Larson dicen que “among the innovations of the time was a boom in mass print culture in the form of literary collections sold out of kiosks in the streets and squares of Spain’s rapidly growing cities” (3). Pero esta transición hacia una cultura de masas de lectura se desarrolló lentamente y tuvo que vencer varios obstáculos. El crecimiento en la producción de papel fue la base de su éxito, y desde fines del siglo XIX España tuvo que importar este insumo, causando fluctuaciones en su disponibilidad y su precio. La industrialización también tuvo sus efectos en la disponibilidad del papel porque la modernización de la maquinaria fue lenta e inconsistente, amenazando las posibilidades de tener una reserva constante para la producción. Además, el incremento en la alfabetización ¹⁴ de la población, aunque lenta y escasa, también presionó la producción de la imprenta. Pero, en los primeros años de la década, según Paul Aubert en su artículo “Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)”: “El

¹⁴Según datos establecidos por D. L. Shaw en su libro *Historia de la literatura española* (1972), “la población lectora había pasado en España de un 10% en 1841 a un 25% en 1860 y a un 47% en 1901” (79).

mercado ya no era capaz de absorber este incremento de la producción” (77) y por eso tuvieron que recurrir a la intervención estatal para poder mantener vivas la nueva prensa y la literatura.

Los avances en el campo de la imprenta crearon un campo fecundo para el surgimiento de novedades en cuanto a la literatura. Junto con el incremento de la alfabetización, los mercados acogieron *El Cuento Semanal* (1907) y *Los Contemporáneos*, publicaciones de novelas cortas en serie fundadas ambas por Eduardo Zamacois. Estas revistas incluyen en sus páginas novelas, poesía, teatro e incluso biografías, y tuvieron un éxito enorme, empezando un movimiento para la producción de otras series de este tipo. Estas publicaciones, *Los Contemporáneos* y *El Cuento Semanal*, alcanzaron las manos de las masas y en estos años el interés en la lectura para el ocio personal agarró a la sociedad española, resultando en un tipo de revolución cultural. En 1909 apareció *Los Contemporáneos*, que recibió mucha atención positiva, y junto con *El Cuento Semanal*, las dos publicaciones atraieron a ciertos autores de la época. En 1916 apareció *La Novela Corta* y poco después *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*¹⁵ y muchas otras series. Pero estas últimas colecciones introdujeron grandes cambios que afectarían su popularidad y la cultura en España; sus editores decidieron cambiar el tamaño del formato revista, en parte como reacción a la dificultad de obtener el papel

¹⁵Hay muchos estudios sobre estas colecciones de literatura popular. Véase María Lourdes Íñiguez Barrena, *El Cuento Semanal* (2005); Julia María Labrador Ben et al., *La Novela de Hoy* (2006); Marisa Siguan Boehmer, *Literatura popular libertaria* (1981); Jean-François Botrel, *Libros y lectores en la España del siglo XX* (2008); Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (1988); Brigitte Magnien, dir., *Ideología y texto en El Cuento Semanal* (1986); Roselyne Mogin-Martin, *La Novela Corta* (2000); Yanna Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la revolución* (2016); Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de “El Cuento Semanal”* (1975); Alfonso Sastre, *La insurrección literaria* (2000), entre otros.

necesario, a un tipo de libro de bolsillo que cabía en la palma de la mano. También se enfocaron en las tapas como una publicidad de los libros, incorporaron ilustraciones en forma simple de líneas, en blanco y negro, y a veces con prólogos o entrevistas en el epitexto. Los editores usaban papel de periódico y perdieron el afán por una impresión perfecta e inmaculada; en estos textos se encuentran a menudo errores tipográficos. Más importante fue el abaratamiento en el precio, hasta unos 5 a 10 céntimos, que hicieron estos libros asequibles para las masas. Estas colecciones, y otras muchas,¹⁶ produjeron cambios culturales que fomentaron preguntas acerca de su valor literario entre los críticos y otros eruditos de la época. Zamostny y Larson dicen:

Kiosk literature was diverse in their style, and ideology, but the most successful series focused on characters and situations relevant to the evolving social realities of their time. Thus, kiosk texts provided readers a means of grappling with the instabilities of modern life as the collections themselves, with their planned obsolescence, materially embodied those same instabilities. (8)

La sociedad española mostró su rigidez e incapacidad de abrirse para aceptar la modernización. Estos libros tuvieron un gran éxito en parte a causa de su tamaño; cualquier persona podía llevarlos a cualquier sitio para leer y no necesitaba una superficie dura en que apoyar el libro mientras leía, como pasaba con los grandes libros tradicionales de tapa dura. El precio asequible borró las distinciones entre clases, porque tanto las altas como las bajas pudieron aprovecharse de sus contenidos. A causa de su producción “barata”, muchos tiraban las novelas a la basura o las dejaban en sitios de

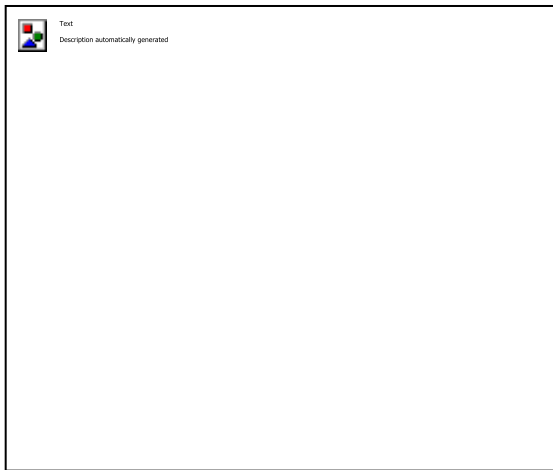
¹⁶Para ver una lista de las colecciones, véase Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, 1996.

fácil acceso después de una lectura, de manera que podían ser encontradas por otros. Christine Rivalan Guégo destaca la intención didáctica social de muchas de las novelas, que “se encargaría de divulgar, y también de influenciar, el reequilibrio que se está produciendo entre las diferentes clases sociales y entre los sexos” (85). Los autores de estas novelas intentaban igualar las clases sociales al tiempo de reconocer la validez del sexo femenino en el mundo masculino en este campo de la literatura; representaron una ruptura con un sistema social basado en la división de clases y de sexos, poniendo de manifiesto que la literatura puede servir como una fuerza igualadora.

Estas colecciones renovaron el interés y la atención por el género literario de la novela corta. Estas obras, breves pero densas, tuvieron varios formatos e incluían diálogos, un vocabulario directo (sin el lenguaje académico de las grandes novelas finiseculares), descripciones interesantes, argumentos condensados y más o menos lineales (con el uso limitado de la analepsis) de entre 24 y 64 páginas, que facilitaron una lectura rápida, e ilustraciones que mantuvieron el drama visualmente. Christine Rivalan Guégo estudió las novelas cortas en *Fruición-ficción: novelas y novelas cortas en España (1894-1936)* (2008) y apuntó varios factores de estos libros que los convirtieron en una forma literaria seria: “Los libros y las colecciones, que son interesantes por su contenido, también son dignos de estudio por la abundancia de elementos que llevan asociados y que agrupamos con la expresión *peritexto* editorial” (27). Los elementos que ella destaca son el formato, la tapa inicial, las ilustraciones, las solapas, los títulos, el uso de epígrafes, etc. Señala que los editores de estas colecciones tienen en cuenta la importancia de la venta de sus productos, y por eso, según Rivalan Guégo: “Al final de la lectura de una novela corta de la que se suponía que había seducido al lector, era muy hábil el

proponerle volver a experimentar el mismo placer, con el mismo autor, pero orientándose esta vez hacia una novela, otro producto del grupo” (34). La existencia de las colecciones, en términos económicos, requirió una visión astuta en cuanto a la publicidad y, por esta razón, estas novelas con mucha frecuencia incluían propaganda y anuncios de otras novelas.

Figura 1



Anuncio típico al interior de una novela.

Con muchas semejanzas y diferencias entre la gran variedad de publicaciones, hay un aspecto textual que conecta todas estas novelas, incluidas las de mi disertación: los desenlaces, aunque son melodramáticos y románticos, están hechos desde una realidad de momentos personales trágicos o infelices para las mujeres en los textos. Quiero sugerir que este aspecto de un desenlace infeliz es una representación de la realidad conocida por las lectoras de estas novelas. Rivalan Guégo los analiza así: “teniendo en cuenta la intención ejemplarizante de esta literatura, el final tiene que ser edificante y, sea cual sea el tipo de desenlace previsto, es un ‘final para meditar’” (61). Las novelas de mis heroínas destacan en este sentido puesto que siempre quieren enseñar, siempre quieren

exponer los problemas de la vida a causa del sistema patriarcal, y aunque los desenlaces son, en la mayoría de los casos, infelices, trágicos o sin resolución completa, suponen un ejemplo para superar las difíciles vidas de las protagonistas.

Cabe mencionar que la cuestión de los lectores, es decir, quiénes son y cuántos hay, es muy problemática, porque no hay datos que se puedan usar para confirmar o no esta información, que ayudaría a crear una visión más holística de las novelas. Esta literatura fue escrita y consumida por las masas, y este conocimiento puede influir en el tipo de novelas escritas por los autores, sus temas y su formato. Rivalan Guégo también se dio cuenta de la importancia de esto y realizó una encuesta (en los 80) a unas 40 personas pidiéndoles esta información y añadiendo preguntas sobre sus hábitos de lectura. A causa de los años transcurridos entre el período en cuestión y la encuesta, no recibió datos valiosos (Zamostny y Larson, 17, 25). Pero Rivalan Guégo también sugiere que uno puede suponer quiénes son los lectores y la intención de los autores según la propaganda y los anuncios que a veces acompañan las novelas, ya que “los anuncios extraliterarios, muy presentes en las revistas, son un buen indicador de los lectores de los textos” (35). Desafortunadamente, las novelas de mi disertación no aparecieron en estas revistas de serie que incluían anuncios, de manera que carecen de estas referencias culturales. Pero la tapa —el primer contacto entre el lector, el autor y la novela— casi siempre exhibía imágenes de mujeres. Rivalan Guégo también apuntó la importancia del título, de que “estos textos tuvieran títulos que suscitaran el deseo de leer y, por consiguiente, de comprar” (41). En este caso, los títulos de las nueve novelas tienen referencias a mujeres (*La carabina*, *Las otras dos*, *Vampiresa*) o son títulos que tendrán una conexión con mujeres (*Mi honor... ¡qué importa!* o *En las garras del hombre*). Sin

datos a los que acudir, uno puede suponer que estas novelas, las de mi estudio, estaban destinadas a una audiencia femenina y eran leídas por mujeres.

El éxito de las colecciones provocó la necesidad de más autores, y por eso las escritoras de mi disertación tuvieron una oportunidad para escribir bajo estas condiciones. Por supuesto, la gran mayoría de los autores fueron hombres y hubo muy pocas mujeres, pero fueron las novelas de estas las que tuvieron gran impacto en el mundo feminista por sus direcciones didácticas y sus personajes tangibles, cuyas características eran fácilmente reconocidas por todas.

Aunque la publicación de este tipo de novelas se multiplicó con una audiencia que mostró una nueva sed por ellas, no se puede encontrar más que unas pocas escritoras entre los centenares de autores. En la mayoría de los casos era el editor, el jefe de la edición, quien decidía y quien elegía a los autores de las novelas. Pero este acto silencioso y sutil, siendo hombres casi todos los editores, pudo marginar las voces del 50% de la población. Entonces, se puede culpar a estos hombres poderosos e influyentes por la falta de inclusión de autoras en su selección. Dentro de todas las colecciones encontramos otros ejemplos de esta omisión de mujeres. Por ejemplo, en la lista de autores para *La Novela Ideal* (1925-1938), que tuvo un catálogo de unos 521 títulos, podemos ver solo unos 104 escritos por mujeres, con casi la mitad de ellas (38 novelas) escritas por Federica Montseny, hija de los directores de la revista. Las conclusiones son evidentes: había una fuerza exterior en la cultura que estaba imponiendo controles y mordazas sobre la expresión femenina en aquellos años. Mi deseo en esta disertación es rescatar, a pesar de los años transcurridos, algunas de las voces de las heroínas que se

enfrentaron al patriarcado para dar expresión escrita a sus vidas, las vidas bajo la dominación masculina.

El proceso analítico

Mi aproximación en esta investigación es a través del uso del microanálisis de algunos de los textos escritos por estas autoras. Este análisis abrirá la puerta hacia la necesidad de estudiar el pasado para poder entender el presente y anticipar el futuro, y mostrará el valor de estos textos. Las novelistas de mis novelas representan solo un grupo de mujeres que tuvieron oportunidades únicas que otras mujeres no tuvieron, y aprovecharon esta ocasión para trazar sus vidas en los foros públicos, fuera de los ojos críticos de la ley, fuera de los ojos críticos de la Iglesia, y fuera de los ojos críticos de los hombres. Estas novelas sirven como cuadros en palabras, que definen, pintan y analizan cómo transcurrió la vida de la otra mitad de los españoles, y cómo la percibieron.

El uso del microanálisis representa un estudio detallado de los textos, buscando áreas con espacios y huecos donde la interpretación pudiera ser dudosa o donde pudiera haber una perspectiva alternativa. El microanálisis requiere una serie de lecturas, entrando cada vez más y más profundo en el texto. En *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida* (1997), John Caputo resumió cómo la deconstrucción de Jacques Derrida podrá revelar perspectivas escondidas a la vista.

The first reading is to be followed by a more ‘productive’, fine-grained, distinctly deconstructive reading, which explores the tensions, the loose threads, the little ‘openings’ in the text which the classical reading tends to close over or put off as a problem for another day, which is really just a way to forget them. (76)

Derrida prefiere un tipo de lectura que no es superficial, sino detallada e íntima, que revelará nuevas interpretaciones y nuevos acercamientos para una mejor comprensión textual. Así el lector se compromete a más de una lectura, con la segunda (y la tercera...) siendo más detallada y lenta para abrir los espacios textuales y los espacios intersticiales que tienen el poder de sugerir un significado más profundo y alternativo. En esta disertación, usando una perspectiva derrideana, puedo mostrar interpretaciones textuales que aparecen solo después de varias lecturas, y que irán más allá de los elementos textuales. Son estas lecturas las que me darán la oportunidad de incorporar unas teorías más relevantes y contemporáneas como el marxismo, la teoría *queer* y el feminismo para poner de manifiesto el fuerte lado didáctico que tienen estos textos.

Michel Foucault habla del poder y sus efectos institucionales y personales en *The History of Sexuality* (1976). El desequilibrio del poder, según él, crea silencios, y estos silencios tienen un impacto en la autoestima y en la capacidad personal de vivir plenamente. Es importante explorar estos espacios para encontrar la esencia de los personajes en estos textos.¹⁷

En “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1972), Adrienne Rich, feminista de gran admiración y respeto en el mundo literario, tomó una posición hacia esta idea de reimaginar las voces del pasado con la perspectiva del presente, del momento actual:

Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are

¹⁷Véase la página 42 para más discusión sobre estos silencios y su impacto en la mujer.

drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (18)

Cuando una mujer española trata de trazar su presencia para encontrar dónde cabe en la memoria histórica de su propio país, se encuentra con una pared; una pared que oculta una omisión histórica. Al subir o suprimir la pared, lo que se ve es un hueco, un vacío sociohistórico. Esta falta de memoria del pasado de las mujeres, de hecho, es como si ellas estuvieran borradas, dejando páginas en blanco en los libros de historia y en los estantes de las bibliotecas. Al descubrir esta omisión, la mujer, como dice Rich, se dará cuenta de la fuerza destructiva masculina. Según Rich, este descubrimiento, “self-knowledge for woman is more than a search for identity” (18), es necesario para romper el control masculino sobre las mujeres a través de una visión hacia el pasado. Este acto de descubrimiento ayuda a estabilizar a las mujeres (como seres iguales), quienes podrán así avanzar sabiendo que sí existían como parte integral de la historia de España.

El análisis de las novelas

Primero, mis análisis siempre considerarán la novela en su totalidad, con un examen de la portada (si hay una) y un estudio del estilo y la estructura general de los textos. Sin embargo, un estudio de este tipo, que trata de juntar las voces de varias heroínas bajo temas comunes, es difícil. Al mismo tiempo, organizarlas por temas sirve para aclarar sus posiciones, sus actitudes, sus experiencias, que cruzan de un texto a otro. La realidad es que no hay ningún texto solitario que destaque un único tema, sino que hay muchos. Las voces resuenan sobre los mismos temas desde perspectivas y situaciones

diferentes, pero siempre enfatizando la tiranía masculina, las fuerzas de la hermandad y el poder de la mujer.

Los capítulos que siguen están organizados como se describe a continuación. El capítulo 2: análisis detallado de tres novelas con temas semejantes sobre las vidas alternativas. Estas novelas son *Las otras dos* (1931), de Magda Donato; *Las niñas desaparecidas* (1927), de Concha Espina, y *La llama de Bengala* (1930), de Sara Insúa. El capítulo 3: análisis detallado de tres novelas sobre el tema del erotismo alternativo, o las heroínas que producen lo erótico. En este capítulo analizaré *La carabina* (1924), de Magda Donato; *Salomé de hoy* (1929), de Sara Insúa, y *Como las abejas* (1928), de Ángela Graupera. El capítulo 4 es un análisis detallado del tema de las mujeres alternativas, o tres que vencieron. Las novelas en este capítulo son *En las garras del hombre* (1928), de Ángela Graupera; *Mi honor... ¡no importa!* (1930), de Regina Opisso, y *Vampiresa* (ca. 1920), de Federica Montseny. Las conclusiones de los análisis componen el quinto y último capítulo, que al mismo tiempo presenta una propuesta para la inclusión de los textos analizados en el canon literario de España, así como más preguntas para futuros estudios.

Después de haber estudiado y analizado los nueve textos en la disertación y después de aplicar perspectivas feministas y *queer*, junto con las teorías de Stanford, Rich, Derrida y Foucault, Hooks y Bataille, entre otros, espero sacar a la luz una rama de la literatura social y histórica que ha sido sistemáticamente olvidada, pero cuyo valor es inmenso.

CHAPTER 2

VIDAS ALTERNATIVAS Y LAS POSIBILIDADES

Silence is golden, golden,
But my eyes still see...
Bob Crewe and Bob Gaudio
“The Four Seasons “,1964

Introducción

Estas palabras citadas aquí, de una canción popular norteamericana, expresan el tema y propósito de este capítulo: aunque los oídos no oigan nada, los ojos todavía ven lo que pasa. Esta letra sugiere que a veces un anuncio no es necesario porque uno ve lo obvio. Me refiero más que nada a las relaciones e interacciones entre los personajes en los textos. La expresión “vidas alternativas” tiene que ver típicamente con un estilo de vida que está fuera de lo común, algo diferente. El *Diccionario* de la Real Academia Española define el adjetivo *alternativo* de esta forma: “En actividades de cualquier género, especialmente culturales, que difiere de los modelos oficiales comúnmente aceptados”. Esto sugiere la idea de *las posibilidades* que se alejan de lo típico. Cada lector verá algo distinto, y propongo que las perspectivas *queer*/feministas nos ayudarán a ver estas interpretaciones.

En los años 20 y 30 del siglo pasado, al llegar la mujer a la mayoría de edad, las opciones para el resto de su vida eran el matrimonio heterosexual, una vida religiosa, quedarse en la casa de los padres o, en algunos casos, una vida solitaria. Carmen Karr i Alfonsetti, directora de la revista *Feminal*, en un artículo que presentó en 1910 en una conferencia, “De la misión social de la mujer en la vida moderna”, dijo: “...las únicas opciones abiertas a ésta [la mujer], según muchas personas, eran casarse o entrar en el convento” (citado en Nash, *Mujer, familia y trabajo*, 17). Los ejemplos en mi estudio

ponen de manifiesto “vidas alternativas”; ejemplos de mujeres y de hombres que por razones personales han escogido una vida distinta al matrimonio heterosexual.

Estas tres autoras, Sara Insúa, Magda Donato y Concha Espina, son las escritoras de mi investigación porque ellas dieron vida y voz a unas historias que plasman una realidad por años ocultada. A través del uso de una perspectiva *queer* y una feminista, puedo hacer público qué significaba tener una “vida alternativa” y cómo se veían estas opciones para la gente de esa época. En sus novelas ellas cuestionaron el sistema patriarcal mostrando que uno puede vivir plenamente fuera del matrimonio tradicional. Más que nada, estas heroínas pudieron rescatar, exponer y reivindicar las voces de las mujeres en un período histórico donde sus voces fueron acalladas. Estas perspectivas críticas llaman la atención sobre la vigencia de estos textos, aun años más tarde.

Esta perspectiva ayudará, asimismo, a desenmascarar lo que está oculto, y en este caso, abrirá el camino para afirmar la existencia de las “vidas alternativas”, y así normalizarlas mientras dan voz a las narradoras y sus personajes. Esta exposición de estas tres autoras explicará un poco de lo que muchas personas han mantenido escondido de la vista pública. Las razones para que la gente, de todas las edades, decida ocultar cosas, tienen que ver con el miedo a la desaprobación, a un ataque en público o al desdén de la Iglesia católica. No soy capaz de analizar las razones para el desempeño de los personajes en cada caso, pero a veces las conclusiones son obvias y lógicas.

Gayatri Spivak, teórica feminista en la Universidad de Columbia, en su traducción de *On Grammatology* (1976), escrito por Jacques Derrida, clarifica el punto de que varias perspectivas producirán varias interpretaciones. Ella dice: “The text has no stable identity, no origin, no stable end. Each act of reading the ‘text’ is a preface to the next”

(xii). Cada vez que una de estas novelas sea abierta por una lectora, esta llevará una perspectiva particular y sus interacciones con el texto serán únicas. Y cada vez que la voz de una protagonista y sus problemas toquen la vida personal de una de las lectoras, la heroína tendrá un éxito profundo al traducir algo “oculto y negativo” a algo “público y visible”.

El mundo de los años 20 tiene semejanzas con algunos aspectos del mundo del siglo XXI. Uno de los aspectos en los que guarda similitudes tiene que ver con todo lo alternativo en la vida que se hace a escondidas del ojo público por temor a ser rechazado a los ojos de en el ámbito de la familia o de lo jurídico. Quiero decir que es normal que la gente se esconda detrás de una máscara, o detrás de algún movimiento político, digamos, a causa del miedo al rechazo y a la vergüenza, lo que a veces nos pone en una situación peligrosa. En *Psychology Today*, Robert Taibibi, un trabajador social clínico, empezó un artículo titulado, “What Do You Hide?” (2019) con estas palabras:

We all have something, something that we don't ever talk about, don't express, don't show, don't reveal. It may be... a mental health disorder, a question of gender identity... It may be ourselves where what we show is only some persona that we constantly use to hide who we are. (1)

Es este concepto del silencio una ausencia física, lo que no mostramos al público para evitar la crítica o la vergüenza. Es este silencio que procede de un “clóset”, que Julia Cresswell, en su libro *The Insect That Stole Butter* (2009), sobre la etimología de la palabra, define como “...a small private room... the idea of privacy led to the sense of hiding a fact or keeping something secret...” (90). Esta definición evoca una semejanza

con las actitudes hacia la sexualidad, y en específico la homosexualidad en el siglo XX, que todavía prevalece.

A través de algunas de esas novelas escritas por las heroínas, podemos apuntar y señalar momentos en el texto donde hay algo que falta, donde lo que vemos no es la realidad porque las protagonistas están ocultando algo como si estuvieran en un clóset. Las protagonistas de estas novelas se borran de una presencia pública para vivir en las sombras, donde se sienten más seguras y a salvo. Este capítulo trata de estas sospechas por las ausencias textuales de las protagonistas, cuyas palabras tienden a tener varios sentidos, y por un silencio lleno de significaciones. El clóset aquí tiene otro sentido; no es solo la ausencia y el miedo a autoidentificarse como homosexual o lesbiana, sino que la ausencia parece estar llena de todos los fantasmas del pasado. En *The History of Sexuality* (1978), Michel Foucault habla del clóset en un capítulo llamado “The Repressive Hypothesis”:

...there is no binary division to be made between what one says and what one does not say; we must try to determine ways of not saying such things... there is not one, but many silences and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses. (27)

Foucault propone que el silencio no es más que una de las estrategias de un discurso, y que estos silencios y estas palabras que pasan apenas escuchado en un discurso, pasan sin articulación en un discurso forman parte de una manera, una táctica para eludir ser directo y, como resultado, las conversaciones se llenan de huecos. Sugiere también que los silencios llevan mucha información a pesar de que no articulen los significados directamente. Según él, los silencios son espacios discursivos que se usan

para evitar la franqueza, para evadir un tema de forma sutil sin exponerlo públicamente. Quiero proponer aquí que estos silencios de que hablo no son ni al azar ni casuales, sino la omisión sistemática de las voces de las mujeres, relegadas a su clóset personal de casa, familia e Iglesia.

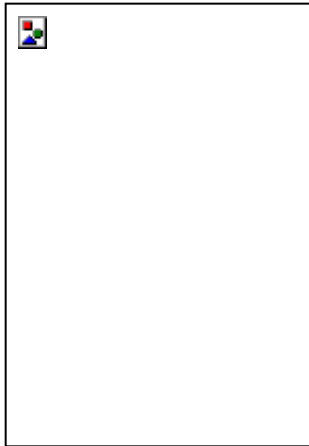
Eve Kosofsky Sedgwick, en *Epistemology of the Closet* (1990) subraya los comentarios de Michel Foucault y los resume así: “Closetedness itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence –not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it” (3). Cuando alguien “está en el clóset” no es visible a los ojos de la sociedad, se encuentra escondida para poder vivir sin amenazas y sin señalamientos. Las voces que existen dentro del clóset salen sin ser percibidas por los demás, creando un silencio textual. En estas novelas, vamos a encontrar “clósets”, momentos de silencio y oscuridad, y acciones dudosas en algunos personajes. El momento en que la puerta está abierta y los fantasmas pueden salir volando, es cuando la felicidad y la libertad por fin se revelan. Hay tres novelas que he encontrado que muestran este alivio personal. La primera novela, *Las otras dos*, escrita por Magda Donato en 1931, es un prototipo de este grupo.

Las otras dos de Magda Donato

Magda Donato, escritora, actriz y periodista (1898-1966), era la hermana de la conocida Margarita Nelken. Antes de abrir su novela, hay que notar que usó un seudónimo; su nombre real era Carmen Eva Nelken Mansberger, y uno puede imaginar la razón para ocultar su verdadero nombre al leer el libro, cuya portada es muy provocativa, y al final posiciona a sus tres protagonistas en una categoría social dudosa.

Las otras dos tiene 64 páginas y diecisiete capítulos. Además de la portada en colores, el interior tiene muchas ilustraciones de Esteban, en blanco y negro, que dan énfasis al argumento. Es importante reconocer el lado artístico de estas novelas antes de explorar con más intensidad el significado. Raquel Sánchez García, colaboradora de Martínez Martín en el libro *La historia de la edición en España* (2001), comenta: “Estas portadas solían reflejar escenas de la sociedad del momento, con imágenes de la vida real, en función del contenido de la novela, más o menos utilizadas, que tenían como objetivo dirigirse a un público de amplio espectro” (252).

Figura 2



La portada de esta novela destaca en varios niveles y es sumamente importante para el análisis que propongo. Jo Linsdell, en un artículo sobre las ilustraciones en *Writers and Authors* (2013), explica la importancia de la portada así: “The cover is not only a billboard for the book, but... the first page of the story because it is here that the book can communicate a little of the style and mood of the tale inside” (1).

La portada de la novela

Esta portada es como una cartelera porque expresa mucho en imágenes y en pocas palabras. Primero, se nota la separación entre las tres protagonistas; hay dos al fondo vestidas de negro, y hay otra delante vestida de gris. El color negro es muy severo y opresivo mientras que el color gris, no siendo ni negro ni blanco, es un color sin emoción y conservador. La separación, junto con las dos caras despectivas, con las manos unidas,

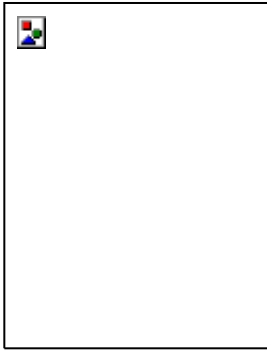
mirando a la tercera, cuya cara es abierta y con una sonrisa, sugiere que ha hecho o cometido un acto ilícito u otro delito. Esta separación implica un silencio, una falta de comunicación entre ellas. ¿Qué nos revela este silencio? Un análisis del título va a abrir un espacio porque desde el primer momento, Donato está hablando de la alteridad. Ya desde el título, *Las otras dos*, pone dudas en la mente del lector y la portada apunta un tipo de marginación entre ellas, aunque todavía no sabemos qué es. ¿Quizás esta duda sea la razón para que Donato use un seudónimo?

La marginación se revela en varios momentos a través de la novela, pero hay una instancia que destaca: la de su casa. El lector observa que "...la sillería sin su funda, las dos butacas y las cuatro sillas parecerían ahora más viejas..." (4), y que María "recortó delicadamente los bordes de las camelias de trapo descoloridas..." (4). Parece que estas tres mujeres tratan de mantener viva la casa y que tienen muy poco contacto con el mundo *fuera* de su casa, menos ir a la iglesia y las visitas a Bautista y a la rebotica de don Fausto. La mayor parte de la novela se desarrolla alrededor de la casa y las actividades dentro. Así, es como si vivieran en el clóset, un lugar de silencios y oscuridad donde las mujeres casi no existieron. Sus vidas están ocultas detrás de las puertas de la casa, dentro de un gran clóset, como si hubieran desaparecido de la vista del resto del mundo. Este aislamiento y este silencio son unos de los elementos que justifican una "vida alternativa".

En la primera página de la novela, el lector es informado de que estas tres mujeres vienen de una familia muy religiosa. La escritora las anuncia como María (la Virgen María), Dolores (los dolores y el sufrimiento de la Virgen María a la muerte de Jesús), la mayor, y Josefina (forma de José), creando la imagen de un tipo de Santa Trinidad, con

las dos al fondo en una posición de poder y la más joven siendo la más elusiva de todas. El texto pronto nos revela que son hermanas; notamos otra vez una separación entre ellas y desde el principio parece que se encuentran desconectadas entre sí, pero todavía no sabemos la razón. Hay un silencio que parece reinar sobre esta casa y que se expondrá más a través de la novela.

El lector se sorprende porque hay otra ilustración en la página cinco —también del ilustrador Esteban— que es contraria al tipo de ilustración en la portada. Es sencilla, con pocos detalles, una suerte de bosquejo, sin color y, como Sánchez García sugiere,



“...por cuanto el ilustrador solía trabajar por lotes y la tarea tenía que ser realizada con rapidez...” (255), esto daba como resultado muchas veces ilustraciones un poco cursis.

Figura 3

P. 5, *Las otras dos*: el lector puede ver la seriedad y el espíritu austero de las hermanas.

Quizás esta lo sea, pero las caras llaman la atención de inmediato ya que se destaca una gran diferencia entre las dos ilustraciones. En la portada, la figura central es la más joven, Josefina, rubia y cuyo aspecto se diferencia del de sus hermanas. Se nota una cara con un poco de maquillaje en las mejillas y alrededor de los ojos, un peinado más moderno y femenino y su vestido es más ligero, y no se parece a los uniformes cuasi religiosos de sus hermanas. Además, la expresión es más abierta, mientras las *otras dos* tienen una expresión muy fija y severa. En la portada, la distancia entre ellas es reveladora, puesto que Josefina está inclinándose hacia enfrente para poder separarse de ellas, para poder escapar de sus garras. Nos mira directamente como si nos invitase a comprar y leer el

libro. Las lectoras de su novela se asociarían con facilidad con esta portada. Donato y su ilustrador Esteban han creado un tipo de invitación a leer para comprender la vida de las tres mujeres.

La ilustración de la página 5, en cambio, borra las diferencias de la portada para mostrar a las hermanas casi como trillizas. Esta segunda ilustración, donde son iguales en apariencia y con solo los cinturones y sus utensilios para identificarlas, evoca la presencia de una institución correccional para mujeres. Al mismo tiempo, tiene una apariencia religiosa. Como monjas en un convento, estas tres mujeres, solitarias, desprovistas de cualquier indicación de sexualidad, forman el fondo de esta novela. Si la imagen que alguien proyecta está conectada con la personalidad, el lector puede imaginar que estas tres mujeres, con sus caras severas, han tenido una vida difícil, y parecen serias y sin interés en adornos de belleza porque su indumentaria no refleja la moda de la época con blusas, faldas largas y un corsé para enfatizar el físico de la mujer. Estas tres mujeres, con sus vestidos largos y caras austeras, pudieran ser hombres por la falta de atención a la feminidad. Se aprecia que no hay un interés en mostrarlas hermosas. Esta ilustración capta un sentido religioso, de asexualidad, pues aunque llevan ropa para mujeres (como unas monjas), carecen de los embellecimientos que destacarían su género. Además, estas caras duras también sugieren vidas difíciles, un pasado de mucho trabajo. Sin expresiones, esas caras sin sonrisas definen a unas mujeres que han conocido el sufrimiento. El lector empieza a tener sospechas sobre sus preferencias personales y la razón para que sean solteras. Son sospechas basadas en toda la información que Donato nos da en el texto. Yo propongo que el lector considere, en este caso, la asexualidad, un aspecto que quizás necesite una definición. Julie Sondra Decker, en su libro *The Invisible*

Orientation (2015), define la asexualidad como “A sexual orientation characterized by sexual attraction to no one” (4). Además, quiero sugerir la posibilidad de que una de las hermanas (¿o dos?) sea asexual o posiblemente lesbiana. Por eso, mi perspectiva *queer* se posiciona aquí. Alexander Doty, en su libro *Making Things Perfectly Queer* (1993), lo define y lo hace claro cuando dice:

I am using the term ‘queer’ to mark a flexible space for the expression of all aspects on non- (anti-, contra-) straight cultural production and reception. As such, this queer space recognizes the possibility that various and fluctuating queer positions might be occupied whenever anyone produces or responds to culture. (3)

Esta cita interpreta a estas tres mujeres —cuya imagen se prefigura enfáticamente en la portada y aun en la novela— según estas posibilidades *queer* que asoman a través de lo visual y de lo escrito. A través de mi análisis propondré posibilidades para unas interpretaciones alternativas.

Más adelante en el texto, el lector es informado, a través de las descripciones, de que las tres no se parecían en realidad. Pero es su postura, la manera en que cada una se comporta, lo que crea este simulacro, como si pertenecieran a un convento. La hermana de las llaves nos propone otra posibilidad aquí. ¿Qué está guardando bajo llave? ¿Cuál es el secreto de esas bocas herméticamente selladas? ¿Qué están ocultando? Desde estas primeras páginas, la portada y esta ilustración, el lector se hace consciente de algo extraño que ocurre en su casa, de un silencio que nunca brota. María, que ha bordado un pañito nuevo, “creía de buena fe que así daba un poco de lozanía aquellas flores sin agua, flores nacidas secas, como condenadas —también ellas— a la virginidad” (4). Es un

ambiente que no es nada sano: la sequedad es evidente y la atmósfera dañina penetra las palabras del narrador.

En las páginas siguientes, el narrador se acerca a unas descripciones que no son cordiales. Dolores, siempre vestida de negro, tenía “una anchura sin carnosidad... el cuello era corto y la boca estrecha” (6). María aparentemente fue considerada bonita en el pasado, porque el narrador dice que “hubo un momento en que... dio ciertas esperanzas de belleza que no llegaron a realizarse” (6), y suele vestirse con un color pardo oscuro. Josefina, la más joven, “era tan indefinible que adquiere caracteres de misterio angustioso” (7), y usa ropas de color gris azulado. Su individualidad es notable también por sus uniformes. Para darle a la lectora una imagen completa y profunda de cada mujer, el narrador incluye otro sentido además de la vista, el olfato. La técnica de importar el olfato forma una conexión entre la lectora y el texto que sirve para abrir memorias del pasado, de parte del lector. Así, el texto se eleva a un nivel casi trascendente. El narrador dice: “Dolores debía de oler a sobaco; María a pelo, y Josefina a cera” (8). Es notable que las dos hermanas mayores están caracterizadas por olores corporales mientras que la joven, Josefina, huele a cera, un olor producido por las velas en la iglesia. Los olores naturales producen un efecto visceral y un vínculo con el mundo animal y también con lo sexual, aunque estos dos no se cumplen en el texto. Sin embargo, creo que la narradora quiere que el lector conozca íntimamente a sus personajes, en carne y hueso. El narrador quiere que sus lectoras se reconozcan en estos cuadros entre las hermanas mayores y más severas y la joven, quien es más bella y está más a la moda. La severidad de apariencia y de carácter de las hermanas mayores (que vemos más tarde en la novela) nos hace pensar en una masculinidad dominante e imponente que trata de manipular la vida de Josefina

para conformarse con las suyas. La portada nos sugiere la posibilidad de un escape para romper los lazos con las hermanas, y así se ayuda a los lectores a conectar con los personajes.

La vida que muestran estas tres mujeres necesita un poco de clarificación. El lector observa que después de la muerte de su madre, una tía soltera vino para criarlas. Entonces, desde muy jóvenes, estas niñas tuvieron un modelo para seguir, un ejemplo de cómo es ser soltera en un mundo donde un matrimonio heterosexual parece ser el ideal religioso y social. Pero es esta decisión de las tres hermanas a mantenerse solteras lo que parece problemático en el texto. Esto es porque en aquella época, las actitudes hacia las solteras no eran positivas, y de hecho una solterona era motivo de crítica social e incluso de burlas. En su estudio titulado *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)* (1983), Mary Nash dice que “el matrimonio es indudablemente la ‘carrera’ más importante abierta a las mujeres españolas a lo largo del período...” (19). Como dice Concepción Arenal en su análisis en *La mujer del porvenir* (1869): “La mujer soltera inspira cierto desdén, reminiscencia brutal, ...[y] por falta de educación no todo lo útil que pudiera ser. A veces parece que su vida sin objeto es una carga para la sociedad” (28). Entonces, ¿por qué decidieron unas mujeres vivir así? El Código Civil de 1889 nos provee unas respuestas.

Un resumen de ese texto legal, encontrado en el sitio web de la Universidad de Barcelona, proporciona unas razones que podemos aplicar en esta situación.

- Las mujeres solteras mayores de edad y las viudas, aun con importantes limitaciones, gozaban de una mayor equidad respecto a los hombres, pero

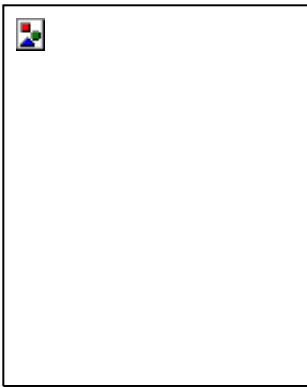
las mujeres casadas quedaban completamente sujetas a la autoridad marital.

- La legislación civil recogía la posibilidad de la mujer soltera o viuda a enajenar y gravar sus bienes, arrendar y comprar los ajenos, ser depositaria o depositante, prestamista o prestataria, constituirse en fiadora y realizar testamentos. Podía dirigir un negocio o comercio, pero no podía pertenecer a una cámara profesional. Podía ser declarada en concurso o quiebra, pero carecía de la posibilidad de ser síndico en esos juicios.

Según la ley, estas hermanas tuvieron una libertad que las mujeres casadas no tenían, aunque parece que su libertad se relaciona con esta idea de “mayor de edad” y que no es una libertad por completo ni social ni jurídica. Ellas parecen haber escogido este camino en la vida por la libertad social, por no gustarles los hombres o por una necesidad interna de quedarse juntas. Son todas posibilidades y se amplifican cuando Josefina decide apartarse de las otras dos. Podemos decir que las tres son la segunda generación de solteras que vivieron al margen de la sociedad.

Para entender mejor las relaciones entre ellas, observamos que cada mujer tiene su rol en la casa con deberes a cumplir. Según el narrador, Dolores ocupa el del llavero, rol masculino, y mantiene todo bajo llave y cadenas porque no confía en nadie. Esto le da mucho control sobre lo que pasa en la casa, entrando y saliendo, abriendo cofres cerrados, ocultando todo tipo de cosas que solo ella puede repartir. Su control sobre todo la compara con el mismo tipo de poder de un hombre o de un esposo, una observación que rompe con una visión completamente inocente de esta casa. María es la costurera mientras Josefina, que va diariamente a la iglesia, se ocupa de la limpieza en la casa. Este

triángulo de hermanas, junto con los roles que cumplen, crean una imagen de una familia tradicional definida como esposo (Dolores), esposa (María) e hija (Josefina), y apoyada por las leyes de 1899, aunque ninguna de ellas se refiere a las otras dos como una familia. La gente de su pueblo las admira por estar juntas siempre y por sus vidas solitarias, reconociendo por ende que no tuvieron una vida alternativa. Así, crearon su propia vida alternativa.



Todo en la novela parece ser un ejemplo perfecto de unas mujeres, quizás lesbianas o asexuales, quienes están viviendo solas sin hombre y que parecen ser autosuficientes. Hasta la llegada de Luis, joven viajante en droguería, que decidió pasar unos días en su pueblo.

Figura 4.
P. 27, *Las otras dos*

Luis la persigue en la calle.

De repente, las *otras dos* hermanas reconocen un cambio en la conducta y la presencia física de la más joven. Josefina parecía siempre distraída, hasta el día en que confesó a sus hermanas que había conocido a un hombre en sus visitas a la iglesia.

La conversación con sus hermanas donde ella cuenta que tiene un novio es muy reveladora. Josefina les dice: “Y no es nada feo... lleva un alfiler de corbata con cuatro piedras que forman un trébol, y tiene un poco de bigote. Se llama Luis” (20). Poco después el narrador dice: “Dolores y María quedaron solas; hubo unos segundos de silencio turbio. Ya ves... eh... Josefina... María torció la boca y dijo: Sí... ya, ya... ¡La

mosquita muerta!” (21). La presencia de otra persona, un hombre, rompe las paredes rígidas de sus vidas de solteras. María sugiere que todo va a terminar mal.

En la ilustración que aparece en la página 27, vemos a un hombre que parece perseguir a una mujer. Se trata de Josefina, quien, vestida de una manera muy anticuada para esos años, mostrando solo el tobillo y la cara, parece ser inocente y vulnerable. Ella cae fácilmente en las manos de este hombre, cuyas intenciones son nada más que encontrar a una esposa para mantener todas las rutinas del ángel del hogar. Esta ilustración enfatiza la relación entre el hombre y la mujer como un juego donde él la persigue, es agresivo y dominante, mientras ella es más sutil en su postura ignorando su presencia, y sigue caminando o huyendo de su búsqueda. Este tipo de relación, desequilibrada entre los géneros, hombre poderoso y mujer débil, es típico de la época. El lector nota también que el narrador se refiere a Luis como forastero, término que puede sugerir que él también está lejos del centro y marginado en cuanto a su intento de casarse con Josefina y entrar en esta familia. ¿Puede que Luis lleve un disfraz también?

El trastorno que supone la entrada de Luis en la vida regulada de las hermanas solo causa más problemas, pues Dolores y María interrogan sobre él a Josefina. Esta rechaza contestar a las preguntas hasta el día en que anuncia que Luis le dio el apodo de Finita. Desafortunadamente, Josefina lo interpreta como símbolo de amor, pero esa palabra puede tener otros significados. Puede que se refiera a una persona limitada intelectualmente, un insulto que Josefina acepta, o es un comentario sobre su cuerpo delicado, escondido entre la ropa. Por otro lado, María ha oído rumores que sugieren que a Luis le gusta beber y jugar a los naipes, dos características que le parecen desagradables. Un día, las dos hermanas mayores escuchan una charla de Bautista que

cuenta la historia de una princesa soltera, ya que sufre de una enfermedad, hemofilia, y por eso nadie quiere casarse con ella por miedo a que los hijos varones de la pareja la hereden. Esto les da una idea y María le escribe una carta anónima a Luis, declarando que tanto Josefina como sus hermanas tenían hemofilia y que por eso son solteras, y que casarse con ella le pondrá en la situación de pasar esta enfermedad a los hijos varones. Luis la lee y decide regresar pronto a Madrid, desde donde le escribe una carta de despedida a Josefina.

El argumento de la novela se desdobra, y el lector siente el restablecimiento del orden en la casa de las hermanas una vez que Luis sale. Al leer la carta de este, las hermanas, "...que esperaban indecisas detrás de la puerta, oyeron los primeros sollozos, entraron. Josefina lloraba ruidosamente, haciendo una mueca que no se diferenciaba mucho de su sonrisa, y su llanto, casi animal, era atroz" (64). Esta referencia a sus emociones nos llama la atención en relación con los sonidos que el narrador apunta. La capacidad de Josefina de sentir pena mientras lloraba de una manera "casi animal" nos sugiere que todas sus acciones fueran una presentación para las hermanas, una manera de limpiar el alma, de regresar al grupo: "...a pesar de su dolor, Josefina se sintió penetrada por la tibia dulzura del amor fraternal que la envolvía, mientras que ella, sin darse cuenta, se enjugaba las lágrimas con el pantalón de boda que ya no había de estrenar" (64). Esta conducta parece reflejar un acto sexual, aquí sustituido por emociones. Por fin, Josefina se rinde a la vida como soltera.

El final de la historia es anticipado, pero el mensaje de Donato es múltiple y el análisis del texto llama la atención sobre cuatro mensajes. Primero, la mujer está en el centro de toda la acción y es el hombre el que invade y envenena la situación. De hecho,

la presencia de las mujeres en esta novela es tan fuerte que sirven como modelos para otras mujeres, creando un interés en leerla. Sus descripciones y reacciones son realistas y las lectoras pueden verse en varios aspectos de las hermanas. Toril Moi, en su libro *Sexual, Textual, Politics* (1985), subraya esta idea de la importancia de tener modelos para las mujeres en la literatura.

In this case the demand for realism clashes with another demand: that for the representation of female role-models in literature. The feminist reader of this period not only wants to see her own experiences mirrored in fiction, but strives to identify with strong, impressive, female characters. (47)

Sugiero que este deseo de realismo esté conectado con el de ver a las mujeres en los papeles fuertes en las novelas y que, aunque hay mujeres que engañan, son mujeres fuertes y con espíritu.

El segundo mensaje trata de Luis. La ilustración de Luis (pág. 27) caminando detrás de Josefina capta el sentido de un animal fiero como un zorro que caza su presa, la gallina. Luis quiere presentarse físicamente como lo dominante y lo poderoso mientras Josefina es vulnerable (Finita), aunque acabamos de descubrir su debilidad emocional al leer la carta de María. Incluso Bautista, el hijo del dueño del café, divulga información a una audiencia de ciudadanos como si fuera un sabelotodo: una vez más, el personaje masculino que quiere controlar e impresionar a las mujeres, en este caso con su “inteligencia”.

El tercer mensaje tiene dos ramas. Primero, Donato nos pinta una casa donde viven juntas tres hermanas. Parece que forman un tipo de vida donde cada una contribuye al cuidado y mantenimiento de la casa, así como de sus propias vidas. Pero existe la

sospecha de que detrás de estas ideas revolucionarias, pero no escandalosas, se propone la posibilidad de que dos mujeres, o tres, pudieran vivir juntas como compañeras. Donato es muy hábil al no mencionar explícitamente la homosexualidad o el lesbianismo porque esas palabras no son propias de aquella época, aunque sabemos que el concepto existía. El término *hermana* pudiera ser código para lesbianismo, y cuando uno analiza el texto bajo esta perspectiva, hay otras pistas importantes que ponen de manifiesto esta idea.

María es el personaje que en mi opinión pudiera ser lesbiana. Primero, la descripción física de María es muy masculinizada: “un ligero vello que acentuaba de una manera inquietante, le rodeaba los labios y le bajaba desde las sienes hasta las maxilares, dispuesto a unirse algún día por debajo de la barbilla” (7). Esta descripción no es solamente cruel e insensible, sino que retrata el estereotipo de una mujer que ha rechazado su feminidad. En una oración, Donato rompe la percepción tradicional de la mujer, su aspecto físico, y nos da otra posibilidad. Otra pista de que María pudiera ser lesbiana es que ella tuvo la idea de la carta para Luis, y la escribió de su puño y letra. Esta acción muestra un lado vengativo y agresivo, primero, porque realmente no debería haberlo hecho, ya que no era asunto suyo, y segundo porque María no dudó en incluir en la carta a Luis que “las otras dos hermanas” también estaban enfermas de hemofilia. A ella no le importa nada porque, sospechamos, ella ya ha aceptado que seguirá soltera, virgen y posiblemente lesbiana. El lector ve el lado crudo y masculino de María cuando ella: “...escupió, con un nudo de hilo que le había quedado en la boca, toda la amargura que le inspiraba la ingratitud humana” (43). El acto de escupir es asociado típicamente al hombre. Pero el hilo aquí es una metáfora del veneno que en su opinión la sociedad le obligó a tragar: la vida tradicional de un hombre y una mujer. Su acción de escupir

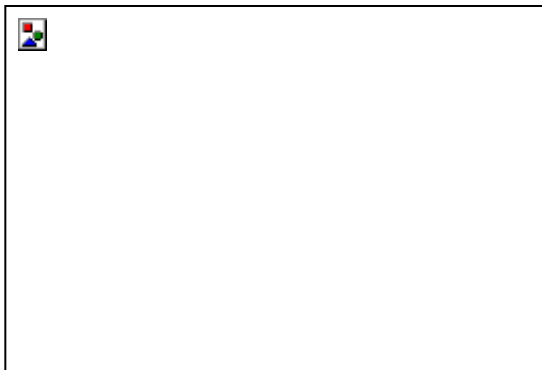
muestra que ella ha rechazado estas costumbres y actitudes por completo. También, al hablar de Luis, declara: “Cuando digo que es un ‘sinvergüenza’, sentenció María. La dejará morir de hambre si no la mata a palos” (43). Estas dos oraciones subrayan que María percibió un carácter de Luis que no le agrada y tiene miedo de que la inocente Josefina pueda sucumbir a la atención de su primer pretendiente. Más tarde, al hablar de las relaciones que las hermanas tienen con el hijo del dueño del café, el narrador nos comunica: “En María, la soltería había agriado, antes que embotado los sentidos; tenía pudores excesivos, una virtud ostensible y minuciosa, una repulsión al amor, de mujer obsesionada, inconscientemente, por deseos insatisfechos” (47). La última frase es expresiva: “por deseos insatisfechos”, y abre la puerta a interpretaciones *queer*. Una vez más vemos que los silencios textuales nos ponen en duda y, a la vez, nos proveen con pistas hacia una comprensión total. ¿Por qué no dijo el narrador a qué tipo de deseos se refiere? ¿Son deseos sexuales o más como ambiciones? ¿Es a causa de un amante, o bien una amante? El narrador nunca menciona el pasado de las hermanas. ¿Tuvieron novios? ¿Estuvieron comprometidas alguna vez?

La mujer lesbiana que Donato expone a través de María es una mujer con un autoconocimiento profundo, que quiere proteger la vida que tiene con sus hermanas y que no tiene miedo de hacerlo. Es agresiva cuando siente que la vida de sus queridas hermanas está amenazada por el mundo exterior, y por eso sus acciones a veces parecen hostiles, cuando en realidad no lo son. Aunque escribe la carta, también descubre que Luis tiene características negativas, como ser jugador, y su acción es para proteger a Josefina de una vida turbulenta e infeliz.

Estos silencios textuales nos llaman la atención porque hay un área prohibida que nunca mencionamos: el sexo/la sexualidad. Entonces, cada lector puede llegar a sus propias conclusiones sobre este “deseo insatisfecho”, pero creo que Donato quiere informarles a sus lectores que sí hay otras posibilidades en la vida. Ella planteó estos silencios a través del texto porque en los años treinta estos temas eran bastante novedosos. Cuando el lector al final encaja las piezas de este rompecabezas, se ve cómo uno puede escribir la historia de la marginación a través de los momentos de silencio y los fragmentos de una vida clandestina. Las piezas descubren una oportunidad de parte de la escritora para dar a conocer otras maneras de vivir y para abrir al público otros métodos de formar una familia. Las palabras de Armistead Maupin, en su novela *Logical Family: a Memoir* (2017), recapitula la importancia de novelas como esta. Afirma Maupin que “sooner or later, though, no matter where in the world we live, we must join the diaspora, venturing beyond our biological family to find our logical one, the one that actually. makes sense for us. We *have* to, if we are going to live without squandering our lives” (2).

***Las niñas desaparecidas* de Concha Espina**

Figura 5:



La portada de la edición de Renacimiento

Concha Espina, cuyo nombre completo era María de la Concepción Jesusa Basilisa Rodríguez-Espina, es la próxima escritora en esta investigación y, a pesar de que tuvo gran popularidad en su época a causa de su prolífica escritura, la narración titulada *Las niñas desaparecidas* (1927) es una novela corta casi desconocida, ya que apareció en una edición de sus obras completas. Como dice el título, se trata de unas niñas que han desaparecido, y propongo que es una metáfora para las mujeres ausentes o que nunca han “aparecido” como parte de la historia de España de aquella época. Se parece a las demás novelas de este estudio porque es corta (unas 17 páginas a dos columnas) y tiene las características típicas de las novelas populares. En una edición de Renacimiento, apareció esta portada que solo se compone de dos colores, pero las imágenes son atractivas y tentadoras. El ilustrador es desconocido. La portada es significativa porque el lector no puede identificar el marco de las dos chicas. Estas, con trenzas, una en blanco y la otra en negro, resaltan las diferencias entre las dos protagonistas de la novela. Además de destacar porque son jóvenes, sus caras no manifiestan ninguna emoción. Son caras inexpresivas y vacías, pero se nota que las dos cabezas se tocan, mostrando una intimidad entre ellas. Por otro lado, el lector no sabe si están dentro o fuera de un edificio de ladrillo que vemos al fondo. Esta sugerencia de un lugar bien dentro o fuera crea un ambiente de suspenso que atrae al lector a descubrir la realidad de esas dos chicas. Además, en aquella época las expectativas eran que las mujeres ocuparan los espacios interiores, y aquí no es seguro. En 1880, Antonio Pareja Serrano, historiador y periodista, describe la situación de la mujer en términos de desamparo en *Influencia de la mujer en la regeneración social*, y dice: “[la mujer] tiene que seguir al hombre que la conduce a su casa, y sigue hasta exhalar su postrer suspiro sin otro recurso que la intranquilidad de la tumba” (163).

Asimismo, María del Pilar Oñate, autora de *Feminismos en la literatura española* (1938), apuntó que “the husband maintains control of his wife by secluding her within his house and by preventing any foreign influence from penetrating from the outside” (117). El lector puede ver en esta cita una ruptura de espacio que se refleja en esta portada: es posible que las mujeres estén fuera de la casa, y esto crea una tensión y una brecha con lo que la sociedad y la Iglesia esperaban de las mujeres. Bridget A. Aldaraca, en su estudio de 1991 *El ángel del hogar*, usó la siguiente tabla en la página 28 para explicar visualmente el problema con la situación de la mujer.

Tabla 2

Cause: Rationalization		Effect: Immutable Material Fact
1. Women are (always) in the house.	<i>therefore</i>	They must be (do) different from men.
2. Women are (do) different from men.	<i>therefore</i>	They must remain in the house.

Esta visualización traza la racionalización de la mujer como un ser débil y dependiendo del hombre para vivir.

La tabla, junto con las palabras de María del Pilar Oñate, establece firmemente la situación opresiva de las mujeres de la época. La portada no resuelve la cuestión, sino que crea la tensión e invita a las mujeres a ver qué ha pasado con estas muchachas. El silencio de este lugar tiene un impacto profundo en los personajes del texto.

El lector ve en la portada las dos caras y nota que una lo observa a él directamente, mientras que la otra está mirando hacia abajo. Las dos posturas evocan un

poco de misterio que se añade al suspenso del argumento. Una posible interpretación de esa representación gráfica es que la mujer sumisa, la que mira hacia abajo, vive atrapada en la casa mientras que la otra, con una expresión más abierta, expresa el porvenir y la libertad de vivir fuera de los confines de la casa o, en este caso, del convento. Creo que estas dos posturas indican la diferencia que destaca entre ellas en cuanto a sus personalidades, intereses, etc. La una es directa, un poco dominante, con un sentido de autoconfianza, y la otra, con la cara hacia abajo, proyecta una actitud de vergüenza y pasividad. Creo que la ilustración de esta portada es llamativa y, como la mayor parte de la literatura popular, está destinada a provocar interés en leerla. Además, las dos muchachas parecen ser muy identificables como jóvenes típicas de la época, y la portada cumple su misión de despertar interés en el texto.

Cuando el lector de hoy se da cuenta de la fecha de publicación de la novela, la asocia de inmediato con eventos históricos de aquella época. En este caso se trata de tres niñas desaparecidas en el área de Chamberí, en Madrid, en 1924, unos años antes de la publicación de la novela. Desaparecieron en la calle Hilarión Eslava y sus restos fueron hallados en febrero de 1928. El artículo “El caso de las niñas desaparecidas: lo que la crónica negra nos cuenta de las clases sociales” publicado en 2018 por Luis de la Cruz, dice sobre los sospechosos del crimen: “Curiosamente, los habitantes de los barrios populares miraban a las familias adineradas y a los conventos en busca de las niñas desaparecidas” (7). Durante estos años parece que el público consideraba que los conventos eran sospechosos de haber secuestrado a las niñas con la intención de salvarlas y educarlas para que fueran buenas esposas según el criterio de la orden religiosa, y además, para llevarlas lejos de la prostitución. Incluso, en el texto, Asunción hace una

referencia a este acto criminal cuando dice: “¿no sabes que en Madrid han desaparecido de sus casas unas niñas y las buscan en los conventos?... las han secuestrado y que las esconden, por el amor de Dios...” (1.315). Ella hace una conexión entre el delito histórico y su propia existencia en el convento. Es interesante notar que el nombre completo de esta institución no es mencionado hasta el final, y el narrador se refiere al lugar como convento, asilo o colegio, pero el nombre completo, Convento de la Merced, no aparece sino hasta el último capítulo, titulado “El grito”. Estos dos hechos, el nombre y donde aparece en el texto, me parece que tienen un significado profundo que aumenta la tensión y crea un ambiente de sospecha sobre el convento. Es posible que esté inspirado en el Convento de la Merced, construido en Madrid en 1564. Después de haber leído la novela el lector siente que hay algo que no está bien con el convento, algo clandestino, y esto se alinea con el último capítulo. Aquí se supone que es un grito de liberación, puesto que las dos muchachas acaban por escaparse y se integran en el mundo real. Cuando se conjugan los hechos históricos de las niñas desaparecidas en aquella época junto con un lugar real y su ubicación en el texto como símbolo de la “reaparición” de algunas muchachas, estos tres elementos sacuden al lector y lo hacen sospechar el verdadero propósito de la historia. ¿Trataba Espina de poner de manifiesto unos acontecimientos históricos dentro de una novela para que nunca se olviden de ellos?

Esta novela, como las otras en mi estudio, manifiesta rasgos semejantes a través de su estructura. El argumento es lineal, ya que el lector pasa de un acontecimiento a otro, hasta el final, y el paso del tiempo parece ser mínimo, aunque hay poca mención de ello en el texto. Se hacen escasas referencias al pasado y el aspecto cronológico está marcado por los días religiosos y las actividades en el convento. En cuanto al espacio,

todo pasa dentro del convento, con las idas y venidas de las hermanas y su rutina diaria. Una lectura de cerca denota que hay poca mención de la luz, y esto puede sugerir un tono negativo, clandestino y opresivo que sirve para crear tensión. Las descripciones del ambiente son mínimas y hay falta de colores vivos, creándose un mundo gris. Aunque se mencionan los nombres de unos muchachos y de un investigador, la novela está dominada por las mujeres, mujeres que han escogido o no una vida marginada.

El concepto de “niñas desaparecidas” es multifacético puesto que la historia empieza con ellas ya tras las paredes del convento. Ya han desaparecido de la sociedad; no tienen ni pueden tener contacto con el resto del mundo fuera de los ojos de las hermanas guardianas. Al principio, una de ellas, Asunción, está dentro del convento esperando la llegada de un hermano que está cumpliendo su servicio militar y que irá a buscarla para liberarla cuando termine. Parece llevar la vida de muchas mujeres en aquella época: cuando mueren los padres, los hijos están relegados a la custodia de parientes, quienes buscan un lugar para los niños que no les cueste nada o al menos muy poco. Pilar, cuyo padre se fue a Cuba y cuya madre está cargada con otras dos hijas, inscribió a la niña en el convento para hacerse oficinista, para ayudar a la madre y a la familia, algo que Asunción le dice que no puede pasar. La narradora nos dice: “toda su atención (la de las muchachas dentro del convento) está proyectada hacia fuera: saben que han desaparecido del mundo y sólo quieren una cosa: de nuevo aparecer” (1.312).

Tomando en cuenta las historias de Pilar y de Asunción se nota que hay otro nivel de abandono, el de la familia. Rechazadas y abandonadas, Pilar y Asunción han sido arrancadas de una familia natural para pasar el resto de la vida en el colegio/convento. Esta observación revela el tema de la novela, y un tema que es relevante para la

investigación: la desaparición de las niñas/mujeres en las esferas públicas y de España. Esta representación verdadera y auténtica de las niñas/mujeres es como un doble desplazamiento en la sociedad, enterradas y amordazadas y ocultadas por los esfuerzos de una comunidad que no tiene respeto para ellas. Estas chicas también llevan el miedo con ellas; el miedo de expresar sus necesidades, sus deseos, un miedo que pasará el resto de la vida encerrado con ellas sin posibilidad de contacto con el mundo exterior.

Pero la historia de la desaparición de las mujeres no termina con las dos protagonistas. Dos personajes secundarios en la novela —dos monjas jóvenes— también representan un tipo de desaparición. Las dos hermanas, sor Amparo y sor Mercedes, tienen una relación cercana, casi íntima con las dos muchachas. En una conversación Asunción le dice a Pilar:

Mientras estamos aquí no sabemos qué va a suceder, puede que salgas tú antes que yo. Algunas niñas entran como nosotras y se quedan para siempre, lo mismo que, por ejemplo, sor Mercedes Oliver y sor Amparo Regidor. Esas fueron unas niñas desaparecidas... que no aparecen nunca...” (1.312)

La narradora pinta a esas hermanas como si fueran las gemelas de Asunción y Pilar. Por ejemplo, Asunción describe a sor Mercedes como “hermanita, guapa, casi una niña, que padece del corazón; tiene el habla muy dulce...” (1.311). Asunción observa a Pilar y nota que ella es “trigueña, flexible, de mediana estatura, el pelo rubio... los ojos claros, miopes... las facciones desvaídas de los niños...” (1.311). El lector encuentra una semejanza entre las dos en que ambas son sensibles y tienen características de niñas. Asunción “tiene un salado acento... una gracia tónica y picante... alta, fina, moreno el color, anochecidos los ojos en una sombra apasionada que luce con frecuencia bruscos

resplandores. Suele cantar sin saber por qué y cuando está de mal humor se ríe de improvisado con un júbilo extraño...” (1.131). Sor Amparo tiene “ojos grandes, joven, alegre, que se ríe a cada momento... siempre está divertida y se compadece mucho de las alumnas nuevas...” (1.131). Aunque nunca se expresa de forma concreta, las dos monjas se parecen bastante a las personalidades de Asunción y Pilar. Quizás sea que las monjas ven en ellas el reflejo de lo que fue su juventud. Además, más adelante en el texto, Pilar explica que alguna vez sor Amparo tuvo un novio, cuando era joven. Aquí, ella podría ser el reflejo de las dos muchachas, cada una con un “novio” en el exterior del convento. En mi opinión, las descripciones de Asunción y sor Amparo, y Pilar y sor Mercedes, no son exactas, pero el lector tiene que ser parte activa de la lectura y figurarse las semejanzas y cómo las niñas pueden proyectar e imaginar sus propias vidas en el futuro. Entonces tenemos no solamente a las dos jóvenes que han desaparecido de la sociedad, sino también a las hermanas.

A través de las palabras elocuentes del narrador, el lector entra en una conspiración con las dos jóvenes para escaparse del convento. Aquí la desaparición, o sea el deseo de escapar, es como un guiño al deseo de ser libre y de expresarse como sea en el mundo, de escapar de los confines del convento para ser parte del mundo. Son mujeres que viven una vida enclaustrada y controlada y que buscan ser libres. Como las mujeres de aquella época, estar atrapada en la casa como “ángeles del hogar” no es nada diferente de estar atrapada en un convento. En realidad, estas dos muchachas viven en el “clóset” y están ocultas, silenciadas y desaparecidas del ojo público, viviendo dentro de las paredes y los confines estructurales de un convento.

En los intensos estudios de Eve Kosofsky Sedgwick en su libro *Epistemology of the Closet* (1990), ella abre la discusión del “clóset” para desplegar otra interpretación de algo típicamente asociado con los gays. Ella explica que “‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence –not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and constitutes it” (3). Vivir en el convento, día tras día, bajo los controles de las monjas, mantiene sofocadas a las muchachas para expresarse libremente. Los días con rutinas, la preparación para ser esposas, la participación en los ritos religiosos, están todos fuera de su control y, así, ellas quedaron silenciadas. Pilar dice que “...sentíase mujer y esclava entre las rejas de un convento” (1.311), y el narrador describe el convento “en su promiscuidad, que tiene mucho de redil, no ven de la naturaleza nada más que las nubes, ese fondo cambiante del éter por donde el alma prisionera busca su liberación inmortal” (1.311). El narrador nos pone dentro del mundo de un convento que tiene muchas similitudes con el “clóset”. Sedgwick admite que “the gay closet is not a feature not only for the lives of gay people” (68), y sugiere aquí que el “clóset”, y seguramente también *closetedness*, no es una característica exclusiva del homosexual. En una analogía con una historia infantil, Sedgwick ofrece esta visión del problema:

...like Wendy in *Peter Pan*, people find new walls springing up around them even as they drowse: every encounter with a new classful of students, to say nothing of a new boss... erects new closets whose fraught and characteristic laws of optics and physics exact (from at least gay people) new surveys, new calculations, new draughts and requisitions of secrecy and disclosure”.

(Sedgwick, 68)

El “clóset” existe en muchas formas, y Sedgwick lo acepta y explica los diferentes “clósets” opresivos para todos. Nuestras chicas se dieron cuenta de su propio “clóset” personal y siguieron un plan para poder abrir la puerta y salir. Nos hemos acostumbrado a usar esta expresión para los gays en nuestra sociedad, pero con las posibilidades que Sedgwick revela, tiene una significación mucho más amplia y explica la importancia de salir como acto de liberación personal.

La relación entre las hermanas y las muchachas es algo particular, y sin saberlo, las dos hermanas son como modelos para las muchachas. Pero, desde el primer momento de la novela, el lector nota una relación entre las dos muchachas también. Nunca se describe más que como una relación amistosa. Pero cuando se lee entre líneas, se nota que la narradora ha dejado pistas que nos llevan a sospechar otras posibilidades. Esas muchachas son marginadas ya que viven encerradas en un convento. Por eso, se necesitan la una a la otra para sobrevivir. Tienen personalidades distintas y juntas forman una conexión, una pareja que pudiera sugerir una alternativa a la vida heterosexual y a la vida enclaustrada.

Desde las primeras líneas del texto, Asunción se hace cargo de una manera ligeramente agresiva cuando la hermana la presenta a la alumna nueva y afirma: “Te enseñaré todas las trampas y los rincones del Colegio” (1.310). Posteriormente Asunción añade: “Por curiosidad te han puesto la cama al lado de la mía; seremos compañeras en clases y estaremos siempre juntas; así no sufrirás tanto como yo cuando vine” (1.310). Además, Asunción “...acoge a su compañera del brazo con aire protector” (1.310). Es esta frase, “estaremos siempre juntas”, y la acción de Asunción, lo que provoca más curiosidad en el lector para ver hasta qué punto llevará a cabo esta idea. Asunción le dice

que querría mudarse cuando su hermano termine su servicio militar, pero la respuesta de Pilar es: “Si te vas a otra parte no te veré... golosa ya del trato expansivo y cariñoso de su amiga” (1.310). Los vínculos entre ellas ya están formados. Toda la conversación en las primeras páginas está dirigida por Asunción, haciendo preguntas a Pilar y escuchando las respuestas. Pilar participa en la conversación, pero es Asunción la que se hace cargo de dirigir la misma. El narrador deja pistas sobre la reacción emocional de Asunción hacia Pilar a través del texto. Por ejemplo, en una descripción de Pilar dice: “...las facciones desvaídas como en los niños, causa Pilar a la otra colegiala una impresión conmovedora” (1.311). Asunción nota una cierta inocencia y delicadeza con su nueva amiga. Más tarde Pilar responde “Sí, hermana” cuando la hermana le pregunta: “¿Quieres mucho a Asunción?” (1.317). Vemos el lado delicado de Pilar cuando se desmaya, al oír las malas noticias sobre la muerte de Luis. Este lado delicado y temeroso reaparece cuando, finalmente, Asunción toma el control de la situación y decide salir del convento. El día de la fuga, Asunción le pregunta a Pilar: “¿Andas? —insiste la valiente en una explosión de impaciencia—. ¿Andas o te dejo aquí?” (1.323). Asunción está decidida a huir para encontrarse con Ernesto y crear una vida juntos. Una vez afuera de las paredes, “Asunción remolca a su amiga” (1.323), y cuando no pueden encontrar a Ernesto, y mientras están esperando su llegada, es Asunción la que sigue calmando a Pilar diciéndole que él “no habrá querido comprometerse acercándose mucho al Asilo —o mira: allí llega un coche” (1.324), y: “Esto no es nada; va a pasar —promete Asunción ” (1.324).

Cuando Pilar empieza a dudar, Asunción le recuerda: “Escucha: no te pongas a malas. Si te arrepientes de venir conmigo, vuélvete al convento... Pero no me fastidies

con tus lamentaciones. Bastante hago con traerte...” (1.324). Pilar responde: “No me arrepiento de ir contigo —asegura, ocultando su indecible terror” (1.324). Cuando caen en cuenta de que Ernesto¹⁸ no llegará pronto, el narrador nos pinta un tipo de final que muestra una liberación total de sus vidas recluidas: “...se encaminan al centro de la población, hacia los brazos abiertos del porvenir... Y con una gracia temblorosa de invalidez y de candor se pierden entre el oleaje de la multitud, como barquillas nuevas, sin empavesar, que salen a correr una borrasca”. (1.325)

El afecto entre las dos muchachas pone de manifiesto un tipo de relación y sugiere varias interpretaciones. En *Odd Girls and Twilight Lovers* (1991), su autora Lillian Faderman habla de un tipo de relación entre dos mujeres que ella llama “una amistad romántica”, y resume: “Early twentieth-century women, particularly those of the middle class, had grown up in a society where love between... young females was considered a norm, ‘a rehearsal in girlhood of the great drama of women’s life’” (11). Entre Asunción y Pilar queda claro que las dos tienen vínculos muy fuertes y cercanos y quizás podamos incluirlas dentro de esta categoría de señoritas en una relación romántica. Según Faderman, “and if sex entered into it they may have considered it somewhat irregular, but they did not feel compelled to spend too many hours analyzing its implications” (11). Las dos eran muy cercanas y es la voz de la realidad, la de Asunción, la que primero le explica a Pilar el terror de vivir como desaparecida, y segundo, la alienta con el espíritu de la autodeterminación. A través de la novela se confían la una en la otra y hacen planes juntas para después de la fuga. Según Faderman, “if they had to call themselves anything,

¹⁸No es una sorpresa que Ernesto no aparezca. En los años 1920, el nombre Ernesto era código para gay u homosexual, basado en la comedia *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde.

they were romantic friends, devoted companions, unusual only in that they were anachronisms left over from purer times” (55). Estas dos muchachas también proyectan el perfil de una pareja que se identifica como una “pareja romántica” hasta los momentos finales del texto. Al final de la novela, cuando su última esperanza para una vida fuera del convento se realizará, pero no como anticipado, Asunción dice:

-Aunque me sucede lo peor del mundo, al convento no he de volver; antes me pongo a servir-. Entran en la primera calle iluminada, muy unidas la morena y la rubia, exóticas con sus uniformes largos y torvos, las trenzas colgando, las caras florecientes y bonitas. (1.325)

En aquel momento en el texto, las niñas desaparecen, otra vez.

Asunción dice que “viviríamos juntos los dos matrimonios en un gran puerto” (1.315), y parece una gran posibilidad que las dos vayan a vivir siempre juntas, o al menos cerca. A través de la novela Espina expone que hay posibilidades, alternativas, en cuanto a cómo las mujeres o los individuos en general pueden diseñar su vida. De igual manera, la autora trata algo bastante controversial ya que plantea la idea de tener una vida fuera de la heterosexualidad con los roles ya bien establecidos por la sociedad, la Iglesia y la familia. Espina nos enseña que la vida de dos mujeres puede tener numerosas opciones, no hay restricciones en cuanto a la felicidad, y ofrece en la novela muchos ejemplos de vidas alternativas.

La relación mencionada entre las muchachas es parecida a la de las dos monjas. El narrador ha dejado pistas que, cuando el lector las conecta, muestran una relación entre las hermanas y las dos niñas. Según Asunción, ella les debe muchos favores a las monjas. “Se compadece de las alumnas nuevas y en mis primeros años de encerrona fue mi

consuelo” (1.311). Sabemos que las dos hermanas fueron niñas desaparecidas como ellas, enclaustradas en el convento, y que “no aparecen nunca” (1.312). Al darse cuenta de que ellas (tanto Asunción como Pilar) nunca verán ni participarán en la vida pública, Asunción planea el escape. Las dos hermanas son como los modelos de una vida desarrollada detrás de las paredes, sin libertad, y es una vida que las dos muchachas rechazan.

Pero es la relación entre Asunción y sor Mercedes, la hermana joven, que padece del corazón, lo que llama la atención del lector. Débil, aislada de las demás, “...en un locutorio íntimo, está sor Mercedes Oliver, sentada en un sillón con la cabeza sobre los almohadones blancos, junto a la ventana que hoy abre, excepcionalmente, sus celosías al vecino jardín” (1.319). Su corazón se debilita (bien sea por una enfermedad física o por la falta de voluntad de vivir) y con la muerte acercándose pide hablar con Asunción. No sabemos por qué, pero ante la cercanía de la muerte es típico solicitar la presencia de los seres queridos. Además, sabemos por la narradora que estas dos hermanas son las únicas en tutearse, un acto de amistad estrecha en los años veinte.

Esta es una novela de mujeres: las dos protagonistas son muchachas, otros dos personajes son hermanas, y también aparece la madre superiora. Todo en la novela está relacionado con la vida de una mujer, con sus labores de casa y las clases obligatorias en el colegio, la falta de libertad y la falta de otro propósito en la vida que ser madre o ser hermana. Encerradas, aisladas, el mundo de las mujeres en el convento es interrumpido por la presencia de un hombre y dicha presencia trastorna a la madre superiora. El psicólogo interviene en esta vida apartada precisamente para investigar el estatus del convento porque “como psicólogo me intereso de una manera especial en estas industrias

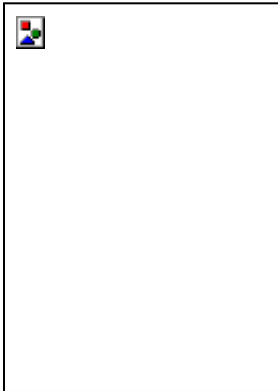
piadosas: la Caridad secuestrando a unas niñas para salvarlas de la posible corrupción” (1.316). Añade que “la voz pública ha señalado este Asilo como probable encubridor” (1.316). La madre no le permite entrar, ver los registros del convento ni hablar con las muchachas. Su rechazo, vehementemente declarado en el texto, produce sospechas en relación con su inocencia. Después de que la madre le diera una letanía de razones para apoyar su trabajo con las niñas, el hombre sale, sin la información que buscaba al principio. El narrador pinta al único hombre de carne y hueso en el texto como alguien que quiere romper la estabilidad benéfica y destruir la institución femenina. Su presencia, aunque de corta duración, invade el mundo de las mujeres. Cuando él sale del convento, el lector sigue pensando que volverá para terminar su investigación y aparecen sus propias dudas sobre la inocencia de esta institución.

A lo largo de la novela hay cuatro personajes con nombre, y aunque están en el convento con otras muchachas y otras hermanas, no se nos dice cómo se llaman, son anónimas. Esta estrategia de hacer desaparecer a los personajes secundarios sirve para centrar la atención en los cuatro personajes con nombre. El narrador pone un enfoque en estas cuatro mujeres para destacar su aislamiento del resto del mundo. Sin nombres, las otras internas y monjas no existen y, así, están desaparecidas. A veces el narrador hace referencia a los personajes secundarios como las colegialas, las niñas, las mayores o las piadosas, y como no hablan ni tienen nombres ni descripciones, hay una tendencia a pensar que no existen. Esta ausencia de identificación crea un ambiente tanto enigmático como ambiguo. El lector sabe que ellas no son las únicas en el convento, pero la estrategia de mantener a las otras anónimas aumenta el lado sospechoso.

La llegada del investigador/psicólogo al convento rompe con el equilibrio de las hermanas/monjas. Es la única vez que alguien del exterior penetra en este mundo secreto creado en el texto. Cuando termina la interacción entre el investigador y la madre superiora, el lector se da cuenta de que esta ha tomado control total de toda la conversación, contestando las respuestas a su manera, es decir, evitando respuestas directas. Cuando ella se cansa de su presencia, toma control de la conversación otra vez y se despide de él. Un análisis de esta relación muestra que la madre ha creado un tipo de muro de defensa alrededor de todas las pupilas y hermanas del convento. ¿De qué se está protegiendo la madre superiora? ¿A quiénes está protegiendo? ¿Está ocultando otro misterio?

***La llama de Bengala* de Sara Insúa**

Figura 6:



La tercera novela que demuestra “una vida alternativa” se titula *La llama de Bengala*. Esta novela de 63 páginas, escrita por Sara Insúa, fue publicada en 1930 en la serie *La Novela de Hoy*, con ilustraciones de Antonio Casero. Tiene nueve capítulos, con una ilustración cada uno. La portada es en color y muestra una pareja caminando en las montañas, una pareja con una cierta

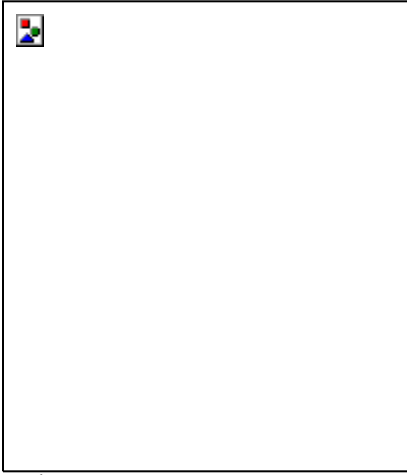
La portada

clase de distinción, sin emociones y muy enfocada en el sendero. El hombre usa un bastón para caminar, más para crear una imagen de un hombre de clase alta que por necesidad, como si las apariencias fueran muy importantes.

El título, *La llama de Bengala*, se refiere a un tipo de fuego artificial que despidе chispas, emitiendo mucha luz. El origen de esta expresión proviene de Bengala, en el subcontinente indio, con una costa en la Bahía de Bengala. Esta región tuvo mucho interés en los negocios marítimos y usaron esas “llamas de Bengala” para ayudar con el rescate en caso de naufragio. En ese sentido, sospecho que Insúa usó la expresión para llamar la atención en torno a la desesperación de la niña Adela en el texto con sus relaciones amorosas, ya que se siente hundiéndose en el mar romántico. Es como si quisiera ser rescatada de su vida buscando a un pretendiente apropiado que nunca aparece.

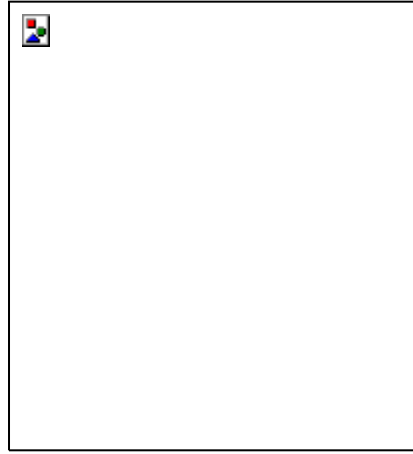
Como en las dos novelas analizadas antes, *Las niñas desaparecidas* y *Las otras dos*, la protagonista es una muchacha abandonada por la muerte de sus padres en un accidente. En esta historia, los padres han previsto un arreglo por si acaso sucediera un accidente en el crucero en que viajan, dejando a su única hija abandonada. Desafortunadamente, el crucero tiene ese accidente y Adela queda huérfana. Pasa gran parte de su adolescencia como internada en un convento/colegio y después, a la edad de dieciséis años, las monjas la liberan y la dejan a cargo de dos tíos, un hermano de cada padre, quienes toman parte en su educación, dividiendo el tiempo igualmente entre ellos. Estos dos tíos, que no se parecen, aparecen en las ilustraciones en un estilo relajado en blanco y negro. Pero se puede notar una diferencia en las actitudes.

Figura 7:



Álvaro, p. 17, *La llama de Bengala*

Figura 8:



Alejo, p. 27, *La llama de Bengala*

Esta comparación de los tíos muestra la gran diferencia entre ellos y su unicidad.

El tío Álvaro y el tío Alejo cuidan a Adela por seis meses, y ella alterna así entre dos tipos de vida bien diferentes, mientras ellos tratan de encontrarle un candidato adecuado para casarse.

El argumento de la novela es interesante en su circularidad. Adela, después de vivir unos nueve años con las monjas, sale a la edad apropiada para casarse o al menos buscar un novio, y pasa algunos años alternando entre sus dos tíos bien distintos. Y al final de la novela, después de un engaño y una relación fallida, Adela rechaza toda posibilidad de un matrimonio heterosexual para regresar a vivir con las monjas, dedicando su vida al sacrificio y a Dios. La narradora emplea escenas retrospectivas en la novela para clarificar algunos puntos. Por ejemplo, cómo llega Adela a ser internada en el convento y el sobre, la carta y las fotos que recibió de la Argentina. En el primer caso el lector conoce que sus padres han preparado su estancia en el convento de antemano, antes de su viaje mortal, como si tuvieran una premonición. En el segundo caso el lector descubre algo importante sobre el pasado de Enrique, el pretendiente favorito de Adela.

Su relación amorosa con otra mujer y sus tres hijos perturban por completo la vida de Adela. Al rechazar la mano de Enrique porque ya tenía una vida y una familia en la Argentina, como muchas muchachas de la época, ella siente que no tiene otro remedio que volver al convento.

Una perspectiva histórica aquí nos llama la atención sobre el paso circular de Adela, empezando en el convento por unos nueve años y regresando allá poco después de sus experiencias en el mundo público. Se nota que las mujeres se casan porque la sociedad las presiona al matrimonio. Mary Nash, en su libro *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, afirma que “el papel social de la mujer se realiza dentro de una esfera privada” (16), excluyéndose de cualquier contacto en los espacios públicos y en los casos de mujeres sin familias adineradas. Asimismo, en el libro *La mujer moderna y sus derechos* (1927), Carmen de Burgos resume la situación social en detalle. Dice: “Ellas se casan para asegurar su porvenir. Hasta hace poco se decía que la mujer ‘no tenía más carrera que el matrimonio’” (166). Además, De Burgos revela que “la esposa sufre desde el primer momento todos los inconvenientes... el marido se opone a que entren en su casa los padres, hermanos, amigos, etc... se concede al marido el derecho de vigilar a su mujer, de prohibir las relaciones que no le agraden” (170-71). A las mujeres que quieren ser independientes, una vida de reclusión a la casa no les agrada nada. Es posible, y muy probable, que junto con el engaño del pretendiente Enrique, Adela, como todas las mujeres de la época, haya sido consciente de la situación de la mujer casada, y a su propia manera la rechaza al regresar al convento.

Cabe mencionar que hay una larga historia de mujeres que rechazaron el matrimonio por varias razones y, en muchos casos, escogieron una vida religiosa. Silvia

Evangelista, profesora en la Universidad de East Anglia, en su estudio sobre las monjas titulado *Nuns: A History of Convent Life* (2007), nota que en el siglo XVIII:

This idea of religious commitment as an alternative to family is described through the examples of women who rejected marriage in favour of the ‘heavenly groom’... These ... drew on the gender ideology of the time, which allowed women only two acceptable paths: religious life in the cloister or marriage and family commitments. Upon entering the convent, women gained... a perfectly acceptable social identity outside marriage. They became part of an all-female group... while escaping family duties, motherhood... the uncertainties of widowhood and –not least– marital authority. (4)

Adela ha sido educada en el convento, vive con dos tíos solteros, rehúsa las posibilidades de matrimonio que los tíos le han dejado, tiene un noviazgo fallido y, al final, regresa al convento. Este círculo puede ser analizado como una salida del “clóset”, una experimentación de la vida exterior, que ha encontrado exigente y, como no le agrada, regresa al “clóset”, donde hay seguridad.

Así que el lector podría tener otra conclusión. Es posible que ella fuera lesbiana y que tuviera un tipo de *coming out* donde se diera cuenta de su interés en las mujeres. Las pistas no son concretas, pero la implicación es notable. En el número 4 de *El cuaderno divulgativo*, editado por el Centro de Atención a Gays, Lesbianas y Transexuales, Aldarte, en la *Historia del lesbianismo* (2003), resumen la situación así:

En esta época, y conscientes de la existencia de una sexualidad lesbiana, algunos dirigentes eclesiásticos se esforzaron por frenarla en las comunidades monásticas. Las monjas normalmente eran hijas de clase media y patricias, generalmente sin

ninguna vocación religiosa, que eran recluidas en los conventos porque aparte del matrimonio, era el único camino en la vida al que podían optar. (4)

Entonces, esta perspectiva *queer* sirve para romper las barreras alrededor de una situación que muchos leerían como algo típico heterosexual cuando hay la posibilidad de una interpretación contraria. No podremos nunca corroborar este análisis, pero una lectura de cerca, bajo una serie de perspectivas distintas, abrirá la senda hacia un entendimiento más amplio.

Los protagonistas en esta novela son tres: Adela, Alejo y Álvaro, y no se puede evitar notar la aliteración con la letra a. Quizás nos llama la atención que estos tres personajes tienen algo en común, unas vidas alternativas (también una palabra con a). Otro personaje, el pretendiente de Adela, se llama Enrique, y el lector nota que, por no empezar su nombre con la letra a, permanece excluido del grupo. Y así es en el texto. Propongo que el tema de los dos tíos solteros criando a una muchacha tiene un impacto grande en la interpretación general de la novela. En mi opinión, Insúa quiere que adoptemos posturas modernas y abiertas para entender mejor las intenciones que tuvo. Después de inspeccionar las vidas de los tíos, y la vida que Adela escogió, podemos concluir que Insúa nos presenta otro ejemplo de vida alternativa; o bien recluida en el convento, o bien una vida lésbica, o como dos gays maduros: la suma de las tres es una vida alternativa o fuera de lo común. Asimismo, propongo que Insúa ha creado una novela con otra dimensión de interpretación que va a insinuar algo completamente diferente: unas vidas alternativas.

Desafortunadamente, aún en el siglo XXI los estereotipos y el desarrollo de las personas en cuanto a sus acciones, su forma de vestir y sus hábitos nos informan sobre la

persona y cómo es en la vida real. Los estereotipos nos llaman la atención por la *posibilidad* de que el lector encuentre en ellos una manifestación de una personalidad verdadera. Aunque los estereotipos no siempre reflejan la realidad, su inclusión en una descripción textual parece ser intencional. En este caso, la muchacha Adelita está en custodia de los dos tíos, cuyas personalidades son tan distintas y contrarias que una comparación entre ellos es inevitable. La primera cosa que destaca en esta descripción es lo más llamativo: ambos tíos, que ya no son jóvenes, sí son solteros. Hay que recordar que en España se valora el matrimonio y tener una familia. En el caso del tío Álvaro Suárez del Moral, un hombre de edad, la narradora nos dice que “...no había formado una familia mitad por no haber encontrado, a su modo de ver, la compañera perfecta, y mitad por la frialdad de su temperamento...” (30). Las descripciones de la casa apuntan a aspectos del pasado, con retratos al óleo, muebles antiguos y cortinas espesas que no permiten entrar mucha luz. La modernidad no ha visto el interior de la casa. La narradora también describe a Álvaro diciendo que es “erguido, enjuto, pálido y gris de cabellos”. Con características como “una mano delgada y blanca...” (12) y “...una mano fina y transparente... y los labios ascéticos...” (24), el lector empieza a formarse una opinión sobre la posibilidad de que sus interiores oscuros y sus exteriores delicados representen algo oculto en su vida, una ausencia y aun un silencio.

El tío Alejo Molina, de cincuenta años, soltero también, parece un poco más joven que Álvaro y le permite a Adela vivir más experiencias e interacciones con el mundo contemporáneo. El narrador nos cuenta que Alejo “era encantador, pero un poco ligero, un poco frívolo...” (23), y conocido en Madrid como “*sportsman*” (24), con gusto por pasear por los campos de deportes, aunque parece que le gusta ser observador en vez de

participante. Organizó el tiempo con Adela como si se tratara de una juerga perpetua. Al principio a Adela le gustaba esto, pero más tarde se da cuenta de que le hubiera gustado una vida regulada y algo más relajada. ¿Es posible que el lector divise el lado de Adela que prefiere la reclusión? El narrador da explicaciones muy transparentes sobre la razón por la que los tíos son solteros, pero el lector tiene sus sospechas.

Es sencillo reflexionar sobre estas sospechas para poder concluir con un análisis del texto. Primero, hay que considerar que hay dos lados en esta propuesta: el de la homosexualidad entre hombres y entre mujeres, dos situaciones muy distintas. En *Gross Indecency: The Three Trials de Oscar Wilde* (2020), que trata de la homosexualidad en la era victoriana, el autor Moisés Kaufman plantea que “the notion of homosexuality was rarely spoken of in Victorian society” (1). En esta instancia, *homosexuality* se refiere a los hombres, y no a las relaciones lésbicas. En aquella época, las relaciones homosexuales fueron consideradas como un acto subversivo para socavar la sociedad. La sociedad patriarcal católica no pudo aguantar lo que percibió como amenazas contra el establecimiento de la familia, el poder y la Iglesia católica. Si una relación entre hombres era descubierta, el castigo siempre era severo. Alberto Mira, en su libro *De Sodoma a Chueca* (2004), propone esta recapitulación: “Nunca se había podido hablar libremente en primera persona del deseo por otros hombres, que se expresaba, a menudo, con subterfugios y coartadas... La conceptualización de homosexualidad siempre fue bastante precaria” (37). Esta idea de “subterfugios y coartadas”, además de señalar una vida precaria, pone de manifiesto de nuevo los silencios que existen cuando uno tiene prohibido expresarse libremente. La perspectiva *queer* nos facilita penetrar en los

silencios y excavar entre líneas para poder desenmascarar las posibles verdades alternativas.

Lo contrario era verdad para las mujeres, porque la mayoría no creía que pudieran tener una relación íntima con otras mujeres y porque las relaciones amorosas eran interpretadas como una “práctica” para una vida heterosexual como esposa. Lillian Faderman expuso esta idea en su libro *Surpassing the Love of Men* (1981). Ella clarifica así estas diferencias entre la homosexualidad y el lesbianismo:

The English, during the second half of the eighteenth century, prized sensibility, faithfulness and devotion in a woman, but forbade her significant contact with the opposite sex before she was betrothed. It was because, apparently, that young women could practice these sentiments on each other so that when they were ready for marriage, they would have perfected themselves in that area. (75)

Más, “...during most eras of modern history women were taught from childhood that only men or bad women were sexually aggressive. It was believed that good women could generally be counted on to suppress sexual desires...” (81). Martha Vicinus describe las relaciones en su libro *Intimate Friends* (2004), cuando dice: “middle class women were expected to keep their love for another woman emotional and not physical” (xviii). Pero su análisis proyecta unas posibilidades en el caso de una relación amorosa. Vicinus clarifica que: “...if active sexuality was defined wholly in heterosexual terms, a woman could be sexually involved with another woman and still remain a virgin” (xix). Esta creencia sirve para mantener la virginidad y el honor de la mujer y no debilita el sistema patriarcal ni la Iglesia católica. Para Adela, el regreso al convento representa un retorno a una vida cómoda con las mujeres/monjas y a una vida fuera del espacio público

y del contacto masculino. Por eso, era posible que las mujeres tuvieran una relación, bien sea íntima o amistosa, en aquella época, sin los reproches sociales, y se puede decir que se aprovecharon de una cierta libertad en estos casos.

A pesar de que el narrador describe a los dos tíos con sus atributos y sus defectos, el lector no encontrará más información sobre ellos ni sus descripciones físicas. ¿Tenían amigos o amigas? ¿Cómo pasaban el tiempo? ¿Habían tenido alguna vez una relación amorosa con una mujer? Estas preguntas nunca son contestadas en la novela y el lector, con una perspectiva *queer* en este caso, empieza a llenar los espacios y los huecos con información que encaja lógicamente. Insúa, como otros escritores de su época, no usó las palabras *homosexualidad* y *lesbianismo* en sus descripciones porque podían causarle problemas en cuanto al éxito de la publicación de las novelas. Sin embargo, Insúa juega con esta estrategia de dejar algunas pistas, bastantes para provocar un análisis más profundo de parte del lector, y resulta en la posibilidad de que los dos tíos sean homosexuales, o al menos, hombres con vidas alternativas y ocultas. Como heroína, aprovecha de una técnica de crear una historia que en la superficie es nada más que una novela romántica, pero deja pistas para, a través una lectura detallada, proponer algo mucho más profundo en aquella época.

Conclusiones

Al reflexionar sobre las tres novelas de este capítulo, el arco que las conecta es la idea de las vidas alternativas. Cada autora disfraza las posibilidades detrás de vidas que, desde fuera, parecen tradicionales. Terry Eagleton capta la esencia de la investigación en este capítulo en su libro *Marxism and Literary Criticism* (1976), cuando dice:

It is in the significant *silences* of a text, in its gaps and absences that the presence of ideology can be most positively felt. It is these silences which the critic must make 'speak'. The text is, as it were, ideologically forbidden to say certain things; in trying to tell the truth in his own way... He is forced to reveal its gaps and silences, what it is unable to articulate. (35)

En el acto de interpretar los textos es donde podemos encontrar los silencios, y estos nos llevan a nuevas interpretaciones y, nuevas maneras de conectar con el texto. Pero esta lectura de cerca nos muestra que estas tres novelas tienen algo más en común. En cada una hay un tipo de escape: en la primera, *Las otras dos*, la protagonista Josefina trata de huir de la casa, pero no puede por razones que no son tan obvias; en la segunda, *Las niñas desaparecidas*, el escape es fuerte y ocurre al final del texto, aunque podría decirse que la muerte de una de las hermanas también es un tipo de escape; en la tercera, *La llama de Bengala*, la protagonista escapa del convento, pero regresa después de unas experiencias frustrantes. ¿Podemos deducir que huye Adela de una vida como una perfecta casada? ¿Qué nos sugieren todos estos escapes que ocurrieron en estos textos? Las posibilidades se conectan con sus vidas alternativas y la necesidad de escapar de un estilo de vida que no les conviene. Son las voces de las heroínas que han llevado a la vanguardia algo que las mujeres de los años veinte pudieron reconocer en sus propias vidas. A través de las experiencias personales y la introspección, las heroínas han hecho público un aspecto de sus vidas que típicamente no aparece en los textos de historia en España.

CHAPTER 3

EROTISMOS ALTERNATIVOS, O, LAS HEROÍNAS QUE PRODUCEN LO

ERÓTICO

“...that critical writings on modern Spanish culture, by largely limiting itself to the study of ‘high culture’ (even when the texts studied are non-canonical), has systematically made invisible—ghostly—whole areas of culture which are seen as non-legitimate objects of study because they are consumed by subaltern groups”.

Jo Labanyi, 2000

“Forced chastity, woven into repression and monotony, which suffocates and oppresses, is no solution; it is a betrayal of Nature which is paid for with the deep sadness of a life which exudes dark anxieties”.

Martí-Ibáñez, *Estudios*, febrero de 1935.

Introducción

Al principio del siglo XX se encuentra en la cultura española un espíritu nuevo, un tipo de energía renovadora que surge en la sociedad. Lily Litvak, autora de *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936* (1993), afirma que “los años locos nacieron prematuramente al final de la primera guerra mundial, Europa se puso de fiesta, y un irresistible frenesí de diversión reemplazó el decoro” (11). Son años “locos” para España porque son completamente distintos de los años anteriores, donde la ansiedad y la melancolía reinaban y los controles sociales eran más estrictos y obligatorios. En *Culturas del erotismo en España, 1898-1939* (2014), Maite Zubiaurre destaca la situación histórica en aquella época también cuando dice:

La extendida teoría de que España arribó a la modernidad escindida en “dos Españas” —una España liberal y una España conservadora, tan enfrentadas la una y la otra que esa disputa llevó, irremediablemente, a una Guerra Civil (1936-1939)— ha sido, desde hace mucho, un lugar común de la historiografía española. (13)

A pesar de esta ruptura, Zubiaurre encuentra una nueva España, una España ligada al mundo popular y el mundo de las masas. En sus palabras, ella sugiere “...proponer la existencia de una ‘tercera España’ en la que florecen abiertamente, y en el terreno de la cultura popular, el arte, y la literatura erótica, así como los múltiples aspectos de una (pseudo) ciencia sexual” (13). Zubiaurre ha visualizado la España de estos años como un terreno fecundo, como una cultura dispuesta para escapar de las “limitaciones impuestas por el prestigio intelectual de una minoría y que tiende un puente entre la alta cultura y la cultura popular” (14). Aquí, en esta tercera España, es donde residen las novelistas de este capítulo, aprovechándose de una fisura en las actitudes, en los controles sociales y en el mundo literario.

En este capítulo propongo, a través de un análisis y una lectura detallada, que durante estos años en España, la Edad de Plata (1900-1936), las autoras también se acercaron, de una manera alternativa, al movimiento sicalíptico del erotismo y de la pornografía, y trataron en sus textos la temática sexual. Es una perspectiva alternativa porque, primero, la mujer es la agente de la acción. Segundo, porque no se encuadra dentro de la definición de la pornografía al no usar descripciones del cuerpo ni de los órganos sexuales con el propósito de estimular. Por eso, las nombro como *alternativas* porque varían mucho en intensidad entre los dos polos de erotismo y pornografía. Estos

años de la Edad de Plata se llenan de voces masculinas cuyas perspectivas de la mujer como objeto sexual se observan en la multitud de novelas escritas en aquel período. Son novelas escritas por hombres y para hombres con la exclusión de las mujeres. En estas novelas, la mujer siempre aparece como el objeto del deseo masculino. La literatura erótica, creación masculina, fue muy popular y deshumaniza a la mujer. Pero, la idea de una mujer como creadora de lo erótico, no existió. En este capítulo deseo darle vuelta a estas nociones erróneas para plantear que hubo algunas heroínas que empezaron a jugar con esas nociones de lo erótico en sus novelas, sabiendo que estaban rompiendo dos barreras a la vez —arriesgando así sus oportunidades de publicación—: ser autoras en el campo de la literatura popular inundada de hombres, y ser autoras, además, de novelas eróticas. Estas heroínas escogieron el erotismo como plataforma para demostrar a las mujeres la existencia de su sexualidad —independientemente de ser cosificadas por un autor masculino— con libros eróticos escritos por y para ellas.

En *La antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*, se aprecia que la selección incluye 18 novelas escritas por hombres y ni una sola escrita por mujeres. En su libro *La novela sugestiva* (2012), Eilene Powell, Amanda Valenzuela y Maite Zubiaurre notaron que, de las 42 novelas escritas en esta serie, solo dos fueron escritas por una escritora: las dos tienen por autora a Eva León y sus novelas son casi imposibles de encontrar. Uno pensaría que a las mujeres no les interesa este asunto, porque no son visibles en este campo literario. Sin embargo, creo que las mujeres también tuvieron sus voces, pero su manera de acercarse a esta ola fue bastante diferente. Las autoras trataron el tema a través de una perspectiva femenina que, a veces, tuvo como propósito un lado didáctico y, quizás más importante, quisieron arrojar luz sobre el hecho

de que las mujeres pueden ser agentes de sus propias acciones, y que tienen control de sus propias vidas, especialmente en esta área del erotismo.

Cabe recordar el contexto sociopolítico de la época y cómo afectaba a las mujeres, incluyendo a la Iglesia católica, que tuvo un gran impacto sobre sus vidas. Los textos que componen *La perfecta casada*, de fray Luis de León (1583), suerte de cartas escritas a María Varela Osorio, sirvieron como un manual de instrucciones, “leyes del santo matrimonio” (León; 1), sobre el comportamiento apropiado para una mujer casada, que definen los parámetros de su conducta y de su vida. Por eso, estas cartas, escritas por un religioso, eran como mandatos o edictos de la Iglesia, y tuvieron un gran y duradero impacto en la vida de las mujeres hasta el siglo XX. Desde el primer capítulo, fray Luis establece la conexión entre las leyes y la Iglesia, y resalta la idea de la posición de la mujer, cómo “obedecería” estas leyes que controlan su propia vida. Dice fray Luis: “...en este capítulo el Espíritu Santo... declarando (las) obligaciones que tiene...” (4). En estas páginas fray Luis cita al Espíritu Santo al nombrar sus preceptos para la mujer, y sin duda esta referencia hizo que el libro se leyera como un manual de conducta, aceptado por la Iglesia para difundir entre sus creyentes. Un producto de las enseñanzas de fray Luis se aprecia en la expresión “el ángel del hogar”, y en el símbolo de la mujer casera, atada a la casa, sin posibilidad de vocear opiniones, etc.

Bajo la influencia de la Iglesia católica y las fuerzas existentes del patriarcado, las mujeres no tuvieron las mismas oportunidades que los hombres en el campo de trabajo y, más importante, en el área de la educación sexual. En su artículo sobre “Un/Contested Identities: Motherhood, Sex, Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain” (1999), Mary Nash nos recuerda la posición de las mujeres en

España en aquella época: “The ideology of domesticity provided the foundation of traditional gender discourse in late nineteenth-century Spain... this model of good mothering and housewifery —the product of male thought— generated the notion that women’s ambitions had to be exclusively limited to home and family” (27). Esta ideología señalada por Nash es el resultado directo de las cartas de fray Luis, siglos más tarde. En su libro *Historia de las mujeres en España, siglo XX* (2003), Josefina Cuesta Bustillo ofrece otro hecho que ha afectado y limitado el desarrollo personal de las mujeres:

En 1900 figuraban en las estadísticas oficiales un 36% de mujeres analfabetas y un 27% de hombres... Una diferencia abismal se observa en el acceso a la enseñanza secundaria. La participación femenina es menos de 4% en la secundaria oficial en los años de la I Guerra Mundial, aunque a fines de los años 20 se habrá elevado al 18% . (39)

Estos comentarios demuestran que la educación, junto con la carencia de experiencias fuera de la casa, han formado un estado de desigualdad para la mujer al mismo tiempo que le han creado una invisibilidad por su falta de presencia cultural, de educación y de libertad física (enclaustrada en la casa y bajo las órdenes de su esposo). Pero todo esto cambiará, lentamente, al principio del siglo XX, porque había algunas escritoras que decidieron introducir sus voces y sus perspectivas femeninas para exponer cómo vivían las mujeres, entre las voces masculinas.

Las tres narradoras de mi estudio, Magda Donato (*La carabina*), Sara Insúa (*Salomé de hoy*), y Ángela Graupera (*Como las abejas*), llenan un vacío creado por las historias de la literatura en su construcción de un canon, y especialmente de un canon de

literatura erótica y pornográfica orientado a un público básicamente masculino. Estas tres heroínas tratan el tema del erotismo y el sexo de una manera muy feminista, ya que las mujeres de sus novelas no son los objetos de una perspectiva masculina sino los sujetos, y tienen intervención en sus decisiones. Al desaparecer ciertas barreras sociales, las mujeres pudieron experimentar una libertad que no habían tenido antes, y estos temas eróticos, en mi opinión, son la última de las barreras y la más íntima y más difícil de romper para ellas, al reivindicar sus vidas y sus voces.

Antes de entrar en el estudio pormenorizado de estas tres novelas hay algunos aspectos imprescindibles que deben ser tratados. Primero, es importante entender que hay tres términos que se usan con frecuencia al hablar del tema sexual: *erotismo*, *pornografía* y *sicalipsis*. Después de consultar las definiciones del *Diccionario de la lengua española* que nos darán una comprensión básica de estos términos, a través del análisis de las tres novelas introduciré las teorías del erotismo de Georges Bataille, y las observaciones agudas de Lily Litvak y de Maite Zubiaurre y otros críticos para establecer mis ideas sobre estos temas.

Según el *Diccionario de la lengua española*, versión online (dle.rae.es), *erotismo* se define como “amor o placer sexuales, carácter de lo que excita el amor sexual, exaltación del amor físico en el arte”. Sobre *pornografía*, palabra que quizás destaca más, el diccionario dice: “presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación y espectáculo, texto o producto audiovisual que utiliza la pornografía”. Existe, además, otra palabra que apareció en aquella época y que los críticos tienden a usar con respecto a estudios del erotismo y la pornografía, lo *sicalíptico*.

Dicha palabra apareció en Madrid y, según el estudio de Luis Fernández Cifuentes *Teoría y mercado* (1982), era “sinónimo de picante, verde, erótico y/o pornográfico, y adquirió una inmensa popularidad... La palabra se usó primero con referencia de vodevil” (75).

Poco a poco, los críticos reemplazaron las palabras *erótico* y *pornográfico* con *sicalíptico*. Una de las contribuciones de Zubiaurre tiene que ver con su definición y aplicación de esta palabra, *sicalipsis*, al estudio de la literatura. En su libro *Culturas del erotismo en España*, afirma:

en efecto, en un primer momento, los términos “sicalíptico” y “sicalipsis” se aplicaron a textos e ilustraciones solo “levemente” eróticos, y a mujeres tan solo “parcialmente” liberadas... con el paso del tiempo, la palabra “sicalipsis” pasó a englobar todas las gradaciones imaginables del erotismo (y de las mujeres que lo practicaban), desde el idilio y las coqueteadoras y *demi-vierges* más descafeinados, hasta el sexo duro, las prostitutas profesionales y la pornografía más descarnada y explícita. (17)

La definición que Zubiaurre proporciona es extensa, con una aplicación en situaciones muy diversas; la *sicalipsis* no se aplica únicamente a *una* situación sino a muchas situaciones, a mucha gente y en muchos contextos variados. Se pueden encontrar fácilmente conexiones con su definición en cada novela analizada en este capítulo. Así, podemos ver que la posibilidad de dibujar los límites entre estas palabras es casi imposible, aunque yo diría, en mi caso, que las heroínas han escrito algo erótico, y/o pseudoerótico. Si utilizamos la terminología de Zubiaurre, podemos usar *sicalíptico* como marco general para sostener la lectura detallada junto con su análisis de las novelas.

Aunque cada novela es distinta en su manifestación del erotismo, esta definición sirve para otorgarles uniformidad.

Quiero presentar aquí otra expresión que representa una combinación de estos términos, pero sin ser muy lasciva. En su libro *Narrativa andaluza (1900-1936)*, Carmen de Urioste Azcorra pone de manifiesto la expresión *seudoerótica* para las obras que realmente no se encuadran dentro de las definiciones citadas antes. Según Urioste, este género pseudoerótico posee “todas las características básicas para ser eróticos, sin embargo carece de signos configuradores de la novela erótica: la pasión, la lujuria, la vergüenza, el pudor, los celos y el sexo entre otros” (43). Creo que *seudoerótico* es muy apropiado y describe bien algunas de las novelas, porque no son sexualmente explícitas, la vergüenza no aparece y tampoco se ve el pudor.

Las ideas y teorías de Georges Bataille sobre Eros y el erotismo formarán la base del análisis y una plataforma para examinar al menos una de estas novelas con una perspectiva moderna, del siglo XXI, y feminista. Al hablar del erotismo en su libro *Erotism: Death and Sensuality* (1986), dice: “eroticism always entails a breaking down of established patterns, I repeat, of the regulated social order to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals” (18). Esta idea de romper patrones tiene implicaciones importantes para las mujeres en aquella época. Creo que Bataille sugiere que un acto erótico se basa en la desaparición de varios patrones socioculturales relacionados con la sexualidad. Sus palabras implican y abren muchas posibilidades que les darán a las mujeres la opción de tomar control sobre sus acciones y sus intereses eróticos cuando se quitan estas barreras.

Tradicionalmente, estos obstáculos mantienen a la mujer como persona pasiva, sin voz, sin la posibilidad de ser parte activa en un acto erótico (aparte de un acto de reproducción). Bataille afirma que “eroticism, it may be said, is assenting to life up to the point of death... only men appear to have turned their sexual activity into erotic activity...” (11). Al mismo tiempo añade que “there does remain a connection between death and sexual excitement. The sight or thought of murder can give rise to a desire for sexual enjoyment, to the neurotic at any rate” (11). Bataille hace referencia a un estudio sobre la reproducción de unos organismos (los seres humanos) que clarifican su creencia de que “the domain of eroticism is the domain of violence, of violation” (16). En “Erotic Exuberance: Bataille’s Notion of Eroticism” (2017), Thomas Minguy resume las teorías de Bataille de la siguiente manera:

There is no purpose in the erotic pleasure, because what is sought is not satisfaction, nor reproduction, but loss and abandonment. It is... giving of oneself to the violence of life and embracing the chaotic movements of energies that are around the globe. It is leaving the inertia of serious life and embracing the high velocity of energies circling the world. As such, eroticism thus leaves the realm in which truth is possible to understand and seeks to experience the truth of existence... its violence and exuberance. Through eroticism, what appears is the breakdown of seriousness and the openness to the death of limitations”. (45)

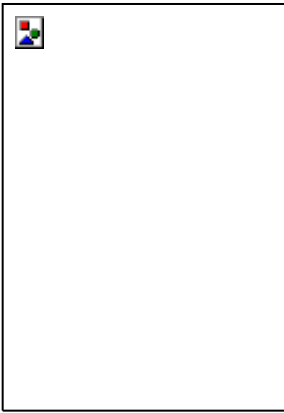
Bataille sugiere que el erotismo típicamente existe dentro de un contexto que ha perdido su formalidad y en el que estas barreras han sido desmontadas. Cuando desaparece todo rasgo de control y seriedad, el espíritu humano se abre, es más libre, y pierde los controles personales y sociales; según dice Bataille, se anulan las restricciones

y, por eso, están listos para una experiencia erótica y una experiencia eufórica. Según dice Minguy, es “the death of limitations” (45). Hay una vulnerabilidad que permanece cuando se borran las limitaciones.

En la novela de Ángela Graupera discutida en este capítulo, la aplicación de sus teorías no podría ser más obvia. La euforia, la transgresión y la vulnerabilidad se encontrarán por todas partes a lo largo de su novela.

La carabina de Magda Donato

Figura 9



Esta novela no es simplemente la historia de una carabina, sino la exposición de una parte de la cultura española que vive marginada y olvidada. *La carabina* cabe dentro del marco de novela pseudoerótica y por eso merece ser parte del estudio. El título de esta novela llama la atención hacia un aspecto de la sociedad española básicamente escondido.

La portada

La estructura de esta novela de Magda Donato es diferente, ya que el libro empieza con una entrevista entre la autora Donato y Artemio Precioso, fundador de la colección de La Novela de Hoy, y aparece como una extensión de la novela. Esta entrevista, bajo el título “A manera de Prólogo”, tiene seis páginas. Precioso empieza por describir el talento de la autora, y después le hace distintas preguntas como, por ejemplo, cuándo empezó a escribir, sus viajes, autores/autoras favoritas, temas sociales (el matrimonio y el divorcio, el voto y el feminismo) y de qué vive ella. Hay algunas revelaciones de la escritora que destacan en esta entrevista breve y que se ponen de

manifiesto en la novela. Precioso le llama “una escritora de nervio y... avanzada de ideas” (3), señalando un enfoque y una seriedad hacia los comentarios y críticas del papel femenino en aquella época. Pero en mi opinión la parte más significativa de la entrevista es cuando, a la pregunta sobre su autora extranjera favorita, ella responde que es Harriet Beecher Stowe, porque le fascinó la lectura de *La cabaña del tío Tom*. “El siglo XX necesitaba otra Beecher Stowe que consiguiese la abolición de la pena de muerte, como la del siglo XIX consiguió la de la esclavitud” (8). Sus comentarios reflejan una conciencia profunda de los problemas sociales y el poder de la pluma para incitar a la gente a hacer cambios. Parece que Donato quiere educar e informar al público sobre los problemas sociales de las mujeres, problemas que han sido borrados de la historia. *La carabina* representa una clase de mujeres que están completamente olvidadas en la historia de España, aunque, gracias a su vigilancia, se mantenga pura a la novia hasta llegar al sagrado sacramento del matrimonio. Esta novela, junto con *Las otras dos* ya analizada en el capítulo 2, representan dos ejemplos de su interés social. En ambos casos, se nota que los personajes centrales no pertenecen a una clase alta, a una élite, sino a la clase trabajadora, la clase baja, cuyas vidas carecen de lujos.

En la mencionada entrevista, Precioso le pregunta a Donato: “¿Es partidaria del divorcio?” (6), y esta pregunta es significativa pues ya tenemos dos novelas donde el matrimonio (heterosexual) es el centro del argumento. La respuesta de Donato es un poco sorprendente hasta que se lee completa. Ella no es partidaria del divorcio. Pero dice: “Y me temo que el divorcio, suavizando el matrimonio, retrase su abolición. Las cosas malas, más vale que lo sean sin atenuantes” (6). Es como si Donato estuviera explicando la razón detrás de su novela *Las otras dos*, donde ella muestra otras posibilidades para

vivir en pareja fuera del matrimonio tradicional heterosexual. Cuando se habla del divorcio en España, se habla generalmente del adulterio que siempre favorece al hombre.¹⁹ Donato expresa una opinión más moderna diciendo que el engaño y el adulterio son malos, y no muestra ninguna justificación. Esta entrevista nos ayuda a entender mejor las novelas populares de Donato, que no son solo novelas de entretenimiento sino novelas breves y serias, con temas profundos. Ella es respetada como autora y merece ser parte de un canon literario reconfigurado.

El título, *La carabina*, revela una institución marginada, de clase baja, de mujeres que sufrían por no tener la educación adecuada para sostenerse en la vida. En este sentido, la protagonista, que pasó por varias etapas emocionales y varias clases sociales para terminar, por fin, en la clase baja, está llena de referencias a los ideales del marxismo. Por ejemplo, ella lucha a través de toda la novela para encontrar su propio lugar, su propio espacio, muchas veces confrontando a la burguesía pidiendo ayuda. Parece que el sistema patriarcal, el que creó las leyes y no le permitió otra manera de sostenerse en la vida, resulta en la acción inapropiada de alquilar espacio para los encuentros sexuales de otros. Como mujer sin esposo, viuda, empobrecida, su camino para la salvación económica pasa también por etapas y termina con una situación marginada.

La Condesa de Campo Alange, en su libro sobre la mujer en España, lleno de observaciones minuciosas sobre la sociedad española en aquella época, explica el significado del título de la novela:

¹⁹Ver la Novela Semanal de Carmen de Burgos, *El artículo 438* (1921), que trata en detalle esta situación.

Ninguna señorita puede salir sola y, si no va acompañada de su madre, la escolta una carabina, nombre que se da a mujeres generalmente honorables que, necesitadas de ganarse un sueldo y sin ninguna profesión, cuidan de la virtud de las muchachas. (187)



Figura 10.

P. 12, *La carabina*

Aquí se nota la figura delicada de Paulina con la cara emoción.

Entonces, la novela cuenta la historia de una mujer escolta, es decir carabina, y de su mala suerte, pues es de edad avanzada, lo que también afecta su circunstancia.²⁰

Publicada en 1924 en la serie de La Novela de Hoy, tiene doce capítulos, 64 páginas y 10 ilustraciones de Bartolozzi que realmente elevan y conectan con la lectura. La portada es muy atractiva y de muchos colores, pero un análisis detenido de la misma muestra a dos mujeres con dos sombras negras detrás de ellas. Es como si una nube negra las siguiera. Dicha portada parece un presagio de las dificultades que la carabina, Paulina Bedoya, sufre en la vida. El lector las aprecia furtivas, como si hubiera algo que estuvieran escondiendo o como si tuvieran un secreto y caminaran clandestinamente, o como si huiera de algo o de alguien. Las sombras detrás de ellas pueden tener dos significados: la

²⁰Según las observaciones de la Condesa de Campo Alange en *La mujer en España* (1963), “La mujer sola representa un problema económico y un problema sexual que la sociedad entonces parece ignorar, pero cuyas consecuencias, pavorosas, padece. La viuda también pertenece al grupo de la mujer sola...” (127).

sombra que protege —como la de un árbol— o la sombra que persigue —la mala fortuna. Ambos personajes en esta portada sufrirán algún tipo de desgracia; la jovencita descubre que está embarazada y Paulina será la responsable porque concedió tiempo privado a los novios (Lily y Pepito), en su apartamento, en vez de vigilarlos cuidadosamente. Finalmente, ella pierde el trabajo, lo que la fuerza a buscar otra manera de ganarse la vida.

La historia de Paulina Bedoya no es diferente a la de muchas mujeres en aquella época, ya que se encuentra en una situación difícil y sin recursos, no solamente para ella, sino también para un hijo exigente. Viuda después de la muerte de su esposo, el doctor Romero, ha gozado de una vida más elevada, y probablemente perteneció a una clase más alta de la que conoce en la novela, se ha acostumbrado a otro modo de vivir. En la primera página el lector se da cuenta de la pobreza de Paulina: “Había días aciagos en que Paulina Bedoya se veía precisada a cenar, agotando así, en esta comida imprevista, las sobras del mediodía, cuidadosamente apartadas para el día siguiente” (11). En esta ilustración, Paulina se ve como una mujer muy frágil y, puesto que es una caricatura, parece esquelética. Su padre y su marido no le han dejado suficiente para sobrevivir, pero se aprovecha de las relaciones y las amistades, así como de los días festivos y de santos, donde tiene la oportunidad de comer bien. El lector nota dos cosas: Paulina no tiene una vida sino que únicamente piensa en sobrevivir diariamente, y su imagen es la de una mendiga, que pasa de casa en casa buscando migas para comer. Viuda y sin oficio, su vida es frágil. Es una existencia completamente patética. María Laffitte, también conocida como la Condesa de Campo Alange, resalta en *La mujer en España* (1963) la situación de mujeres como Paulina:

En la segunda mitad del siglo XIX, esta diferencia demográfica (que incluyó unas trescientas cuarenta y cinco mil mujeres desparejadas) adquiere caracteres de tragedia. Como no está previsto que la mujer gane su subsistencia, ¿quién atenderá a sus necesidades? Algunos trabajos manuales —peor retribuidos que los hombres— son asequibles para ella. Pero si esos humildes trabajos no están, por alguna circunstancia, a su alcance, le aguarda irremisiblemente la miseria. (127)

Donato está denunciando la situación social en España de muchas mujeres a través de su personaje Paulina: viudas, viejas y sin recursos. No culpa directamente a nadie de la situación en que se encuentra Paulina, pero la falta de recursos, de una educación que le daría habilidades, y de conocimiento valioso para poder vivir sola, como viuda, son todos elementos que señalan una falla en el sistema político y cultural. Por eso, Paulina se hace carabina, es decir, acompañante de una jovencita para que esta pueda salir de la casa. En mi opinión, es este trabajo el que Donato quiere destacar en el texto.

El narrador explica en el texto que Paulina tuvo que aprovecharse de las conexiones sociales que ya tenía, amistades de su padre y de su esposo, para poder vivir, porque no tenía ninguna habilidad ni talento. El narrador dice:

Paulina no conocía a fondo ningún oficio... pero sabía un poco de todo, y de esta manera “iba tirando” sin dejar un solo día de repetir con la mayor seriedad... y Paulina hizo bolsillos de cuentas, cuando existió el furor de los collares exóticos, ella enhebró perlas de distintos gruesos y colores... no tenía ni gusto ni habilidad ni siquiera paciencia y su clientela no era la de las casas de lujo y... pagan miserablemente... (17).

Esta cita define y encuadra a una mujer que ha vivido bajo el dominio de otros, y que, como no era considerado necesario, no se ha provisto de ninguna instrucción y no se presenta como una mujer con habilidades. Además, creo que las mujeres de su clase, probablemente la clase media alta, tuvieron la ayuda de criadas para cuidarlas, y por eso tuvo una vida privilegiada. El hecho de no tener oficio ni habilidades se hace muy evidente en la siguiente cita. Después de la muerte de los dos hombres dominantes en su vida, tuvo que abandonar sus lujos para subsistir gracias a las comidas servidas los días del santo de las relaciones y de los amigos de su familia. Pasaba de una casa a otra en esos días bien marcados en su calendario. Pero, cuando todo eso se acabó, cuando la familia y las amistades no pudieron ofrecerle nada más, después de haber vendido casi todas sus posesiones, se fue a vivir en la casa de una “revendedora de oficio” donde se alquilaba una habitación. La oportunidad de ser “señora de compañía” o carabina le pareció perfecta, ya que no necesitaba destrezas especiales sino ocuparse de vigilar a una joven.

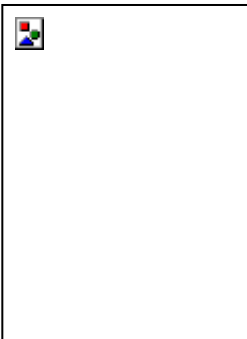


Figura 11.

P. 46, *La carabina*

Al llevarle un vaso de agua a Lily, Paulina descubre que los novios se encerraron en el cuarto.

La familia del señor Del Peral le pagaba bien, pero cuando el novio de la joven le ofreció un soborno, Paulina les ofreció ir a su nuevo pisito para protegerse de la lluvia. Paulina

sucumbe a los varios sobornos que el novio le da y poco a poco, mientras les vigila en su pisito, la puerta se cierra y Paulina no reacciona como debería. La jovencita Lily queda embarazada y la familia despiden a Paulina, quien recibe amenazas, gritos y reproches del señor Del Perál, que insinuaba que merecía “diez años de cárcel por corrupción de menor” (49). El narrador explica que produjo “...un recuerdo nimio de su infancia: su padre, el comandante de Administración militar, riñéndome formidablemente, con uniforme y todo, por haber roto un jarrón de porcelana al jugar a la pelota dentro de las habitaciones” (51). Creo que la imagen del hombre con su poder dominante reprimiendo a la mujer se hace bastante clara aquí cuando le grita a Paulina, sin preguntarle lo que pasó. Los padres Del Perál le endilgan la responsabilidad por el embarazo de la niña. Una carabina tiene el deber de impedir los actos ilícitos de una pareja o puede ser la intermediaria que decida ser ciega a estos mismos actos. Así, diríamos que la carabina, Paulina, es la que guarda la virtud de la joven, lo que sugiere que esta no es capaz de cuidarse (¿porque no es *capaz* como una mujer de hacerlo?), y que el chico (cualquier chico que sea) no tiene responsabilidad alguna para proteger, mantener y respetar las demandas de una jovencita. Según la práctica, era imprescindible que la mujer llegara al altar virgen, con su virtud bien protegida. Para el joven no es igual, e incluso se razona con normalidad que habrá tenido experiencias sexuales antes de la noche de bodas. Pepito no sufre ninguna consecuencia por sus acciones y es la mujer la que sigue marginada y es considerada culpable.

Donato parece denunciar en esta novela el desconocimiento de las jóvenes que no son conscientes de sus cuerpos, no entienden las consecuencias de tener relaciones con hombres y, al ser de una clase media alta, pueden culpar a las “Paulinas” por todo sin

tener que reprocharse de nada. En la novela queda bien claro que Donato quiere resaltar esta idea de la incapacidad de la mujer para controlar sus acciones. Paulina, mujer sencilla, frágil y delicada, sabe al final de la novela que no le pasaría nada, ya que la amenaza de cárcel no se llevaría a cabo por miedo a un escándalo para la familia Del Peral. Pero Paulina “tendría que irse desprendiendo de ‘sus muebles’ y de ‘sus ropas’; tendría que marcharse de su ‘casa’; tendría que renunciar a satisfacer su apetito tres veces al día...” (53). Otra vez la protagonista cae en el pozo negro de la desesperación. Las acciones de Paulina, al no vigilar cuidadosamente a los novios y por su debilidad emocional al aceptar sobornos, causan que el ciclo se repita y que se encuentre otra vez en la puerta de las casas de sus relaciones pidiendo ayuda, pero esta vez ellas la rechazan. Es posible que Donato destaque la fuerza de una mujer como Paulina, aunque sea frágil, para seguir adelante en la vida, buscando nuevos métodos para sobrevivir. Se ve a Paulina como una persona emprendedora que nunca se rinde. Finalmente, es la portera — mujer de clase baja— quien le ayuda.

Antonia, la portera, le ofrece un alquiler bajo en el entresuelo y, notando que Paulina realmente no puede encontrar trabajo en ninguna fábrica ni mercería, le propone también un trato: “Conozco yo a un señorito... tiene novia... y no tienen dónde verse de vez en cuando... que esto no había de saberlo nadie más que yo...” (59) y así, aunque Paulina duda un poco, empieza su nuevo trabajo como facilitadora sexual, o trabajadora del sexo, vendiendo un espacio aunque no venda a la persona. En su nueva situación, alquila parte de su pisito a parejas para que puedan reunirse clandestinamente, en privado, y tener relaciones íntimas. Por segunda vez la protagonista, sin recursos, sin

saber adónde ir, cae en esta situación de regentar una casa de lenocinio, proporcionando lugares para el sexo prohibido sin su participación en dichos actos sexuales.

Esta historia de una mujer venida a menos muestra, en mi opinión, las influencias que tuvieron en Donato el socialismo y las teorías de Marx y de Engels. Estas hablan de la influencia del patriarcalismo en la sociedad y los efectos que produce, especialmente en la mujer, y sus textos fueron leídos profusamente en Europa. Los dos apuntan a las clases que emergieron del capitalismo como fuente de los problemas. En el *Manifiesto comunista* (1848) Karl Marx dice: “the bourgeois sees his wife a mere instrument of production. He hears that the instruments of production are to be exploited in common, and naturally can come to no other conclusion that the lot of being common to all will likely fall to women” (22). Marx añade esta cita para criticar al capitalismo como una de las fuentes que afectan a las mujeres y su desarrollo personal y social: “As long as capitalism remains the dominant mode of production, it is impossible fully to understand the forces that oppress women and shape the relations between men...” (11). Asimismo, en *The Origin of the Family, Private Property and the State* (1884), Friedrich Engels también señala al sistema capitalista como la causa de la opresión de las mujeres. En la introducción de este libro, Pat Brewer dice: “Engels argues that the source of the oppression of women came from the exclusion of women from social production and the conversion of household tasks into a private service” (20). En estas citas es evidente que el poder patriarcal controla y gobierna el sistema de producción y, por eso, también controla las vidas de las mujeres. Estas siguieron viviendo marginadas, fuera del ojo público, paralizadas y quedando como el “ángel del hogar”.

Paulina Bedoya es testigo y participante de este capitalismo. Abandonada con un hijo, viviendo fuera del ciclo capitalista, ella tuvo que encontrar una manera de penetrar el ciclo y apropiarse de él. Donato nos plantea en detalle la idea de las dificultades. El sistema no ayuda a ninguna mujer en su situación: Paulina proviene de una clase media alta pero ya no pertenece a la misma, ha pasado a una clase marginada, pobre y sin recursos. Engels sugiere una solución que conecta, en mi opinión, con las ideas de Donato. Él dice:

...real social equality between the two, will be brought out into full relief only when both are completely equal before the law. It will then become evident that the first premise for the emancipation of women is the reintroduction of the entire female into public industry; and that this again demands that the quality possessed by the individual family of being the economic unit of society be abolished. (80)

En otras palabras, la sociedad necesita cambiar la estructura capitalista que fomenta el dominio del hombre sobre la mujer para crear sistemas, oportunidades y relaciones que se basen en un estado de intercambio igualitario. Sin educación, este cambio nunca podrá ser realizado. Además, la mujer necesita las mismas oportunidades de educación para poder entrar en la "*public industry*". Creo que las palabras de Engels también están reflejadas en las ideas de Donato, porque la desigualdad, la injusticia y la represión de la mujer se ven en cada página en su novela.

Paulina se encuentra en un estado de fosilización, paralizada, entre el lado emocional y el económico. En su trabajo de escoltar a la joven, pudo facilitar los deseos y los placeres carnales de otros, sin ninguna atención a los suyos. La novela no tiene rasgos eróticos, pero sí se centra en un tema que se relaciona con lo sicalíptico de la época: un

prostíbulo, un inmueble donde lo erótico pudiera ocurrir. Además, es a través de estos actos ilícitos comunes que ella se gana la vida. Entonces, el sexo para Paulina es parte del sistema económico del capitalismo. Ella usa el sexo, indirectamente, como herramienta para sobrevivir, aunque sin participar en él. Donato pinta a una mujer dentro de una realidad contemporánea, cuya existencia no es un placer para gozar sino un problema para resolver. La autora, a través de su novela, critica un sistema donde las viudas no tienen manera alguna de mantenerse. La falta de recursos de educación junto con la falta de recursos legales ha dejado “suspendidas” a mujeres que se apoyaron en esposos o padres y, una vez fallecidos estos, se encuentran solas.

Hay otro aspecto significativo de esta obra que también se revela en casi todas las novelas de este estudio. En las situaciones de pobreza, o de acoso, las protagonistas acuden a otras mujeres para buscar ayuda. En este caso, son las primas y otras parientes de la familia las que ayudan con préstamos a Paulina, o la portera que le ofrece la oportunidad de establecerse en un apartamento, alquilando su habitación para que las parejas tengan relaciones. Estas protagonistas marginadas buscan la proximidad de otras mujeres para apoyo emocional y económico. Los hombres, representados por los dos muertos (su padre y su esposo), el hijo, y también el padre de Lily, aparecen como miopes, por no proveer adecuadamente a Paulina y el hijo, o como ogros que gritan y hacen demandas irracionales. A ellos, los hombres, no les importa reprimir a Paulina, no tienen ninguna conciencia de cómo sus acciones la afectan o afectarán. Al contrario, las mujeres en esta novela parecen estar preparadas para ayudarse en sus maneras limitadas, recordando que ellas también son las víctimas de la represión masculina.

***Salomé de hoy* de Sara Insúa**

En 1929, *Salomé de hoy* fue publicada en la colección La Novela de Hoy. Tiene la portada en colores, 62 páginas con diez ilustraciones realizadas por Varela de Seijas, y está organizada en siete capítulos.

La portada, como se mencionó anteriormente, es como una invitación a la lectura, y no es casualidad que las imágenes aparezcan de esta manera. En esta novela, nuestra autora trata dos asuntos importantes que revelan el lado valiente y heroico de Insúa y que la propulsa dentro del grupo de heroínas innovadoras de aquella época.

Es necesario mencionar que en la novela de Insúa no hay ninguna mujer llamada Salomé, pero con la imagen en la portada, junto con el argumento, es obvio que la protagonista en la novela es una Salomé moderna. Parte del estilo de Insúa es dejar pistas para que los lectores puedan hacer sus propias conclusiones. El título de esta novela evoca inmediatamente una comparación y conexión con la tragedia del mismo nombre, estrenada en 1896 y escrita por Oscar Wilde con la ayuda de su compatriota Aubrey Beardsley.²¹ En 1891, Oscar Wilde publicó en francés una tragedia llamada *Salomé*, basada muy libremente en la historia de la Biblia de Salomé con Herodías, Herodes y Jokanaán/San Juan Bautista.

²¹La posible conexión entre la obra de Oscar Wilde y la de Insúa se basa en la popularidad de la obra de Wilde y la posibilidad de que Insúa haya leído la tragedia o la haya visto en el teatro. Christine Rivalan Guégo, en su libro *Fruición-ficción* (ver detalles en las obras citadas), dice que “El éxito de *Salomé* de Oscar Wilde... fue grande en España” (p. 170). Propongo que existe una conexión entre las dos novelas. Según el artículo “Oscar Wilde: His Journey, Fame and Downfall”, escrito como “publicitario” para Connelly Cove, Irlanda, “He returned to his play *Salomé*, it was a tragedy and became very popular both in Paris and London when it was published” (3). El artículo “Wilde’s Salome” (2018), publicado por la Universidad de Oxford, subraya la popularidad y el interés en su drama. Dice: “Oscar Wilde’s *Salomé* captured the mood of the fin de siècle and was popular across the continent”(4).

En *Salomé de hoy*, Cristina, la protagonista, se casa con Ernesto al comienzo de la novela, pero desde el principio se sentía que había algo en él que no era normal. Tuvieron un noviazgo corto y, al casarse con ella, él recibió una buena cantidad como dote. En la noche de bodas llegó la madre al hotel y Ernesto, de manera grosera, se retira y le dice a Cristina que tendrían habitaciones separadas, además de una para la madre y su hermana. Por eso, Cristina sigue virgen después de la boda. En el tren para el viaje de bodas, ella nota una pareja que siempre le mira con ojos amenazantes. Empieza a pensar que la mujer en la pareja tiene relaciones con su esposo, pero esto no es seguro y el lector no puede confirmarlo. Lo que sí resulta evidente es que la presencia de esta pareja hace que Cristina se sienta incómoda.

A pesar de las súplicas de Cristina, nunca pudo satisfacer sus deseos sexuales con su esposo. Es notable que Insúa hable de una mujer y sus deseos sexuales insatisfechos en una época en que la mujer es típicamente el objeto sexual del hombre. Aquí, de manera opuesta a lo que se entiende por tradicional, y más en aquella época, Ernesto no responde a sus avances. Cristina regresa a la casa familiar y le explica a su padre lo que le ha pasado, y los contactos de su padre descubren que Ernesto tiene problemas y que pasa tiempo en círculos en los que se consumen drogas.

Salomé de hoy, versión más contemporánea que la de Wilde, pone a la vista a una mujer joven luchando con sus propios deseos sexuales. Ernesto, por alguna razón que el narrador no aclara (aunque sí deja algunas pistas), nunca podrá ni querrá cumplir con sus deberes como esposo. Desaparece, más o menos, dentro de un mundo que ella no conoce, mientras ella escapa a la casa de los padres buscando refugio para analizar su situación.

La obra destaca, de una manera disimulada y ligera, la presencia del erotismo, o sea el pseudoerotismo, que era tan popular en aquella época. Se diferencia de las novelas compuestas por autores eróticos en que Insúa es una mujer que escribe sobre una mujer, con la perspectiva de una mujer y con asuntos femeninos, cualidades que escapan de la cosificación típica de la literatura erótica masculina de entonces. A través de los innumerables estudios sobre el erotismo de aquella época, falta siempre mencionar o aun sugerir la posibilidad de que una mujer pudiera escribir novelas eróticas o pseudoeróticas.

En el segundo capítulo, el narrador describe la situación de Cristina después de haber sido plantada e ignorada por su esposo la noche de bodas. En un párrafo largo, habla de sus acciones eróticas. Merece la pena leer la descripción de Insúa por su valor textual: es directa, sencilla y delicada, y crea una imagen de la mujer como ser humano y no como objeto de los deseos de otros. Cristina es agente de sus propias acciones. Al entrar en el cuarto de baño de su habitación, Cristina:

Se desnudó con una lentitud amarga. Sin mirar al espejo que reflejaba su carita morena, de modesta belleza, pero llena de esa naturalidad sencilla, de esa graciosa ingenua de la provinciana, crédula y franca, y su figura grácil iba, poco a poco descubriéndose. Tras el vestido cayeron, una a una, las blancas prendas que la mañana anterior se había puesto trémula de inexplicable emoción, y formaron en el suelo un montoncito que Cristina contempló un instante con mirada estúpida. Luego, al levantar los ojos, tropezaron éstos en el cristal azogado. Casta por naturaleza, desconocía su desnudo, y por primera vez sintió la curiosidad de “verse”. Ignoraba en absoluto lo que fuese la belleza plástica, pero veía un conjunto de formas suaves y de líneas armónicas que le parecieron hermosas. Esta

curiosidad que brotaba en ella de lo subconsciente, le hizo deslizar sus manos sobre los senos pequeños y firmes y por los flancos descender hasta los muslos duros y poco carnosos, como los de un efebo. Y las manos de Cristina iban descubriendo en aquel examen, cálidas tersuras de terciopelo... sabía que toda aquella belleza suya habría podido no ser inútil. (11)

El lenguaje de Insúa muestra una sensibilidad al describir el acto de autoexploración. Por ejemplo, usa expresiones como “naturalidad sencilla”, “figura grácil”, “casta por naturaleza” y “cálidas tersuras de terciopelo”. El narrador capta su inocencia en las líneas 4 y 5 cuando señala que “tras el vestido cayeron, una a una, las blancas prendas que la mañana anterior se había puesto trémula de inexplicable emoción...”. Sin expresarlo enfáticamente, Cristina anhelaba la noche de bodas y su primera experiencia sexual, y se puso nerviosa en anticipación de dicha noche. Pero esta fue una causa de desilusión para ella. Cristina se observa, se toca, y por fin se da cuenta de que sí es una mujer. El descubrimiento no conduce a un acto sexual, pero es posible que el lector lo perciba como solo “acciones preliminares”. Sin embargo, lo realmente importante de este apartado es que Cristina nunca es degradada por Insúa ni es transformada en algo que no es para el placer de otro, ni es manipulada. Es típico que la mujer sea el objeto de la pornografía y lo erótico, pero no es normal que sea su creadora.

Lo que es importante en esta novela es que la descripción de las acciones de Cristina en su autoexploración en la noche de bodas pudiera ser semejante para cualquier mujer de aquella época en similares circunstancias, y tiene una sensibilidad universal. La inocencia e ignorancia de su propio cuerpo son obvios y revelan que, por razones que el lector puede suponer (la Iglesia, la familia, la falta de educación formal, su carácter de

provinciana), su propio cuerpo no le había despertado ningún interés, o que había sido excluido de las oportunidades de conocimiento dentro de una educación sobre higiene femenina. El lector no sabe la edad de Cristina, pero uno sospecha que es joven, quizás de 16 a 18 años, una edad típica para casarse, y la falta de autoconocimiento es bastante estremecedora. En mi opinión, Insúa juega con el papel de una mujer moderna y nos muestra la insuficiente educación de la mujer. ¿Cómo es posible casarse sin haber visto su propio cuerpo desnudo? En este sentido, el mensaje de Insúa es didáctico para “sus hermanas”, las otras mujeres de la época, y este ejemplo de autoexploración, aunque es tierno y sensible, es también algo crudo, ya que supone esperar hasta la noche de bodas para descubrir su cuerpo por primera vez. Es innecesario que todo haya ocurrido la misma noche de bodas.

Las comparaciones con la obra de Oscar Wilde son muchas, pero es necesario resumir primero su argumento y sus personajes. La obra de Wilde es una transformación de la historia bíblica de Salomé, donde destacan el amor, la obsesión y la muerte. En una fiesta del rey Herodes, Salomé (la hija de Herodías, la segunda esposa de Herodes) entra y está fascinada por una voz que emana de la cisterna donde Herodes ha encarcelado a sus detractores. La voz era de Jokanaán (San Juan Bautista), crítico de la madre de Salomé por haberse casado con Herodes. Salomé le ruega a su padrastro que lo saque de allí, pero él vacila. Entonces, ella le hace una promesa a Herodes a cambio de la oportunidad de ver a Jokanaán en persona. Al verlo, se enamora de él y quiere tocarlo — sus labios, su pelo, su cuerpo—, pero él sistemáticamente la rechaza. Jokanaán regresa a la cisterna. Herodes le pide a Salomé que cumpla con la promesa y a cambio, ella le pide la cabeza de Jokanaán en una bandeja, y cuando la tiene, ella empieza a hablarle a la

cabeza, y lo condena por haber incitado tales pasiones fuertes dentro de ella. Al final, Salomé besa a Jokanaán en los labios, terminando el drama.

Sugiero que Insúa exhibe su interés en la cultura popular contemporánea de dos maneras: por un lado, ella reescribe un texto bíblico (*Salomé*) de forma que atrae a las masas, y por otro, trata el tema sicalíptico.

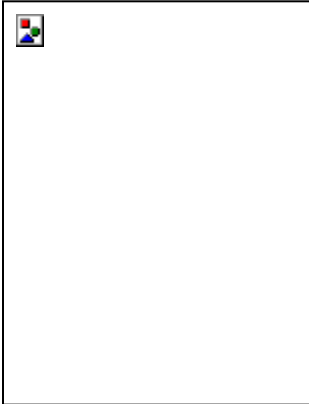
En la portada de la novela se destacan dos personas: una mujer de buena apariencia, joven y bonita y con brazos largos y elegantes; con sus manos sostiene la cabeza del hombre. Los dos parecen modernos en su indumentaria y en el peinado. Pero uno observa que el hombre no parece vivo, y al leer la novela descubrimos que uno de los protagonistas, Ernesto, el esposo de Cristina, muere al final. Es decir, al terminar el libro y volver a la portada, el lector entiende que esta es una representación de Ernesto, fallecido, con los ojos cerrados y vestido de negro. En la versión de Wilde también muere “el amante” enfrente de su admiradora/amante.

Hay una semejanza en los finales de ambas obras que vale la pena mencionar. En la novela de Insúa la protagonista, Cristina, después de haber sido rechazada por su esposo, después de no poder cumplir con su papel de esposa y mujer, después de haber descubierto que su esposo tuvo una vida clandestina (una vida de calavera), lo visita en la casa de sus padres y le implora que ¡no la deje! Ella le dice: “...vengo a tratar de salvarte... por mi cariño, nacido en mi ternura, podrás encontrar los goces sanos de la vida limpia y clara... Y acabarás por quererme” (58). En cuanto a su vida clandestina, Salomé afirma: “No te pido que la dejes, te pido solo que no me dejes a mí” (59). Él trata de defender su posición con estas palabras: “Puesto que ya lo sabes todo lo único que puedes hacer es perdonarme si quieres... Y... alejarte de mí” (60). Es una declaración

muy directa y franca de que él no quiere seguir en esta relación falsa y simulada. Ernesto no puede encajar en una relación tradicional como piden la Iglesia, sus padres y la sociedad en general. En un acto cruel y ofensivo, quiso poner fin a todo, pero “Cristina se acercó, asió la pistola y antes de que Ernesto pudiera detenerla, sonó un disparo. Él vaciló un segundo, y en el esbozo de un gesto de sorpresa más que de dolor, se desplomó en el suelo” (61). Mi lectura propone que la portada es una imagen visual de esta última escena donde Cristina le dispara. Ernesto está muerto y ella está mirándole quizás por última vez. En esta escena final de *Salomé de hoy*, percibimos semejanzas con la escena final de la *Salomé* de Wilde. Salomé, enamorada de Jokanaan, afirma su amor por él, una y otra vez, mientras él está encerrado en la cisterna (por haber condenado la boda de la madre de Salomé con su segundo esposo). El dibujo de Beardsley para la edición de Wilde evoca la misma sensación visual de una amante mirando a los ojos de la persona querida por última vez. En la tragedia de Wilde, Salomé dice: “Ah, Jokanaan, Jokanaan, thou were the man that I loved alone among men! All other men were hateful to me. But thou Wert beautiful! Thy body was a column of ivory set upon feet of silver...” (65). Jokanaan, como Ernesto, la rechaza y la rechaza y ella le suplica que la ame, que le dé un beso para sellar el amor que siente por él. Por fin, termina con su propia ejecución. En ambos casos el amante muere a causa (aunque sea indirecta) de la amante/esposa.

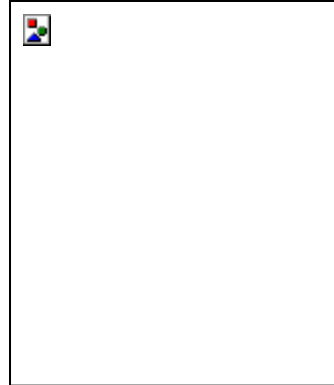
A continuación, se puede comparar las portadas y otra ilustración integral a ambos textos. Las semejanzas en el contenido de las ilustraciones son significativas y se puede ver que las ilustraciones de Insúa son modernas en su estilo y captan a la mujer moderna.

Figura 12.



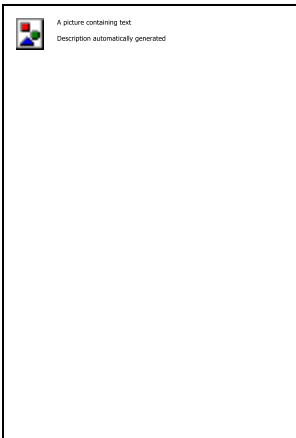
La portada de Insúa.

Figura 13.



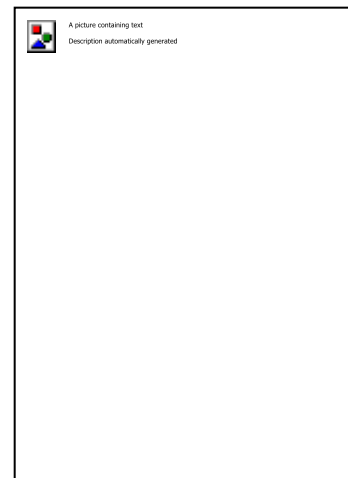
P. 62, El único beso, al final del texto.

Figura 14.



La portada de Wilde/Beardsley.

Figura 15.



Salomé de Wilde, p.65, el único beso.

Se notan semejanzas entre los dibujos en la novela de Insúa y los dibujos en la obra de Wilde. Aunque los detalles son diferentes entre las dos obras, sí existe semejanza en cuanto a la estructura del cuento que las dos relatan.

En mi opinión, creo que Insúa fue inspirada por Wilde e incluso por las ilustraciones de Beardsley que acompañan la obra hasta recrear, con ilustraciones más modernas y simplificadas, varias de las situaciones semejantes entre las dos obras.

También hay que apuntar que el título que escogió Insúa para la novela es *Salomé de hoy*, sugiriendo una versión moderna de este drama dentro de un contexto español contemporáneo. Si comparamos la portada de Insúa con esta ilustración de Beardsley, mostrada arriba, se destaca inmediatamente la semejanza en las posiciones de los dos personajes. En cada instancia tenemos una mujer, Cristina o Salomé, en una posición dominante sobre la cabeza del hombre muerto, y en ambos casos esta muerte es a causa de ellas, a mano de las mujeres buscando venganza (en el caso de Salomé) o buscando vindicación de sus derechos como mujer, en el caso de Cristina. Opino que Insúa plantea una visión moderna de una *femme fatale*, de una mujer que quiere imponer sus propios deseos y realizar sus propias necesidades en una relación amorosa. Son mujeres que son fuertes, directas, autoconscientes y motivadas por sus propios instintos.

Hay otra semejanza que enlaza estas dos historias. En los últimos momentos de la tragedia, donde la cabeza decapitada de Jokanaán es presentada a Salomé, ella reacciona de la siguiente manera:

Ah! I have kissed thy mouth, Jokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood?... Nay: but perchance the taste of love... they say that love hat a bitter taste... But what matter? What matter? I have kissed thy mouth, Jokanaan, I have kissed thy mouth (67).

En la novela de Insúa, una reacción parecida ocurre con Cristina.

Entonces, enloquecida, abrazada al cuerpo inerte y todavía caliente, Cristina se puso sobre los cabellos, sobre los ojos, sobre los labios de aquel hombre infame, al que no había podido arrancar de su corazón, unos besos desesperados, que eran los primeros... y los últimos. (61)

Aunque las ilustraciones son representaciones de dos estilos artísticos bien diferentes, en estructuras paralelas, el contenido es igual: la mujer dándole el último beso a su amante. Ellas han vencido y demuestran su poder femenino.

Cabe señalar que Insúa juega con los nombres de los dos protagonistas para conectarlos con la historia de Salomé. Primero, el nombre Ernesto, popularizado por Wilde en *The Importance of Being Earnest*, que, estrenada en 1895, era un código para *homosexual*. En este texto, el uso del nombre Ernesto plantea la idea de que la unión matrimonial entre él y Cristina no podrá cumplirse nunca. Y, como se anticipó, nunca sucedió. Hay otras pistas en el texto que señalan la posibilidad de que Ernesto sea homosexual. Cuando Cristina lo conoce por primera vez, el narrador nos cuenta que:

[Ernesto] llegó al pueblo, escoltando a un torero de fama... Era el tipo clásico del señorito achulado que se descubre frecuentemente tras las vidrieras de los colmados y... con su charla fácil y amena, con la desenvoltura de sus ademanes y con la gracia del gesto un poco cínico de su semblante agradable. (27)

Creo que es posible imaginar este *otro* lado desconocido de Ernesto, que pudiera ser la causa de su abstinencia sexual con su esposa. Garry Marvin, profesor de Ciencias de la Vida en la Universidad de Roehampton, en su libro *Bullfight* (1988) explora todas las facetas de la vida del torero. Algunas de sus observaciones proveen indicios de posibles relaciones homosexuales. Afirma:

although the epitome of masculinity, the *torero* performs the role in a costume which... is non-masculine; moreover he makes use of actions and postures, particularly the gyrating in front of the bull and the thrusting of the pelvis forward to encourage it to charge... the wearing of a similar costume or the use of similar

gestures by a man in the street would be commented on as inappropriate behavior for a normal male, with the further comment that person was probably a homosexual. (146)

Se hace claro que la imagen de un torero desdobra un poco en cuanto a su indumentaria y en cuanto a su comportamiento. Hablando de la ropa y las acciones del torero, vemos que las líneas se borran entre la masculinidad y la feminidad. Pero todo eso es conjetura. Sin embargo, Marvin también llama nuestra atención hacia otro aspecto que es aún más sospechoso.

On the occasions on which I have seen toreros changing, the room has been full of male friends. This is itself unusual and fraught with possible ambiguities, in that a group of men have come together in a bedroom to watch another man dress.

[These activities] are usually conducted in private, within the restricted zone of the house. (147)

Este último acto se relaciona con la escopofilia, donde los que miran el espectáculo tienen un tipo de placer sexual solo por el acto de observar. El lector puede llegar a la conclusión de que sí hay una *posibilidad* de que Ernesto sea homosexual y así establecer la razón lógica para su temor a estar con Cristina como esposo.

Otra pista textual de Insúa es que el narrador revela en algunas escenas la presencia de una mujer misteriosa que sigue apareciendo de vez en cuando y que pertenece a un grupo de bailarines: “Una aventurera, o peor aún, porque vive al margen de la ley. Figúrate que forma parte de una banda de apaches, y está fechada en París” (47). Los “apaches” eran un grupo de jóvenes parisinos, de ambos sexos, marginalizados por la falta de trabajo, con un desdén hacia el sistema de educación y odio a los controles

parentales. Vivían básicamente en los sectores más rurales de París como Belleville, Ménilmontant, etc. Crearon un estilo de baile que se parecía un poco al tango, aunque mucho más violento, y lo estrenaron en varios bares en esa zona. Según el artículo “The Apache”, en la revista online *Jazz Age Club*, de 2010: “The French term ‘Apache’ came about at the turn of the twentieth century and was used to describe a dubious character who was part of a Parisian street gang... and were defined as seldom younger than 15 and never older than 22 and... were in the eccentric districts of Paris” (1). En este baile, el hombre agarraba a la mujer y, a veces, la tiraba al suelo o la levantaba encima de él. La postura del hombre evocaba toda la masculinidad activa, mientras el papel de la mujer era pasivo y sometido plenamente a las demandas del hombre. Se puede imaginar que en estos bares oscuros los apaches representaron un tipo de masculinidad atractiva para un homosexual. Otra vez, Insúa plantea pistas, y aquí tenemos una imagen de dos tipos marginados que quizás tengan semejanzas. Opino que la mención *en passant* de que la mujer era una bailadora de los apaches sugiere que Ernesto tuvo algún contacto con ellos, por ser homosexual o por visitar este inframundo.

En las novelas analizadas en este capítulo, las autoras muestran su capacidad de tejer varios niveles de comprensión temática en unas pocas páginas. Creo que Insúa también lo hizo y que destaca entre las otras novelistas por diversas razones; en primer lugar mostró su contacto con el mundo popular de entonces por sus conexiones con el texto *Salomé* de Oscar Wilde, escrito en otro idioma aunque con una popularidad bastante grande. En ambos textos se describe a mujeres dominantes y exigentes y se proporcionan pistas de que Ernesto pudiera ser homosexual, añadiendo, de esta manera, interés a la historia. En segundo lugar, los nombres escogidos no pudieron ser casualidad, y esto

demuestra un gran conocimiento del mundo popular. Finalmente, la descripción de Cristina en el baño no la incluye para molestar sino para educar a su público femenino de que es necesario verse como mujer y entender el propio cuerpo, en vez de verse como un objeto matrimonial, para ser conquistado. La mujer de Insúa en esta novela no está gritando, sino mostrando con ejemplos las posibilidades de cambio; la mujer del siglo XX debe ser autoconsciente, y debe tomar control para activar métodos mediante los cuales pueda ser más independiente y, más desarrollada como ser humano. La técnica de Insúa consiste en plantar imágenes y pistas que el lector pueda seguir hasta sus propias conclusiones.

Como las abejas de Ángela Graupera

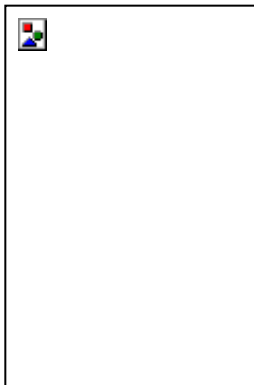


Figura 16.
La portada

Publicada hacia 1930 en la colección de La Novela Ideal, producida por la *Revista Blanca* en Barcelona, *Como las abejas* es la más erótica de este grupo y la más atrevida de todas las novelas en mi estudio. Escrita por una mujer, encaja en el grupo de novelas rosa o románticas eróticas. El título que hace referencia a las abejas puede implicar, aunque no es seguro, que ocurrirá algo sexual, porque se acerca a la expresión “cuento de la abejita”, que se usa para informar a los niños sobre la sexualidad.

Necesito mencionar aquí que he incluido muchas citas del texto, en su totalidad, porque es necesario recrear las imágenes eróticas para que el lector pueda apreciarlas. Cortar o eliminar algunas oraciones rompe el contexto y la fluidez de las actividades.

Esta novela es más corta que las otras. Tiene 32 páginas en siete capítulos, y no tiene ilustraciones. Creo que esta carencia de elementos gráficos crea un ambiente y un tono más serio y directo que en las otras novelas de mi estudio. La imagen de la portada, de pocos colores (rojos, blancos, negros y azules), nos muestra una niña pensativa, distanciada de sus compañeras, que la miran con una cierta preocupación mientras escalan una montaña. Arriba de la montaña hay un castillo, unas ruinas que evocan un lejano pasado. Quizás sea una metáfora para el pasado en general y sirva como referencia de que el presente y sus valores están en conflicto con la tradición —me refiero a las dos Españas de Zubiaurre. Curiosamente, no vemos en esta imagen indicación alguna a las abejas, y el personaje retratado parece una típica muchacha, en su primera juventud, reflexionando sobre la vida. A pesar de la portada anodina, esta novela es muy provocativa en cuanto a su ideología feminista y su punto de vista de la sexualidad desde la perspectiva de la mujer en oposición a la tradición patriarcal y machista.

Esta novela corta tiene básicamente dos personajes, Magdalena y Claudio, pero añado la voz del narrador también porque lo ve todo y lo relata al público. El argumento es sencillo: Magdalena, una joven romántica y bastante independiente, está preocupada por el sexo, aunque ella es todavía virgen. Desde el principio tiene un novio que quiere tener intimidad, pero ella no se siente lista hasta tanto haya previsto cómo ocurrirá. A través de la metáfora de las abejas —del libro de Maurice Maeterlinck, donde la mujer dispone la manera en que encontrará al varón más fuerte— empieza a explicárselo a

Claudio y así su plan se cumple en una gran montaña. Al final del encuentro físico, ella habrá perdido la virginidad y saldrá embarazada. Así termina la historia con los dos juntos, en su “colmena” esperando al niño.

Para entender y apreciar mejor el arte de Graupera es importante comprender su estructura y cómo dicha estructura subraya los temas eróticos en el texto. Según Maryanne Fisher, colaboradora de *Psychology Today* y profesora de Psicología en la Universidad de Saint Mary, en Halifax, Canadá, hay características de la estructura de las novelas eróticas que contribuyen a la atracción del público que desea leerlas. Ella sostiene:

Authors... rarely describe the heroine in much detail. Presumably they want the reader to get into the shoes of the heroine with some ease. The heroine often sees herself as average in appearance although the hero thinks her incredibly attractive...she is independent enough to make decisions. (2)

En la novela, Magdalena, nuestra protagonista, no tiene cara ni cuerpo, pero el narrador incluye descripciones de su personalidad y de su carácter. Por ejemplo, sobre su interés en la lectura, la literatura y el francés. Cuando Claudio le implora de rodillas su amor ella responde: “El amor nunca debe darse como ofrenda piadosa, de caridad” (4). Magdalena tiene unas ideas muy modernas en cuanto a la educación en general y el narrador explica que, en su opinión, “...la instrucción es el mejor y más legítimo nivel social. La humanidad no puede esperar grandes gestas de una generación ignorante. La ignorancia es una mala hierba que devora y destruye las bellas y opulentas flores de la vida” (9). Señalo aquí que, en mi opinión, Graupera está tratando de promover la educación para todos, pero ella camina por una línea (social) muy fina ya que su

protagonista solo estudia literatura y francés y no participa en otras clases que puedan darle más destrezas con una educación más completa. A pesar de todo esto, esta novela erótica depende de la imaginación de sus lectores para hacerse una imagen de la protagonista y de su novio. La universalidad de esta novela se afirma en que cada lector pueda inventar el objeto de sus propios sueños eróticos.

La de Graupera parece ser, a primera vista, una novela rosa y romántica. El argumento vacila entre los polos romántico y erótico. Las teorías e ideas de Georges Bataille nos ofrecen posibilidades para interpretar el texto y entender las intenciones de la autora. Los estudios de Bataille tratan de la conexión entre las ideas siguientes: el amor, Eros, la naturaleza, el tabú y la muerte. En esta novela cada uno de esos temas existe y, al analizarlos, sus intenciones y propuestas se harán más claros.

Primero, la conexión entre Eros y la muerte predomina en su texto *Erotism: Death and Sensuality* (1957). Bataille explica que: “Eroticism, it may be said, is assenting to life up to the point of death” (11). Es más, afirma que “although erotic activity is in the first place an exuberance of life, the object of this psychological quest, independent as I say of any concern to reproduce life, is not alien to death” (11). Bataille, en la introducción de su texto, clarifica que: “the whole business of eroticism is to destroy the self-contained character of the participators as they are on their normal lives” (17). El erotismo, el amor erótico, es como el primer paso hacia el acto caótico e íntimo de los dos participantes. Thomas Minguy lo resume así en su artículo *Erotic Exuberance: Bataille's Notion of Eroticism* (2017) cuando afirma: “Being erotic —embracing erotic love— does not mean being in a sexual intimacy with someone: it means being in a state of complicity that

brings both lovers out of the realm of seriousness” (50). Estas ideas aparecen en la novela en las acciones de los personajes, pero específicamente con la protagonista Magdalena.

El relato de las abejas que Magdalena le cuenta en detalle a su novio gira alrededor de la muerte, al indicar que las abejas machos más débiles mueren y desaparecen de la caza. Hay que notar aquí que es la mujer quien arregla esta caza, subvirtiendo así el papel tradicional de la mujer en aquella época. La mujer de los años veinte y treinta carecía de independencia porque estuvo relegada a lo doméstico, manteniendo su rol pasivo con pocas oportunidades de liberarse de él. Además, la mujer siempre tenía que responder a las necesidades y demandas del esposo. Bataille subraya esta noción cuando dice: “that the female partner in eroticism was seen as the victim...”, pero también nota que: “eroticism always entails the breaking down of established patterns... of the regulated social order...” (18).

Sin decirlo explícitamente, Bataille admite que hay otras posibilidades, y creo que esta novela trata de una de estas. Magdalena rompe con la tradición social cuando rechaza ser pasiva y toma el lado activo, y así pasa de ser el objeto a ser la propulsora de sus propias acciones. La última oración en el artículo de Minguy da una nueva perspectiva sobre el erotismo de Bataille y las conexiones para ver el deseo que existe en el más allá. Dice: “it is a power to be. Eros is the desire of pure existence, and not as the experience of the ineffable. Erotic is the gaze of the loved one, the caress of the lover, and the laughter of a child: erotic because they unleash forces that melt away our selfhood” (51). Magdalena, joven e inocente, está tratando de realzar las fuerzas emocionales internas, y es esta lucha, este deseo por el novio, lo que le ayuda a borrar sus controles personales y religiosos, dándole el poder de entrar en esta unión erótica.

Al leer las teorías de Bataille con atención a las ideas del tabú, el nombre de la protagonista repentinamente se destaca. Hay muchas historias que rodean a María Magdalena de la Biblia. Una de estas historias trata de su pasado, antes de conocer a Jesús y hacerse su discípula, cuando ejercía la prostitución. Muchos la llamaron “pecadora”. Quiero conectar esta idea de “pecar” con la transgresión y la destrucción de los tabúes. Bataille, al hablar de la historia de los hombres, clarifica este concepto: “We know that men made tools and used them in order to survive, and... distinguished themselves from animals by work. At the same time, they imposed restrictions known as taboos... mostly concerned with the dead... Probably at the same time, or nearly so, they were connected with sexual activity” (30). Es este tabú del sexo el que la protagonista, y quizás la bíblica María Magdalena, han violado y, como en la cita más arriba, han destrozado los paradigmas sociales existentes. El acto erótico depende de las transgresiones y, así, el lector puede ver a una Magdalena transgresora y marginada por sus ideas progresistas e independientes.

El erotismo, según Bataille, también se encuentra en las conexiones con la naturaleza. El contexto para esta novela es el paisaje campestre, la montaña y las abejas. Magdalena parece estar fuera la mayor parte de la novela. Lo que es interesante es la aceptación de la violencia que existe en la naturaleza. En la novela, las abejas luchan para ganar el derecho de juntarse con la hembra, y tenemos la historia de la montaña que es muy peligrosa para escalar, y el águila, cuyo nido es casi inalcanzable para los humanos. La noche cae, las nubes entran y la protagonista, por un instante, se pone en estado de pánico. Bataille afirma que la violencia sí es parte del acto transgresor del sexo. Dice:

Man has built up the rational world by his own efforts, but there remains within him an undercurrent of violence. Nature herself is violent and however reasonable we may grow we may be mastered anew by a violence no longer that of nature but that of a rational being who tries to obey but who succumbs to stirrings within himself which he cannot bring to heel. There is in nature and there subsists in man a movement which always exceeds the bounds, that can never be anything but partially reduced to order. (41)

Dentro y fuera del ser humano existe el potencial hacia la violencia. En él brotan las emociones de maneras que no son siempre controlables y que transgreden y rompen con los tabúes. Salen como olas violentas al entrar en el acto sexual, y la naturaleza, con sus propios momentos violentos, es el lugar perfecto para esta transgresión. El acto agresivo, pasional y furtivo dentro del ambiente peligroso es propicio para cumplir con su transgresión. De hecho, se puede decir que la pareja se juntó perfectamente con la naturaleza en aquellos momentos pasionales.

Por otro lado, el lector nota que la protagonista interviene en la construcción de este evento sexual como líder y guía para Claudio, en vez de participante pasiva y sumisa, como la mayoría de las mujeres de esta generación. Ella asume un papel de control y de poder, y en la misma forma en que un hombre manifiesta su dominio y afirma su masculinidad a través del poder. Magdalena, por el uso de su propio poder sexual, y de un discurso sobre el sexo a través la metáfora de las abejas, invierte el rol tradicional de la mujer. En la montaña, antes de la unión con Claudio, Magdalena ha alcanzado un éxito sexual al construir y dirigir el contexto para vencer a su “amante

futuro”. Michel Foucault, en su libro *The History of Sexuality*, volumen 2, habla de las relaciones sexuales y dice:

...sexual relations —always conceived in terms of the model act of penetration, assuming a polarity that opposed activity and passivity— were seen as being of the same type as the relationship between superior and a subordinate, an individual who dominates and one who is dominated, one who commands and one who complies, one who vanquishes and one who is vanquished. This suggests that in sexual behavior there was one role that was intrinsically honorable and valorized without question: the one that consisted in being active, in dominating, in penetrating, in asserting one’s superiority. (215)

Si nos enfocamos en la lista de adjetivos binarios, el lector puede poner a Magdalena al lado de cada uno: es superior, la que domina, la que manda y la que vence. Todas estas expresiones reflejan la posición de Magdalena y el poder que ejerce sobre Claudio. Aunque a veces el lector siente que él sigue el juego de Magdalena para poder cumplir con sus propios deseos, lo hace desde una posición pasiva. Este acto de control de parte de Magdalena muestra un gran cambio en cuanto a las reacciones típicas de las mujeres. Su conducta de tomar el control era muy insólita en aquella época en que la mujer usualmente tenía que pedirle permiso a su esposo para tener cualquier oportunidad fuera de la casa. Además, una de las cualidades de Magdalena es su deseo de seguir con su educación, algo que tampoco ocurre con frecuencia entre las mujeres de aquella época. Graupera utiliza esta situación como ejemplo para otras mujeres de que sí pueden tomar ventaja de las oportunidades y, en este caso, del sexo, aunque no está limitado a esto, para manipularlo a su gusto. Foucault dice: “Power is everywhere, not because it embraces

everything but because it comes from everywhere” (v.1; 93). Por otro lado, Foucault aclara su teoría cuando dice: “One needs to be nominalistic, no doubt: power is not an institution, and not a structure; neither is it a certain strength we are endowed with; it is the name that one attributes to a complex strategical situation” (93). El poder existe y aparece en las situaciones sociales de maneras distintas. Su cita explica que el poder no es una organización ni un establecimiento, sino una situación “compleja” donde existe la intención de obtener los resultados deseados. Aquí, Magdalena encuentra el poder en el control del sexo y lo usa para manipular una escena como ella quiera, para romper los tabúes y entrar en una unión física con Claudio. Aunque el lector sospecha que Claudio es cómplice, es porque acepta las demandas de Magdalena.

Es a causa de este poder que Graupera inicia un aspecto innovador en su novela. Magdalena no es cosificada. Ella es la impulsora y la productora de todas sus acciones. De hecho, Claudio, el novio, se hace el objeto de sus deseos a pesar de que lo típico en aquella época era la situación contraria. Este poder le deja la oportunidad de crear algo a su gusto, algo que no será perjudicial, algo que ocurrirá en la naturaleza de la manera más natural posible para ella. Esta propiedad que Magdalena asume muestra una personalidad fuerte, curiosa y valiente que ella manipula sin causar daño ni dolor por sus acciones.

Opino que Graupera quiere proponer lo nuevo y quiere apoyar el progreso social de la mujer aunque, por razones desconocidas, ella duda en dedicarse plenamente a este tema, y en algunas partes del texto parece regresar a lo tradicional y a los sistemas patriarcales. Este tratamiento temático crea una oportunidad para que las mujeres lectoras que quieren algo más, que quieren vivir fuera de los confines caseros, se encuentren dentro de un texto que está controlado y seguro. De esta manera, la vida de la

protagonista puede ser la de cualquier lectora, cualquier mujer que leyera esta novela y quisiera fantasear con tener esta misma experiencia. El lector puede vivir indirectamente a través de las acciones de los protagonistas, imaginando a sus “amantes” de cualquier forma que le guste.

El primer vistazo que tiene el lector sobre el aspecto erótico de la novela es en la descripción del vuelo de las abejas que Magdalena le hace a Claudio:

Ebria de sus alas, obedeciendo a la ley del espacio, que elegirá su amante entre los más fuertes machos, la abeja elévase rauda en el aire puro de la mañana... Los débiles, los enfermos, los viejos... agotadas las fuerzas renuncian a seguirla y desaparecen en el vacío... un macho se destaca y avanza... Ya es suya la hembra codiciada, y la retiene, la aprisiona, la penetra... acompañando a un enjambre fecunda, no se agota hasta la proximidad de la muerte... El vientre del macho se desgarrar, el órgano se desprende, arrastrando las entrañas, caen las alas y herido de muerte por el goce nupcial... (13)

Esta cita larga es importante porque cada acción de las abejas descrita por el narrador representa tanto una metáfora en el plan de Magdalena como una escena que el lector puede imaginar, creando así una visualización erótica. Como he dicho antes, Graupera busca un equilibrio entre algo muy erótico y perturbador para aquellos años y algo muy inocente, pacífico y didáctico.

El relato de la abeja tiene cuatro funciones en el texto. Primero, esta metáfora del coito es muy romántica, erótica y poco tradicional porque esta visión del amor plantea a la mujer como un sujeto, como la que organiza toda la situación en la que es perseguida por el hombre, que finalmente la domina, la capta y la posee, aunque al final no es él el

que sobrevive a esta unión. De una manera sutil, Graupera nos hace pensar en el hecho de que es la mujer la que, después de todo, queda viva. Su visión de la mujer no es tradicional sino moderna, ya que la presenta como impulsora de sus acciones y, por tanto, se hace más evidente la necesidad de la educación de la mujer. Segundo, esta historia detallada es una invitación a Claudio. Magdalena quiere controlar, hasta cierto punto, su participación en la aventura amorosa, y así, ella le insinúa los pasos que tendría que seguir si quiere aprisionarla. El final de la historia de las abejas, cuando es la hembra la que sobrevive, es una advertencia a Claudio de que Magdalena es fuerte, manipuladora y que sobrevivirá. Tercero, no se puede ignorar que es un presagio para el final del libro. Si sustituimos a los dos protagonistas por las abejas, todo se cumplirá exactamente como se expresa en la cita anterior. Y cuarto, el uso de las abejas en vez de seres humanos crea una distancia entre la realidad y la imaginación. En mi opinión esta distancia era intencional, porque de esta manera Graupera puede dejar muy claras sus ideas sin miedo sea ser censurada o cuestionada por un editor por ser “vulgar”. En otras palabras, Graupera escribió una novela “limpia” pero “sugestiva”.

Al llegar la primavera en la novela, el lector siente una tensión sexual entre todos los estudiantes, como si zumbaren alrededor de la colmena. Enrique, un nuevo estudiante, quiere acompañar a Magdalena en la excursión. En ese momento, ella no lo rechaza completamente, sino que lo atrae, lo desafía y, coqueteando con él mediante la exhibición de su poder, le dice: “Se lo agradezco, Enrique, pero gusto yo de angosturas y de rutas y de senderos solitarios —rechazó inquieta” (21), y él contesta: “El monte que nos prometemos escalar es en extremo abrupto y dificultoso y usted, Magdalena, necesitará de un abrazo fuerte y protector... Yo seguiré sus huellas...” (21). Ella responde: “Me

perderá usted. Nadie ha conseguido aún darme alcance, cuando yo me lo he propuesto” (21). De una manera vemos a una mujer que tiene dos novios y no quiere deshacerse por completo del segundo por no hablarle directamente. Cuando dice que “nadie ha conseguido aún darme alcance” es como una invitación a desafiar esta situación para demostrar su masculinidad, y sugiere una posibilidad de poseerla.

Al final de la novela, Claudio y Magdalena suben la montaña juntos y es en ese momento cuando se realizan todos sus deseos sexuales, en una descripción bien erótica y sugestiva captada por el narrador. El lenguaje es poético y nunca directo, pero el lector entiende exactamente lo que está sucediendo en cada parte de la escena. Magdalena está sentada en el bosque mientras oscurece: “—¡Claudio, ayúdame a descender! —No, vida mía; te ayudaré a subir. Y la tomó en sus brazos... y tembló su carne al contacto de la deseada. Así, enlazados... ella palpitante, tímida, él, firme, arrogante, alcanzaron la cumbre... la adoró antes de poseerla” (27).

Graupera usa un vocabulario que evoca imágenes tangibles en la mente del lector, que siente como si visualizara todo. Claudio la toma y ella dice:

—¿Desnuda?

—Como Venus salida de la espuma del mar... —Su desnudez en las lechosas penumbras se ofreció casta, mística, con timidez de virgen que vacila antes de penetrar en el templo de sacrificio. Los brazos de ella se abrieron primero, luego cruzaron sobre los diminutos y tersos senos. La tomó entre sus brazos, la elevó como magnífica hostia de vida y, amorosamente, la depositó sobre la blanda hierba...— Tus deseos se cumplen. (28)

La escena se desarrolla con un ritmo que es constante como un pulso, hasta el final. Graupera sabe crear tensión y anticipación en el lector. Este apartado es significativo también porque el lector nota la inocencia de Magdalena a pesar de sus grandes sueños. También vemos que Claudio la comprende; entiende que es casta y por eso el lector ve un lado delicado y empático en él. Al final el narrador nota que: “Magdalena... sufrió de pronto la sensación de que una estrella caída del cielo penetraba, con su luz y su fuego, en el sacrario de su carne. Lanzó un grito” (29). Cabe afirmar que Graupera lleva al lector al borde de la pornografía sin entrar en este mundo, por lo que todo queda en un erotismo solapado. Las imágenes que cada lector tendrá son personales e individuales y son estas imágenes las que crean un erotismo romántico y poético.

Pero el narrador no ha dejado atrás la idea de las abejas subiendo y cazando a la hembra. El resultado es resumido por Claudio cuando dice: “Como las abejas, también, has subido virgen y descenderás mujer y madre. Yo viviré en ti, en tu carne, en tu alma, en tu recuerdo, desciende, amor mío” (30). Aunque la conquista termina, la historia no, como en el caso de las abejas cuando sobreviene la tragedia. En un momento de reflexión personal, Claudio, “como transmitiéndole toda la vida que iba a dejar y rápido, antes que la joven pudiese retenerle, se precipitó en el vacío... y el abismo había tragado al hombre después de depositar en el sacrario de las entrañas de ella su vida” (31). Horas después lo encontraron, herido pero vivo.²² En esta escena culminante de violencia, la autora alude a

²²Aquí Graupera es un poco ambigua porque el verbo *precipitarse* pudiera sugerir un acto intencional o un acto accidental. Si fuera intencional, mostraría que el novio ha cumplido con sus deseos y, como en la historia de las abejas, muere, terminando la historia. Si fuera un accidente, sería para señalar este lado peligroso del sexo que se acerca a la muerte. En ambos casos, parece que Graupera implica que el sexo fuera del matrimonio es posible, pero tiene sus repercusiones.

las teorías sobre el erotismo de Bataille y cómo el acto erótico se acerca a la muerte. Aunque Magdalena trató de controlar los eventos en la montaña, al final se da por vencida, y esto se convierte en un complemento del acto del coito. Bataille dice: “What does physical erotism signify if not a violation of the very being of its practitioners?” (17). Es más, Bataille sugiere: “I must emphasize that the female partner in eroticism was seen as the victim, the male as the sacrificial lamb ”(18). Estas ideas concretizan esta noción de la violencia especialmente con lo que ocurrió en la montaña. Las palabras de Bataille también explican que el acto erótico tiene la capacidad de desintegrar el papel de la mujer y así es asumido por el hombre. Al escalar la montaña, Magdalena comenta sobre la senda dificultosa y peligrosa, señalando de esta manera el potencial de violencia para los escaladores.

Bataille afirma: “The passive female side is essentially the one that is dissolved as a separate entity... the whole business of eroticism is to destroy the self-contained character of the participators as they are in their normal lives”. Cuando Claudio le dice a Magdalena “yo viviré en ti”, es como una confirmación de esto que menciona Bataille y de que él, dominante, vivirá dentro de ella, y que ella no será más solo Magdalena, sino una extensión de él.

Después, en sus momentos de intimidad, cuando Magdalena se da cuenta de la posibilidad de estar embarazada, los dos deciden quedarse juntos y esperar el nacimiento de su hijo. No se sabe si se unen en matrimonio o no, pero sospecho que romperán con las tradiciones como vemos en esta conversación en la que Claudio afirma sus derechos:

—Ahora, Magdalena, quiero que, como las abejas, entres en la colmena para madurar el fruto de nuestro amor.

—¿Sola? —inquirió alarmada.

—No, en mi compañía. (32)

En este momento, el lector nota la presencia dominante de Claudio cuando le explica a Magdalena el próximo paso en la relación: quedarse juntos y criar al niño. Lo que Claudio hace es apuntar la transformación de Magdalena desde joven inocente hasta mujer madura.

Graupera sabe manejar la lengua para crear imágenes vívidas con las que el lector pueda soñar e imaginar las escenas como quisiera. Su erotismo es estructurado de una manera en que las palabras y las expresiones que usa, aunque no son directas, son parte de una fórmula para hacer un relato erótico. Propongo que Graupera quiere que su novela tenga más de un solo impacto. Primero, es una mujer que admite soñar y pensar sobre el sexo y mostrar, bajo la superficie, las verdaderas emociones asociadas con el sexo. La franqueza de sus palabras nos dice que Graupera encuentra muy natural pensar, soñar e imaginar su primera aventura sexual. La mujer que Graupera presenta tiene un intelecto y un interés en la educación, y no parece sentirse atraída por la religión, porque esta nunca es mencionada (salvo cuando usa las palabras *sagrado/sagrario* para expresar el acto sexual). El personaje de Claudio es difícil de definir porque piensa en ella como una posesión; él la cosifica hasta cierto punto. Magdalena, una mujer independiente y liberada (hasta cierto punto), cae enamorada de un hombre tradicional, pero con una mente abierta y tolerante. Aunque Claudio sigue las direcciones de Magdalena y hace todo lo posible para convencerla de que él es el hombre para ella, todavía veo algo dudoso y sospechoso en sus acciones. Su comportamiento se relaciona demasiado con el hombre tradicional dominante a pesar de sus momentos cariñosos con ella.

Creo que Magdalena quiere usar el poder de su sexualidad para controlar y manipular su relación con Claudio. En *The History of Sexuality*, Michel Foucault comenta sobre este concepto de poder: “Sexuality is not the most intractable element in power relations but rather one of those endowed with the greatest instrumentality: useful for the greatest number of maneuvers and capable of serving as a point of support, as a linchpin, for the most varied strategies” (I,103). Magdalena diseña, hasta los más pequeños detalles, cómo quiere perder su virginidad, con quién y dónde. Los estudios de Foucault también sugieren la existencia de una polaridad que es parte esencial de una relación sexual, y creo que la protagonista quiere impedirla y controlarla. Tras un análisis de la cita ya mencionada de Foucault sobre los polos y los binarios de poder, el lector llega a una conclusión binaria: Magdalena sí es el sujeto y la impulsora de sus deseos, pero también es el objeto de los deseos de Claudio. Creo que la posición que ella ha asumido como guía de esta aventura sexual es una reflexión de algo más profundo; en esta relación de activo y pasivo, ser pasiva, acceder a ser penetrada y controlada, significa que Magdalena tendría que abandonar el control de la situación, y esta idea le da miedo y necesita la confianza de su pareja, Claudio. Pero su planificación la pone en una posición dominante y hace que Magdalena subvierta los valores tradicionales. Aunque Foucault no lo dice aquí, el papel activo está normalmente relegado al hombre, algo que sí ha sido señalado por Bataille. Magdalena ha roto con el existente sistema social patriarcal para trastocarlo y revisarlo poniendo de manifiesto la presencia de la mujer. Por otra parte, el lector siente que Magdalena, hasta cierto punto, está motivada por el temor a lo desconocido. Como dice Bataille, mencionado antes, Magdalena juega con la muerte, los tabúes y el dominio de sus acciones.

Conclusiones

El naciente siglo XX trajo consigo nuevas posibilidades en el campo literario, en general, y en particular se observó un gran desarrollo de la cultura popular y las novelas de quiosco. En este contexto encontramos a las heroínas escritoras, creando textos modernos y frescos que, en estos casos, exponen el lado erótico desde la perspectiva femenina. Según Zubiaurre,

...a la par que la alta cultura, floreció durante la Edad de Plata una cultura popular que con irreverente descaro producía materiales eróticos en cantidades ingentes. Y muchos de estos materiales eróticos contribuyeron a mostrar, sin tapujos, el rostro femenino, y muchas veces feminista, así como la cara gay y retadoramente ambigua de ese primer tercio del siglo XX en España. (15)

Esta literatura, como afirma Zubiaurre, al principio tuvo un rostro masculino, ya que poco, muy poco ha sido escrito por mujeres. Aunque la tradición erótica aparece reflejada en este estudio de Zubiaurre, no analiza a mujeres autoras de novela erótica en el campo popular. En mi estudio he encontrado a varias heroínas, autoras de literatura popular que sí trataron temas sexuales y fueron innovadoras por haberlo hecho. Las tres escritoras de este capítulo (Donato, Insúa y Graupera) son distintas y cada una presenta un contexto y una situación diferente, al mismo tiempo que en sus novelas siempre hay protagonistas fuertes que nunca se rinden en la vida. Las novelistas usaron las novelas cortas como una oportunidad para expresar su punto de vista femenino, así como varios aspectos sexuales y eróticos.

A lo largo de los análisis, vemos una progresión desde lo más inocuo hacia algo más atrevido. Paulina Bedoya, de Magda Donato, pobre, sin oficio y sin dinero, ofrece el

sexo como mercancía puesto que, a través de sus servicios, *otros* pudieron tener sexo. En la novela de Sara Insúa, la perspectiva de la mujer pone de manifiesto la autoexploración corporal de una joven mujer la noche de su boda. Es inocente, delicada y realista y no rompe con ninguna estética social ni cultural. Aunque es bastante erótica, es sensible. La tercera autora, Magdalena, de Ángela Graupera, crea una novela romántico-erótica donde el personaje central es la mujer, y donde el punto de vista es principalmente el de la mujer. Las metáforas del lenguaje tienen el poder de producir ideas e imágenes visuales bastante gráficas, sin el uso de palabras vulgares, directas o crudas. El lector puede sentir y experimentar las emociones y las sensaciones físicas junto con los dos protagonistas.

En las tres novelas las protagonistas se enfrentan a una dificultad y, en cada caso, la vencieron. En cada novela la autora disminuye la presencia de los hombres para poner un enfoque definitivo en la mujer.

CHAPTER 4

LAS MUJERES ALTERNATIVAS; TRES QUE VENCIERON

Writing can therefore be a means of expressing yourself
and of communicating in certain
circumstances when you are denied the right to speak.
Luce Irigaray, 5.

Introducción

En esta sección he incluido un grupo de tres novelas que se apartan de la tradición romántica y erótica de los capítulos precedentes, ya que tratan unos temas a veces violentos y difíciles de leer para algunos lectores del siglo XXI. El enfoque de estas novelas gira alrededor del poder ejercido en las relaciones de pareja y cómo este poder se convierte en el abuso y el acoso a las mujeres, y las reacciones de estas para defenderse en estos casos. Las tres heroínas de este capítulo, Ángela Graupera, Regina Opisso y Federica Montseny, primero señalaron varios tipos de abuso entre las parejas, y una vez identificados, dieron pasos para erradicarlos de las vidas de sus personajes femeninos. En este capítulo se analizará la rebeldía de las mujeres protagonistas en estas novelas y se comprobará que su lucha contra los prejuicios del patriarcado (en cada caso es un marido o un novio) dio como resultado su emancipación. Sin embargo, en cada circunstancia ellas tendrán que asumir grandes sacrificios para alcanzar su liberación e independencia. Este grupo de novelas, cuyas protagonistas se defienden, abiertamente, contra los abusos del sistema social y patriarcal existente, exhibieron un realismo social que es muchas veces tangible, explosivo y emocional. El *Manifiesto del Partido Comunista* (1948), de Karl Marx y Friedrich Engels, tuvo una gran influencia en Europa en aquellos años y fue

caracterizado por la liberación del proletario.²³ Las heroínas utilizaron un tipo de realismo social en la elección de los temas y pusieron a la vista, de una manera a veces gráfica, las condiciones de las mujeres: sus luchas, el trato injusto por parte de los hombres y del sistema patriarcal, sus intentos para la emancipación, y las dificultades que tuvieron para establecer una vida nueva y liberada. Propongo que hay una conexión entre algunas de estas autoras y las teorías de Marx y Engels. Eagleton dibuja esta conexión en su libro *Marxism and Literary Criticism* (1976):

...the nineteenth century critics, Russian ‘revolutionary democratic’ critics, Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov saw literature as a social criticism and analysis and the artist as a social enlightener; literature should disdain elaborate aesthetic techniques and become an instrument of social development. (43)

Eagleton sugiere que la literatura tiene un valor que sobrepasa el acto del placer de leer, y que se plasma en el desarrollo de temas y personajes que reflejan las condiciones sociales de una época o que ponen de manifiesto un asunto, una ley o una posición política que merecen ser analizados y estudiados y, en estos casos, modificados. En mi opinión, este grupo de heroínas, usando un acercamiento al realismo social en sus textos, adoptan esta filosofía porque quieren exponer las vidas problemáticas de las protagonistas y, como consecuencia, de muchas mujeres, y para exponer la importancia, la necesidad y la dificultad de luchar contra el sistema (el patriarcado) para su propia emancipación. A través de esta lucha, a veces muy brutal en las descripciones y en los

²³Los proletarios son los que venden su labor física para poder vivir (Marx y Engels, *op. cit.*). La protagonista de la novela de Opisso trabaja en una oficina; la de Graupera trabaja en casa remendando ropa, y la de Montseny usa su propio cuerpo como herramienta para ganar dinero.

eventos, mostraron al mundo el poder femenino y la manera de usarlo para su provecho, y denunciaron los abusos que sufrieron por parte de los hombres. Estas mujeres se han comprometido a una revolución personal para liberarse del dominio patriarcal y estas novelas sirvieron como muestras para los lectores.

Como dice Eagleton en la cita de arriba, el propósito de la literatura debería ser “an instrument of social development”, no solamente un instrumento de placer sino un instrumento didáctico donde el mensaje sirva para educar y activar a los lectores. Hay un sentido de urgencia en estas novelas que se revela a través de una energía —a veces insensata, equivocada, y a veces frenética— para derrumbar los aspectos del sistema que más las han afectado: el trabajo, el matrimonio, el divorcio y el poder vivir independientemente. Es una cuestión de vida o muerte, para estas heroínas y para sus protagonistas, escapar del abuso físico y emocional. Más que nada, se ponen de manifiesto las circunstancias en que las mujeres sufren condiciones de abuso y se explica qué hacen para vencerlo. En dos de las novelas (*Mi honor... ¡no importa!* de Opisso y *En las garras del hombre* de Graupera) el abuso, la injusticia y la manipulación están bien descritos y son casi tangibles al lector. La tercera novela (*Vampiresa*, de Montseny) demuestra dos puntos importantes. El primero es cómo las instituciones industriales dominan y abusan de sus obreros, sin tener en cuenta la vida humana. El segundo es cómo una mujer, quien ha sido afectada personalmente por la institución laboral, ha podido manipular el sistema para luchar contra la sociedad y la dominación de la clase obrera sirviéndose de su inteligencia, su independencia, el capitalismo y el sexo.

En el libro *Revolution and Evolution in the Twentieth Century* (1974), James y Grace Lee Boggs exploraron las relaciones entre una sublevación y una revolución. En el

caso de estas tres novelistas, ellas no solo rechazan la dominación masculina sino que toman medidas activas para superar sus situaciones individuales con los hombres o con los sistemas que estos mantienen. ²⁴ Estas reacciones de las protagonistas perturban a la sociedad y rompen las conexiones tradicionales entre hombres y mujeres. Es importante entender que estos casos individuales de sublevación son reflejos de los movimientos feministas de este período; son pocos y aislados, pero de intensidad creciente. Las protagonistas de estas heroínas son rebeldes y buscan la emancipación de la situación patriarcal y abusiva en la que viven. Los Boggs definen el proceso así:

Rebellion is a stage in the development of revolution, but it is not revolution. It is an important stage because it represents the 'standing up,' the assertion of their humanity on the part of the oppressed. Rebellion informs both the oppressed and everybody else that a situation has become intolerable. (15)

Las escritoras han creado protagonistas que expresaron el deseo de emanciparse del sistema patriarcal y mostraron casos individuales en los que ellas se defendieron y, como consecuencia, tuvieron éxito. Estas novelas son como uno de los primeros pasos hacia un cambio en la sociedad.

El propósito del capítulo es mostrar tres casos donde las protagonistas de las novelas llevaron a cabo su activismo, en escenas detalladas, para emanciparse de las cadenas que las habían controlado toda la vida. Como he dicho antes, estas tres novelas son diferentes de las otras en mi estudio porque manifiestan detalles y situaciones realistas aunque son muy difíciles de entender para los lectores del siglo XXI. Su

²⁴En el caso de Montseny, la heroína describe una fundición cuyo gerente se aprovecha de sus empleados para su beneficio.

didactismo es fuerte, y sus palabras atrapan, agitan y despiertan a los lectores. El lema de “sí se puede” resulta ser aplastante y en cada instancia la mujer gana, pero gana con las cicatrices de la opresión en su interior. Estas mujeres rebeldes, las heroínas por haber escrito las novelas y las protagonistas que fueron sus ejemplos literarios, formaron parte de una sublevación hacia la independencia de la mujer.

Un elemento realista, a veces muy impactante, es evidente en las portadas y en los títulos de dichas novelas. Es un tipo de realismo escrito por mujeres para mujeres, algo que muchas lectoras pudieron entender a un nivel íntimo y personal. La representación de los hombres es muchas veces cruel y poco romántica como en otras novelas. En este sentido, las teorías de las feministas nos ayudarán a entender mejor las complejidades de estas situaciones.

En su artículo “Laugh of the Medusa” (1976), Hélène Cixous apunta unas teorías que sirven para dar valor y significado a estas novelas. Según ella, cuando una mujer escribe, muchas veces es la verdad más íntima la que emana de las profundidades personales: “Write yourself. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth. Our naptha will spread...” (880). Cuando Cixous habla de la subconsciencia, se refiere a las voces que muchas mujeres han escondido en estas situaciones represivas por parte de los hombres. Virginia Woolf, en su ensayo *A Room of One's Own* (1928), también señala la importancia de este hecho: “One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker. Fiction here is likely to contain more truth than fact” (4). Woolf también apunta que “Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction...” (16). Señala, además, que los

hechos reales son lo más importante en cuanto a la creación, y en este capítulo las tres heroínas han tomado los eventos que ellas conocen para exponer las atrocidades del sistema patriarcal. Aunque esta realidad es difícil de leer, provee oportunidades para que las mujeres puedan verse a través de las protagonistas. De esta manera la identificación con estas les proporciona a las lectoras el sostén necesario para defenderse. Las dos feministas, Woolf y Cixous, despertaron la conciencia social de las mujeres en sus artículos y sus libros, para demostrar y explicar la importancia de usar la propia voz interna, las experiencias personales, con el propósito de compartir estas situaciones universales con otras mujeres. De la misma manera, estas ideas han sido usadas por las tres escritoras de este capítulo para proveer una paleta de semejanzas entre las protagonistas y su sufrimiento, y los de las lectoras.

Es esta voz íntima que procede de la subconsciencia, como dijo Cixous, y que refleja una “fiction that sticks to facts”, como dice Woolf, la que se escapa de la estructura patriarcal para exponer las situaciones domésticas y la dominación masculina con sus efectos nocivos en las mujeres. Es necesario entender la esencia de la relación conyugal que estas heroínas describen. En aquella época las relaciones estaban influenciadas por la Iglesia católica, la aparición del capitalismo (mencionado en el capítulo precedente) y el poder patriarcal. La violencia gira alrededor de mujeres que sufren el acoso y el abuso, tanto físico como emocional, por parte de sus esposos o novios. En consecuencia, el lector puede analizar el proceso de recuperar la propia voz y la autoestima para poder aplicarlo a su propia vida. Cixous —profesora, feminista, poeta y crítica— explica el asunto de que las mujeres escriben de una manera distinta a los hombres, desenmascarando y revelando aspectos relevantes de la vida. Dice: “women

must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse” (886). En otras palabras, ellas necesitan encontrar el poder, la voluntad y el discurso para hablar de sus vidas y experiencias. Desafortunadamente, las mujeres fueron víctimas de sistemas patriarcales y religiosos que dominaron cada aspecto de sus vidas. Por su parte, bell hooks —feminista, autora y profesora universitaria— ha analizado en profundidad este abuso conyugal. Ella describe la situación así: “many of us who were raised in patriarchal homes where male parents maintained domination and control by abusing women and children know that the problem was often exacerbated by the fact that women also believe that a person in authority has the right to use force to maintain authority” (119). En aquella época las mujeres tenían que cumplir las leyes de la Iglesia, seguir los preceptos del Código Civil que tratan del matrimonio y obedecer a los esposos. Las mujeres han tenido una larga historia de obediencia y estas tres heroínas rechazan por completo dicho concepto. Las acusaciones de las heroínas, o sea, los temas y circunstancias en sus novelas, sirven para entender y completar un período histórico/social y literario en España. Para tener una comprensión justa y profunda de la situación, hay que empezar con la información más objetiva sobre este asunto: las leyes.

En *La educación de las mujeres en la España contemporánea, siglos XIX-XX* (2001), Pilar Ballarín Domingo denuncia el mundo misógino en aquella época. Ella dice: Sin embargo, la legislación, sobre todo en el período de la Restauración, contribuyó a la discriminación formal de las mujeres con el Código Penal (1870), del Comercio (1885) y Civil (1889), que reforzaron las diferencias de género que

marcaba la política. Se cerraba cualquier puerta a la independencia económica de las mujeres, la obediencia al padre o al marido la marcaría como eterna menor de edad, debiendo obtener permiso para poder realizar cualquier actividad económica. (60)

Cuando Ballarín usa la expresión “eterna menor de edad” está subrayando la misoginia de la época, en virtud de la cual los hombres se sentían responsables del control total de las mujeres por no ser estas inteligentes ni capaces. Ballarín añade: “La mujer casada ni siquiera era dueña de su propio salario, que debía ser administrado por su marido. La doble moral social quedaría plasmada en el Código Penal...” (60). La mujer quedó, sin duda, dueña de nada, ni siquiera de su propia vida. Esta dominación ocurrió con frecuencia en la casa, un espacio privado, pero también el lugar de la violencia porque es un lugar oculto al público y por eso nunca hay testigos. Estas mujeres eran silenciadas y reguladas, pero muchas se defendieron a pesar de las condiciones opresivas en que vivieron. Estas novelas desempeñan un papel significativo en que estas heroínas divulgan las atrocidades y el horror de vivir continuamente en este estado de abuso.

La violencia representada por estas heroínas pone de manifiesto casos ficticios que también pudieron ser auténticos. La realidad es que, en estos años, entre 1900 y 1931, había mucha violencia de género y estas novelas señalan la agresión de los hombres y cómo estas situaciones fueron resueltas por algunas de las víctimas. En 2014, Raúl Ramírez Ruiz publicó el artículo “Estudio sobre la violencia contra la mujer en el primer tercio del siglo XX: la provincia de Córdoba”. Aunque el énfasis está en una región específica, su estudio analiza varios casos y tiene repercusiones para todas las mujeres en España.

En la primera sección del estudio, Ramírez aclara el problema y atribuye la violencia a las tradiciones.

Como es bien sabido, la situación de la mujer en este período es a continuación del siglo XIX y supone su subordinación absoluta al varón. Las tradiciones procedentes de las centurias previas, impregnadas de un fuerte componente religioso, serán sancionadas por nuevos conceptos “científicos” desde la medicina, la psicología o la biología, y van a ser asumidas por el Estado liberal que codificará en sus leyes la inferioridad y dependencia de la mujer. (124)

La violencia ejercida contra las mujeres es un síntoma de una enfermedad cultural, donde todos han contribuido a establecer y mantener la opresión del género. Además, dice que “la protección de la moral sexual de la época garantizaba la impunidad del varón castigando de manera injusta y discriminatoria a la mujer” (126). Parece que la mujer sería condenada bajo cualquier sentencia en los tribunales. Su artículo destaca este papel de la mujer como madre-esposa-ángel del hogar, sin ninguna referencia a la madre como una persona, ni a la esposa como una persona; es decir, la individualidad de la mujer ha sido borrada.

Antes de exponer algunas estadísticas de sus investigaciones, Ramírez plantea algunas advertencias:

Sin embargo, antes de continuar con la investigación debimos acudir a la “visión de género”, recordando que las fuentes no son neutrales, sino que tienden a minimizar, ocultar e ignorar información referente a las mujeres. En un análisis más profundo de las sentencias comprobamos que dichos porcentajes aún se quedan cortos a la hora de describir la violencia sufrida por las mujeres. (127)

Su advertencia aumenta la sensibilización de las estadísticas y de los hechos de los que habla en su estudio y demuestra que la información contenida en el mismo es como la punta del iceberg. Aquí hay algunas de las estadísticas que él ofrece:

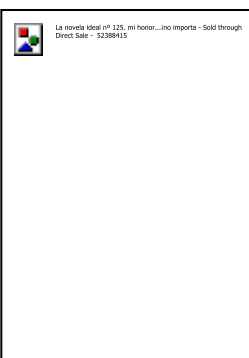
- “Las lesiones suponen el 40% de las agresiones padecidas por las mujeres. Representan la violencia cotidiana. Se trata de una agresividad espontánea, primitiva. En la que el límite entre la violencia verbal y la física se rebasa con una fluidez asombrosa” (129).
- “Por lo que podemos decir que una de cada diez agresiones de género contra las mujeres terminaba en muerte” (139).
- “Los agresores son mayoritariamente los maridos, concretamente el 61%; sin embargo, de manera significativa, la mitad de ellos (50%) vivían separados de su mujer víctima en el momento de la agresión” (140).
- “La violencia sexual equivale al 28% de todas las agresiones padecidas por las mujeres en aquella época y representan el 6% del total de las sentencias. Un 87% de las víctimas fueron mujeres y un 62% menor de dieciocho años” (140).
- “Los agresores del primer tercio del siglo XX fueron solteros en un 60% de los casos y casados en el restante 40%” (147).
- “Ante la trasgresión de la norma moral, la mujer será castigada con un rechazo jurídico y social que el varón no padece, pues se entiende que su ‘falta’ supone una amenaza para el orden social impuesto”. (147)

No quiero minimizar la profundidad de sus investigaciones con la presentación de solo estas estadísticas, pero queda claro que la situación del abuso y acoso de la mujer de la época es real y que es en gran parte el resultado del sistema patriarcal que cosifica a la mujer.

Las mujeres como víctimas de la violencia doméstica, y las que tratan de manipular el sistema que causa esta violencia, son el propósito de este capítulo. Las tres narradoras de este capítulo, Ángela Graupera, Regina Opisso y Federica Montseny, escribieron las experiencias de tres protagonistas como representativas de las posibilidades que enfrentan todas las mujeres, sufriendo en situaciones semejantes. Junto con la dominación patriarcal y la lucha de clases sociales, estas novelas personifican las condiciones pésimas de las mujeres y cómo encontraron la fuerza para revertir estas situaciones. Diría que estas tres novelas en específico revelan una fuerza femenina que no ha sido reconocida antes, y que esta fuerza sirve como ejemplo didáctico para otras en situaciones análogas.

***Mi honor... ¡no importa!* de Regina Opisso**

Figura 17. Esta novela, publicada hacia 1930, tiene una portada de varios



colores (rojo, gris, azul, marrón, blanco y negro), pero no tiene ilustraciones en el interior. Tiene 32 páginas y nueve capítulos y fue escrito por una mujer que usó varios nombres y seudónimos: Regina Opisso Llorens, Rosa de Nancy, Rosa González, Teresa Guzmán, Regina de Llorens, Diana Roldán y Lisette.

La portada

La portada de esta obra, en la colección de La Novela Ideal, nos da muchas pistas sobre el contenido del texto mismo. Primero, el título, *Mi honor... ¡no importa!*, anuncia una actitud de empoderamiento que domina esta novela. Obviamente, se trata del honor de la mujer en la portada. Pero, al mirar la cara de la mujer de cerca, parece indiferente. El hombre que observa la escena la mira atentamente, buscando una reacción que ella no le ofrece. El lector sospecharía que habrá un conflicto entre ellos dos. La ilustración en la portada es una reflexión del argumento de la novela, y representa el mundo moderno con la máquina de escribir, el pelo corto de la mujer y el vestido rojo, que podría ser muy atractivo para los lectores. Encuadra la novela en una modernidad que es relevante para los lectores del momento, con referencias que dan un toque de realidad con el que las lectoras pueden asociarse y verse. Pero el título sugiere que algo está en conflicto con lo que se muestra en la portada. Es este conflicto entre una vida moderna y liberada, en contraste con una vida tradicional, lo que domina el texto.

Se nota que el título de la novela es muy provocativo y llama la atención de nuevo sobre una vida atada a las normas y valores del pasado. El honor de la mujer era muy importante en aquella época y la gente anticipaba que lo guardara²⁵ hasta el día de su boda. Pero el estudio de Ramírez muestra que este “honor” es también un talón de Aquiles, un punto de debilidad para la mujer que el hombre puede manipular y violar. “Dentro de esta categoría de la violencia moral contra la mujer tenemos los delitos de Injurias y Calumnias. La puesta en cuestión de la ‘decencia’ de una mujer era un arma poderosa que podía destrozarse cualquier vida” (151). Es esta cuestión de la decencia de

²⁵Guardar el honor de la mujer significa que ella no habrá tenido relaciones sexuales antes del matrimonio y que llegará virgen al altar.

una mujer lo que forma la base de esta novela y por lo que la protagonista se da cuenta de que los vocablos *honor* y *decencia* son parciales y favorecen al hombre, y de que nadie sabrá la verdad menos ella. La protagonista asume un cierto poder con estas acciones.

Esta novela tiene varios personajes, pero Elena Montes es la verdadera protagonista. También tenemos a Juan Daniel Montoya (su jefe), Arturo Rosales (que trabajó como pasante para el padre de Elena, y después fue novio de ella), las tres hermanas de Elena, Mario (el chófer de Elena después de la boda) y Florinda (cantante en el *music hall*). El drama se desarrolla alrededor del hecho de que Arturo y Elena están enamorados, pero a causa de su situación familiar y su clase social (ella es de una clase media alta mientras él es de una clase baja), los dos tienen que trabajar para sostener a los suyos. Ambos han perdido a los padres: Elena tiene tres hermanas y una madre mientras que Arturo tiene seis hermanos y son huérfanos. Aquí se nota, sutilmente, la diferencia de clase, puesto que el padre de Elena era abogado y él le dio a Arturo, que trabajó para él, dinero para estudiar leyes. Además, el padre de Elena le dio la oportunidad a su hija de estudiar para ser secretaria.

La temática pone en cuestión varios aspectos del sistema capitalista y su poder dominante. Elena, la hija mayor, recibió una “educación” para poder trabajar en una oficina, y cuando el padre muere, ella tuvo la responsabilidad de sustentarse a sí misma y a su familia. Esta idea de una mujer trabajando fuera de la casa, especialmente para abastecer a los suyos, rechaza las ideas tradicionales del hombre cuyo rol y responsabilidad era la de mantener a una mujer. Entonces, su entrada en el mundo laboral llama la atención a los lectores en torno a otras posibilidades para sus propias vidas. En la sucursal donde Elena trabaja, su jefe, Juan Daniel, la encuentra atractiva y siempre le da

regalos para llamar su atención y como recordatorios del trabajo que tiene que cumplir, y ella los acepta porque “sostenía una lucha constante entre conservar su empleo mostrándose amable con su adorador o declararse abiertamente su enemiga” (3). Juan Daniel le propone matrimonio y, después de una conversación entre Elena y Arturo, ella decide que la oferta le daría una cierta libertad y el dinero para ayudar a su familia. Entonces, cae víctima del poder capitalista de su esposo para beneficio personal y familiar. Al nacer María de Lirio, Elena se confronta con los rumores de la sociedad que atacan su honor porque la niña se parece más a Arturo que a Juan Daniel. Aunque Arturo y Elena fueron novios, nunca tuvieron una relación carnal, por lo que los rumores eran completamente falsos.

Poco después del matrimonio, Juan Daniel empieza una relación con Florinda, la cantante del *music hall*. Pasan mucho tiempo juntos y, finalmente, él empieza a cohabitar con ella, reservando muy poco tiempo para su hija y su esposa. Florinda, una mujer exigente y difícil, quiere un hijo, y entonces Juan Daniel le promete su hija. Al hacer esto, como si esta fuera una ficha, cosifica su propia carne. Esta promesa desenmascara otro problema: él sabe por Florinda sobre la posibilidad de que María no sea su hija. Quiere saber la verdad y, sabiendo que Elena, como buen ángel del hogar, nunca mentiría, la confronta y exige una respuesta. Juan Daniel le explica a Florinda que usará los servicios de un tal Paquito para crear una situación que le dará el poder necesario para quitarle la hija legalmente.

Me serviría Paquito Ortiz... es capaz de todo... pues será mi hombre; es gallardo, viste como un lord y sólo habré de rogarle que vaya a visitar a mi mujer en hora /está!... ¡consumado el adulterio! (25)

Elena, preparada para las amenazas, lo confronta; no acepta las demandas de Juan Daniel y no tiene miedo de criar a la niña sin padre. Este acto de desobediencia puede estimular la violencia física de su esposo, pero su rechazo señala que ella ha alcanzado un nivel de empoderamiento personal que le dará la energía y la potencia para luchar. Sin embargo, las leyes favorecerían al esposo en este asunto, y Elena podría perder a la niña. Preparada para el acoso, decide decirle que es verdad, que NO es su hija, para de esta manera mantenerla consigo, porque él seguramente la rechazaría. Entonces, Juan Daniel sale, dejándola a ella sola con la niña. Al final de la historia, Elena ha vuelto a trabajar, “a desempeñar un honroso cargo de oficinista, pero ya no es mecanógrafa” (31). Desafortunadamente, como Juan Daniel había afirmado antes, “la ‘sociedad’ señala a Elena como a una bestezuela” (32) pero al defenderse, Elena les contestaría “¡Mi honor... no importa!” (32).

Esta historia se parece, en la temática, a la novela corta de Carmen de Burgos titulada *El artículo 438* (1921), ya mencionada en el capítulo 3. El título se refiere al Código Penal de 1870, y según Raquel Pico en “El artículo 438: cuando en España era (más o menos) legal matar a tu mujer” (2016): “El artículo pertenecía al código penal... y estaría vigente hasta la llegada de la II República” (2). Esta disposición legal, escrita por hombres para hombres, los defendía y le daba “una suerte de cobertura legal al marido engañado: si se encontraba a su mujer en el momento exacto en el que cometía adulterio tenía el derecho para reaccionar” (Pico 2). Pero en el caso de una situación opuesta, donde la mujer encuentra al esposo cometiendo adulterio, la ley no se aplica de la misma manera: “El marido sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a esta o al adúltero... será castigado con la pena de destierro” (Pico 2). En una situación semejante a

la novela de De Burgos, en *Mi honor... ¡no importa!* el esposo trata de usar su poder como padre para manipular a la esposa amenazándola con alejar de ella a la hija. Otra vez Opisso demuestra este poder desequilibrado de las leyes que apoyan al hombre en cualquier situación doméstica y que destroza la vida de la mujer sin ningún remedio. En mi opinión, la novela de Opisso, escrita unos años más tarde, es una modernización de la novela de De Burgos: un hombre usando a la hija como una marioneta capitalista para su propio beneficio.

La escena entera de esta novela se desarrolla dentro de un estilo moderno: desde la visión de la portada, la mención del cine, los coches y hasta las luces eléctricas de la calle. Primero es un intento por parte de la heroína de mostrar que las mujeres pueden escribir dentro de la sociedad española, una sociedad que busca adaptarse a la modernidad. La autora se distancia del mundo arcaico de los novelistas masculinos del siglo anterior para plantarse firmemente dentro del mundo moderno. De esta manera, Opisso se hace más relevante para sus lectores. Los elementos de la modernidad son muchos en el texto. Roberta Johnson, profesora en la Universidad de Kansas, ha analizado la literatura femenina de aquella época en su libro *Gender and Nation* (2003) y dice que “women novelists often embraced modernity, particularly its liberalization of social roles” (10). En esta novela podemos ver el aspecto liberador de los elementos de modernidad que ella menciona. Un ejemplo es que las hermanas privilegiadas de Elena no hacen nada sino ir muchas veces cada semana al cine, y notamos que este es un lugar público donde las mujeres pueden ir sin reproche para participar en la fantasía de las películas y para escaparse de sí mismas, ver otros ámbitos y otra gente. Quizás es este mundo moderno lo que anima a la protagonista a defenderse contra la injusticia. Otro

ejemplo de la presencia de la modernidad en el texto es cuando Elena —reflexionando sobre la sugerencia de Arturo para que se casara con Juan Daniel— caminaba a casa y oía “los bocinazos de los autos... los anuncios luminosos reflejaban en el asfalto de la gran plaza” (8). Hay varias referencias textuales a autos y a las luces eléctricas de la calle. Los autos fueron una invención que proveyó oportunidades de movilidad para todos, una manera de liberarse de la rutina de la casa. El uso de las referencias al mundo contemporáneo en esta novela es una técnica que Opisso usa como un puente entre el siglo anterior y una visión del futuro.

Pero la modernidad no se ve siempre en términos de productos e invenciones sino en las acciones de la gente, y en este caso podemos verla en el rechazo de la protagonista a entregarse a la demanda irracional de Juan Daniel cuando aceptó vivir sin esposo —sin el apoyo económico— para mantenerse emancipada con su hija. Pero este final de la novela representa el principio de algo más difícil para ella, ya que no tiene la patria potestad final de María del Lirio. Bustillo lo resume así:

el Art. 154 establece con carácter general que el padre, y en su defecto la madre, tienen potestad sobre sus hijos legítimos no emancipados. Sin embargo, el Art.168 se muestra muy restrictivo con la madre en este aspecto, pues señala que la madre que pase a segundas nupcias pierde la patria potestad sobre sus hijos al no ser el marido difunto. (217)

Esto no es el final feliz que ni la protagonista ni los lectores querrían. Estos artículos encuadran la vida de Elena en un estado perpetuo de suspenso: ¿regresará el esposo para quedarse con la hija? Mientras que la niña es menor de edad, Elena no tiene la patria potestad como quiere, es sólo una pausa, un período de tranquilidad temporal

hasta que el padre sepa la verdad y decida regresar a por la niña. La heroína de esta novela pone de manifiesto a una mujer cuyos derechos no existen, pero que, a pesar de todo eso, decide luchar contra las leyes para mantener a María del Lirio a su lado en un acto de rebeldía social. Según Jo Labanyi, de la Universidad de Londres, en *Constructing Identity in Contemporary Spain* (2002): “the feminist narrator, by explicitly intervening to question phallogentric society’s written or unwritten rules, makes the reader aware of its absurdities” (102). Es decir la protagonista de esta novela ha expuesto al mundo una situación social injusta para reclamar una vida sin abusos, y al mismo tiempo muestra a una mujer que se defiende para obtener su independencia y los derechos para educar a la hija.

Otro ejemplo de su conexión con el mundo moderno se encuentra en la descripción de Florinda, cuando dice: “con las puntas de sus dedos de uñas esmaltadas, que brillaban sobre la bermejez de sus labios pintados en forma de corazón” (15). El uso de ciertos productos para las mujeres, como el esmalte de uñas, se hizo popular en aquellos años y Opisso señala eso: que la novela es un producto de la época en que viven sus lectores, y así esta conexión con el mundo actual hace la novela muy relevante y próxima para los lectores. En *Gender Trouble* (1990), Judith Butler retoma la ideología de Marx para mostrar la importancia de poner una novela dentro de un cuadro histórico contemporáneo del lector: “As such, the critical point of departure is the historical present. And the task is to formulate within this constituted frame a critique of the categories of identity that contemporary juridical structures engender, naturalize and immobilize” (7). Las mujeres, en aquella época, estaban paralizadas por las estructuras jurídicas que borrarón su presencia. Opisso quiere que sus lectores tomen en serio las

circunstancias que han creado esta parálisis social como consecuencia de las leyes promulgadas por el patriarcado y cómo afectan sus vidas.

Otro aspecto del mundo moderno es la conexión entre la presencia de las clases sociales con la aparición del capitalismo y, por supuesto, cómo este capitalismo afecta a las personas, sus relaciones y su posición social. La relación entre Elena y su jefe crea una tensión capitalista; él la usa en beneficio de su compañía, mientras la soborna con joyas y dinero y, más tarde, con el “regalo” de una hija. Tanto las joyas como el dinero y la hija le dan el poder de manipularla, porque sin estos sobornos perdería el control sobre ella. Identificamos a Elena como miembro del proletariado, sin el poder ni las oportunidades de progresar si no acepta los regalos de su jefe. Aquí, el lector ve la lucha entre las dos clases: el proletariado y la burguesía. El *Manifiesto comunista* (1948) de Marx y Engels gira alrededor de estas ideas:

The modern bourgeois society that has sprouted from the ruins of feudal society, has not done away with class antagonisms. It has but established new classes, new conditions of oppression, new forms of struggle in place of the old ones... society as a whole is more and more splitting up into two great hostile camps... bourgeoisie and the proletariat. (9)

Cuando el lector saca la parte romántica de la novela, lo que queda es esta lucha de clases, de hombres y mujeres, y la represión de la clase obrera se hace muy evidente a manos del poderoso, representado en Juan Daniel. La situación de la protagonista es un ejemplo de lo que ocurre en esta sociedad en aquellos años. Primero, la mujer, en este caso Elena, vive en la seguridad de la casa de su padre, sale del nido casero para trabajar y finalmente llega a las manos de un esposo. En cada paso, la protagonista pierde un poco

de su autoestima y de su independencia hasta que finalmente, en este caso, pierde su honor como mujer. Ella vive aprisionada dentro del microcosmos creado por los hombres donde la sobrevivencia de su hija y la de su familia dependen de ella.

Desafortunadamente, no tiene la manera ni el método para escapar de este ciclo de dominación. Según el *Manifiesto comunista*, el padre ha creado un microcosmos de la sociedad donde él tiene todo el poder y control de su vida: “The bourgeoisie has torn away from the family its sentimental veil, and has reduced the family relation to a mere money relation” (11). Esta reducción al nivel económico fortalece los enlaces dentro del sistema patriarcal y los miembros de la “comunidad” aprenden a ser obedientes y aceptan sus roles pasivos hacia la jerarquía. Sus reacciones hacia el patriarcado muestran pasividad, porque representa esta misma jerarquía que ella ya ha aprendido a aceptar dentro del círculo familiar. Ella también es víctima del capitalismo al aceptar un matrimonio por dinero, usando su cuerpo para dar una hija a la clase burguesa.

La protagonista vive en este mundo que incluye muchas innovaciones técnicas, pero le causa ser victimizada dos veces por el sistema que no quiere avanzar: la sociedad. El conflicto de clases surge en este personaje porque es victimizada por su padre, que la explota por su capacidad de trabajar fuera de la casa con la intención de apoyar a la familia, algún día, en su ausencia. Parece que el padre no ha tomado buenas decisiones para la supervivencia de los suyos y, por eso, usa a la hija mayor para hacer este trabajo. Se aprovecha de su cuerpo y su capacidad de ganar dinero para el beneficio de otros: él y los miembros de la familia. La lucha de clases surge una segunda vez cuando Juan Daniel, en la oficina donde ambos trabajan juntos, usa el dinero para manipularla y hacerla su esposa. Él le explica: “¡Ya eres mía! Ya no hay poder humano que te desligue

de mí, que pueda anular nuestra unión. Ya sabes cuán rigurosas son las leyes en España y son desfavorables a la mujer” (12). Según su perspectiva, el valor de Elena se relaciona con su trabajo en la oficina y con su capacidad de criar a la niña. Estos hombres son miembros de una clase dominante y adinerada que usaron no solamente el poder de su presencia física sino el del dinero para convencer a Elena de servirles. El proletario siempre opera bajo las demandas de los “superiores” y Elena es un ejemplo. La victimización de la mujer, en estos dos ejemplos, representa una forma de violencia doméstica. Como afirma Ramírez, “las mujeres eran meras transmisoras del capital y el poder entre las ‘grandes’ familias” (151). Como ficha o pieza que sirve a los hombres para su propio beneficio, Elena es victimizada y manipulada hasta los momentos finales en la novela.

En los últimos momentos del texto, después de la separación de su esposo, el pensamiento de Elena regresa unos momentos a Arturo. Es posible atribuir otra victimización en cuanto a esa relación con él. En la oficina donde trabajó, Elena guardaba las cartas de amor de Arturo Rosales.

Aquel sí que había sido —y era— el hombre soñado, el ideal presentido; pero Arturo Rosales era pobre, tan pobre, que a duras penas su mezquino semanal llegaba a cubrir los modestos gastos de aquel su hogar sin padre y lleno de seres impotentes para ganar un céntimo. (3)

Arturo trabajaba para el padre de Elena y fue gracias a su bondad que pudo iniciar estudios. Después de la muerte del padre, cambia su vida y su rutina, separándose de Elena. Un encuentro en la calle reaviva los sentimientos que tienen. Elena dice: “¡Lo he sentido y lo siento todavía! —dijo ella sincera y sin gazmoñería— pero nuestro amor

diríase que es un pecado, de tal modo nos separa el deber a los nuestros” (8). El poder de las clases sociales, junto con las demandas y responsabilidades familiares, han dificultado e incluso roto cualquier posibilidad de una relación permanente entre ellos. De alguna manera, Elena es victimizada por tercera vez por ser de una clase social distinta de Arturo, y tiene que adaptarse a una vida de sacrificios personales. Arturo la empuja a aceptar la mano de Juan Daniel para poder salvarla a ella y a su familia, mientras que él desaparece para no intervenir en esa relación. Entonces, Elena es victimizada otra vez por las clases sociales y por el deber de mantener a su familia.

El capítulo cuatro empieza así: “Preciso es, lectores míos, que antes de seguir el relato de esta verídica historia, os presente a Juan Daniel Montoya de Linares, el marido, mejor dicho, el ‘verdugo’ de nuestra gentil Elena” (12). Por si acaso el lector alberga alguna duda, el narrador aparece en el texto en forma de intromisiones autorales y le habla directamente para guiarle en la idea de apreciar a Elena como víctima del sistema patriarcal. En mi opinión estas rupturas textuales, donde la narradora sale de detrás de la cortina para dirigirse directamente a los lectores, ejemplifican el concepto de Cixous de que las mujeres que escriben a través de su propio cuerpo. Estas apariciones de la autora dentro del texto serían, por tanto, un hacerse presente en el texto, técnica que posteriormente Cixous reclama para la escritura de las mujeres, donde ellas “must put herself into the text” (875). Estas rupturas muestran el punto de vista de la autora y, en este caso, dejan evidencia de que este tipo de abuso, emocional, silencioso y sin golpes físicos, es tremendamente dañino para la víctima. En su artículo “The Narrator and Point of View”, el profesor Lyman Grant explica:

The writer's choice of point of view essentially controls not only what we know but how we experience the events... All the actions are seen and reported by someone in the story. The implication of this technique is that the author has placed an interpreter of the events between the reader and events. (1)

Como sugiere Grant, estas intromisiones autorales preparan al lector para una historia cuyas raíces son tangibles y conocidas por el autor; es como si el autor hablara de una experiencia personal o de una experiencia de una amiga.

Otra evidencia de esta intrusión del autor ocurre en la novela cuando el narrador nos dice: “¿Qué hacer...?” (3), como si fuera la autora misma invitándonos a entrar en la historia que va a relatar. Esta exclamación, y otras como, por ejemplo, “¡Oh, sí!, un pecado mortal...” (3), como comentario otra vez del narrador, refiriéndose a los regalos que su jefe le da a Elena. Ella sospecha que, si acepta estos regalos, se comprometería a algo íntimo y sexual, contra su voluntad. En las últimas páginas del texto, el autor aparece otra vez para decirnos que su historia realmente ha ocurrido: “Y aquí podríamos dar por terminada la narración de esta historia, cuyos personajes me son bien conocidos, si no fuese porque os creo interesados por la suerte que pudo caberles a esos seres domeñados por la desgracia y tan merecedores de bienandanzas” (31). Sus comentarios fijan, en la mente del lector, la importancia de esta situación de opresión masculina y cómo las leyes en España no solo favorecen al hombre sino que sirven para destrozar la vida de las mujeres. Cuando el autor habla directamente al lector, le invita a entrar en el texto, en el mundo de Elena, de una manera en que no puede llegar a otras conclusiones que las expresadas por el narrador.

Opisso se aprovecha de varias referencias a otros autores, obras de arte y personas famosas. Por ejemplo, al describir a Juan Daniel, el narrador dice: “con los bigotes enhiestos, a lo de Káiser” (12), evocando la imagen de un hombre famoso que probablemente muchos de los lectores conocen, a través de imágenes en el periódico o en carteles. El uso de referencias ayuda a los lectores a visualizar a los protagonistas o las escenas que el narrador describe y eleva el texto a un nivel más serio en que se trata de un asunto profundo. Al describir el estado emocional de Elena, el narrador dice: “Elena temblaba como debió temblar la pobre Caperucita Rota ante el lobo devorador”(13). Son imágenes que son conocidas universalmente y que hacen a la novela más accesible al público. Otra referencia que destaca es cuando Elena dice: “¿Era una pesadilla de terror, una pesadilla escalofriante como una página de Edgar Poe...?” (13). También el narrador hace las siguientes referencias: “Valentino, Charles Chaplin, Werther, Goethe, Prévost, Dumas”(20). El uso de estas referencias ayuda a demostrar que el narrador de la novela está conectado con el mundo cultural y eleva la novela a un estándar más erudito. O es posible que estas referencias señalen lo testimonial o lo fidedigno de su texto con la presencia de nombres bien conocidos.

En su artículo “Marxist Approach to Literature” (2015), Aditya Kumar Panda sugiere que “[m]arxist approach relates literary text to the society, to the history and cultural and political systems in which it is created. It does not consider a literary text, devoid of its writer and the influences of the writer. A writer is a product of his own age which itself is a product of many ages” (1). Una aproximación marxista, que propongo aquí, gira alrededor de la inclusividad; se ve la novela como una reflexión total de la sociedad, la historia, los sistemas políticos y la autora y sus influencias. Según Panda, el

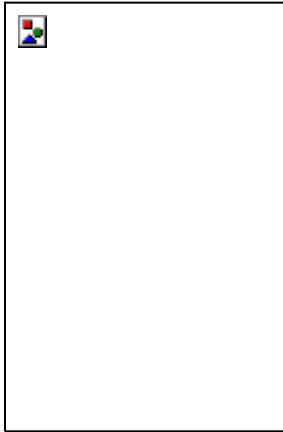
marxismo incluye una amplia gama de experiencias. Las autoras de mi estudio produjeron textos como reflexiones de la sociedad en que viven. No se puede separar el texto ni de la heroína, ni de la sociedad, ni de los sistemas políticos de la época, sino que todo está involucrado en el texto mismo.

Panda señala la idea de que las referencias no son relevantes individualmente sino en conjunto, aunque en cada caso hay un significado y una conexión con el texto. Las referencias sirven como un tipo de grafiti para etiquetar las obras como productos nuevos y modernos. Las palabras de Panda insinúan que estos nombres ponen de manifiesto la sociedad en que vive Opisso y que ella también, como los lectores, son productos de una edad de dominación masculina y de una desigualdad frente a las leyes. Es esta desigualdad la que la protagonista de la novela rechaza al final de la misma.

Al final de la novela, Elena se queda con su hija, y a pesar de todo lo que dicen el esposo y el público, ella asegura que no ha perdido su honor. De todas maneras, Elena entiende, sin expresarlo, que puede perder a su hija en cualquier momento, y que la vida que establece con ella no es estable mientras que viva su esposo. Aunque el final tiene la apariencia de ser feliz, no lo es en realidad porque nada puede cambiar el sistema que permite a los hombres este poder de manipular a la esposa con la excepción de las leyes y con el trabajo y las protestas de mujeres militantes y rebeldes. El lector y la protagonista se dan cuenta de que el honor no es nada más que una abstracción para el beneficio de los hombres, y es otra cosa que ellos pueden usar para manipular a las mujeres. La novela sirve como un ejemplo de las atrocidades exigidas de un malcasado y como un ejemplo del poder del sistema patriarcal de mantenerlo así.

En las garras del hombre de Ángela Graupera

Figura 18.



La portada

Esta novela pertenece también a la serie de La Novela Ideal, y fue publicada en 1929. La novela tiene 32 páginas y cinco capítulos. No contiene ilustraciones. El título captura la atención del lector, quien desde el principio entiende la perspectiva negativa que tiene Graupera hacia los hombres. La

portada es muy escandalosa puesto que retrata una situación de violencia doméstica. Lo que llama la atención es la palabra *garras*, que aparece en el título, porque es una referencia al mundo animal, a manos grandes con uñas afiladas y poderosas.

Esta referencia bestial revela una conducta infrahumana con reacciones espontáneas como las reacciones impredecibles de un animal salvaje. La portada refleja una actitud y una postura del hombre en el centro, con la boca abierta como si gruñera, como un animal hacia la mujer que es su presa y su víctima. El hombre agarra con el brazo izquierdo a la mujer y en la mano derecha tiene un cuchillo. Lleva un tipo de gorro con un pañuelo en el cuello y esto evoca la indumentaria de las apaches (ver la discusión en el capítulo 2). Al fondo, escudriñando desde lejos, con una silla en lo alto, pero listo para defender a la mujer, hay otro hombre, como guardián del zoológico, también listo para atacar. La cara de la mujer muestra susto pero a la vez se defiende con el brazo izquierdo. Toda la escena semeja una pausa cinematográfica donde el lector puede

fácilmente imaginar lo que sucederá a continuación. El análisis de este texto se centrará en las ideas de la dominación masculina, la represión de la mujer y las condiciones de pobreza y sus efectos en la violencia doméstica, que dará una imagen de la vida, en aquellos años, de abuso, aislamiento y pobreza.

Esta portada y el relato mismo se conectan con las palabras de bell hooks sobre la violencia conyugal. Ella dice, en su libro *Feminist Theory* (2015), que:

[w]hite male supremacy encourages the use of abusive force to maintain male domination of women, it is the Western philosophical notion of hierarchical rule and coercive authority that is the root cause of violence against women... of all violence between those who dominate and those who are dominated. (118)

Las palabras contemporáneas de hooks explican cómo la dominación masculina ha sobrevivido aun en los tiempos modernos en el mundo occidental. En la época de Graupera, la sociedad permite que el hombre tenga el derecho de dominar a su esposa y, con el apoyo de la Iglesia y de las leyes, la violencia de género ocurrirá sin resolución aparente. Esto es lo que sucede en la novela, donde la protagonista sufre a causa de los golpes de su esposo. ¿Quizás la feminista sugiere que las cosas no hayan cambiado tanto hoy día?

En la novela, Sebastián, el esposo de la protagonista, es alcohólico, conflictivo, furtivo, sale de la casa sin decir nada, y a veces regresa unos días más tarde sin haber pagado el alquiler, la cuenta del boticario, etc., dejándola a cargo de posponer los pagos. Ella tiene que mantener la casa a pesar de su incapacidad y falta de preparación para hacerlo. Un día, después de un episodio de acoso físico, se va a la casa de María (una amiga suya), pero Sebastián la encuentra y se la lleva. En otra ocasión, Sebastián regresa

de improviso mientras María está en casa con Susana y la echa violentamente mientras la amenaza, recordando que la esposa tiene que obedecer los deseos del marido e incluso trabajar cuando él no trabaja. La vida de Susana es como una rampa cuesta abajo y por fin, un día, durante otro episodio de abuso verbal y físico, llega José, el ex novio, y la salva llevándola a su casa. Allí, él planea una manera de escaparse juntos como asistentes de una pareja americana en su viaje a Estados Unidos. Este plan funciona, pero después de dos años Susana todavía no se siente libre de su marido. Las cadenas del matrimonio todavía la afectan y la controlan. Un día, José leyó que Sebastián había muerto en un robo y así, Susana es libre y puede casarse con José. Sin embargo, Susana exclama que nunca jamás estará de nuevo en “las garras del hombre”. Esta oración plasma su momento de empoderamiento sobre los hombres.

Esta novela corta destaca entre las otras por sus descripciones del contexto de pobreza y violencia. Desde el inicio, el lector se encuentra con un entorno sensorial casi tangible. El narrador lo describe así: “En la mísera y penumbrosa habitación no se oye otro ruido que la repetición incesante y vertiginosa de la máquina de coser. Delante de ella, inclinada, pálida y demacrada sobre la ruda labor, una mujer pobremente vestida, joven y bella” (3). Más tarde el narrador dice: “La habitación huele a miseria, y su silencio está preñado de hostilidad, de amenazas, de resignación, de hambre, de violencias, de vicios” (3). Las descripciones están llenas de indicaciones de pobreza y de violencia por parte del esposo. En “Poverty as a Form of Violence”, Josephine Allen define la pobreza de la siguiente manera: “Poverty is a social condition that is prevalent... and is considered by many researchers to be highly correlated with the

occurrence of violence” (46). Ella continúa con la definición citando a Sanjoy Dasgupta, de la Universidad de California:

This definition of violence includes harm that is socially sanctioned and avoidable actions that violate one or more human rights or prevent the fulfillment of a basic need. Violence is seen to occur in three ways: through (1) omission, failing to provide assistance to people in need, (2) as a result of repression, or a violation of civil, political, economic and/or social rights, or through (3) alienation, or severely limiting people’s emotional, cultural, or intellectual growth. (48)

Los tres puntos clave, señalados en el artículo, que fomentan la violencia, “la omisión, la represión y el aislamiento”, son evidentes en el texto de Graupera y conectan su estado de pobreza con la violencia.

Analizando detenidamente la estructura de la violencia en esta novela, el narrador deja pistas de la pobreza desde la primera página, como vemos en las citas del texto. Los adjetivos que usa para describir a la protagonista son fuertes: “pálida, demacrada, pobremente vestida, sus ojos medrosos y despreciativos” (3). Estas palabras sugieren el hambre mezclada con el miedo, pistas perfectas para la ocurrencia de la violencia doméstica. Un análisis más detallado pone de manifiesto los tres puntos sobre la violencia analizados por Allen. Primero, ella vive en la pobreza: “En la mísera y penumbrosa habitación... huele a miseria” (3), y tiene un esposo que rechaza su responsabilidad de proveer para la familia. Es un retrato de dolor y de opresión donde la protagonista está sometida a vivir en una jaula. Segundo, la protagonista es reprimida y controlada por el esposo. Cuando ella escapa, el esposo le da caza hasta encontrarla y se la lleva de nuevo a casa. El tercer punto se puede explicar con el aislamiento y la soledad que él le exige; no

le permite ir a la casa de la amiga y no le permite salir de la casa si no es para trabajar. Todos estos puntos influyen y forman la primera escena de acusaciones y amenazas de violencia doméstica. El equilibrio entre la mujer débil y víctima con el esposo fuerte con “sus musculosos brazos” destaca una situación social que Graupera ilumina en la novela. Ella resuelve estos problemas al final de la obra, cuando Susana rechaza la idea de casarse con José por miedo de encontrarse de nuevo en “las garras del hombre”. Este “grito” de Susana es como una protesta feminista, porque después de toda la violencia y las acusaciones, ha aprendido que no tiene que vivir en tales condiciones, y que merece tomar el control de su vida.

Pero hay otra fuerza exterior que impacta esta relación de malcasados: el capitalismo y el sistema económico. Aunque no parece lógica porque tienen valores completamente diferentes —ella es trabajadora, pasiva y seria mientras él es perezoso y muy agresivo—, la relación entre Susana y Sebastián está basada en el sistema capitalista, que también valora la dominación del hombre y la opresión de la mujer. En *Understanding Marxism* (2019), el profesor Richard D. Wolff, de la Universidad de Massachusetts, presenta un análisis del sistema económico desde una perspectiva histórica:

Slave economic systems divide the human beings engaged in producing and distributing goods and services into two groups: masters and slaves. Wealth, power and cultural dominance lie exclusively in the hands of the masters. In general slaves do the work of production and distribution while masters mostly supervise the slaves. (18)

Wolff señala que hay diferencias y semejanzas en el sistema feudal y la esclavitud y aclara que: “Marx referred to slaves and serfs as ‘exploited’ laborers precisely because (and to the extent that) a portion of their labor and its products were appropriated by persons other than the laborers themselves” (20). Necesita poner de manifiesto el hecho de que los siervos trabajan y producen para su señor y para sí mismos, mientras que los esclavos trabajan completamente para el dueño. Susana es la esclava que trabaja en la casa para el beneficio de su amo, el esposo, cosiendo la ropa y en un taller público. Ella responde a todas las necesidades de Sebastián dejando de lado sus intereses porque “era inútil que Susana intentase hacer valer sus legítimos derechos y entrar en razón” (5). bell hooks subraya estas ideas cuando dice: “In all these relationships, the power dominant party exercises is maintained by the threat (acted upon or not) that abusive punishment, physical or psychological, could be used if the hierarchical structure is threatened” (120). Cuando Susana sugiere que no soportará su pereza y su mezquindad, Sebastián lo ve como una amenaza al mismo sistema patriarcal que lo apoya, y reacciona con amenazas físicas contra ella.

Una noche, cuando Sebastián regresa después de haber buscado empleo sin éxito, sus reacciones son así, en palabras del narrador: “El marido brutalmente, después de aplicarle como correctivo algunos puñetazos, afirmaba los derechos que unas leyes le concedían” (5), y más tarde Sebastián dice: “¡Maldita mujer! ¿Cuándo conseguiré doblegarte y someterte? —vociferó levantándose, como tigre presto a devorar su presa” (12). Susana vive en un mundo de amenazas físicas y emocionales y la estructura de la relación con su esposo se basa en la jerarquía patriarcal. Él usa su fuerza física y sus palabras para atacarla emocionalmente hasta que ella se rinde y se somete por completo.

Según la novela, para que las mujeres puedan emanciparse y liberarse de estas amenazas en la vida, el sistema económico capitalista tendría que cambiar y esto sería la única manera de escaparse de esta esclavitud.

Susana encuentra apoyo con María, una amiga de su madre que ella conoció. Parece que la novela señala la importancia de las amistades entre mujeres porque los abusos de que son objeto son sufrimientos de la mujer, y ellas comparten esta opresión y por eso entienden sus luchas. Es a través de esta experiencia compartida que Graupera quiere conectarse con su público y darles un tipo de esperanza: si Susana puede sobrevivir, también las lectoras podrán sobrevivir. Esta novela es un tipo de “llamada” a todas las mujeres, un despertar a las condiciones injustas en que viven y a que es menester cambiar la estructura del sistema patriarcal para poder ayudarse unas a otras y emanciparse.

En mi opinión María tiene un papel importante en la novela. Su voz, que aparece varias veces en el texto, parece un tipo de coro griego. De manera individual y no como grupo, ella siempre está comentando, criticando e incluso tratando de ayudar a Susana. Es como si María fuera la expresión del sentido común en la novela. Es posible que su voz, que emana desde una perspectiva feminista con una visión clara del poder y del valor de la mujer, y una sabiduría para manejar el temperamento y el abuso constante del marido, provenga de la heroína misma, y que Graupera use este personaje para verbalizar sus propias ideas radicales sobre la destrucción del sistema patriarcal. Detrás de la voz de un personaje en el texto, la heroína puede ocultarse y mantenerse libre de cualquier censura y de ataques contra ella. Cuando Susana trata de calmar a Sebastián, María lo ve de forma diferente y le dice: “con tu paciente resignación en vez de atajarlos fomentas sus vicios”

(7). Además añade: “Sacude tu yugo, hazte fuerte. Opón a sus exigencias tu resistencia de mujer que no necesita del hombre para vivir” (8). Desafortunadamente, las respuestas de Susana son siempre así: “Tengo miedo... si esto hiciese me perseguiría hasta encontrarme y entonces... me mataría, téngalo por seguro” (8). Es este temor a la brutalidad de su esposo lo que la mantiene encerrada dentro de su jaula.

Las palabras de María desafían muchas veces lo que dice Susana. María le recuerda que Susana ve todo desde una perspectiva emocional. Susana responde con: “A veces, María, pareceme vivir... aquel nido que yo adorné con amor, en la esperanza de hacerlo tibio, dulce, eternamente amoroso” (9). Graupera señala, a través de la protagonista, que muchas mujeres miden su valor personal en relación con su valor como esposa. Esta ideología, prevalente entre las mujeres, está explicada por bell hooks.

Las ideas de bell hooks nos darán una manera de comprender estas reacciones de Susana. En su libro *Feminist Theory* (2015) dice: “male violence against women in the family is an expression of male domination. I believe that violence is inextricably linked to all acts of violence in this society that occur between the powerful and the powerless, the dominant and the dominated” (118). hooks trata de explicar cómo la sociedad ha fomentado esta violencia doméstica, y también busca una solución viable al problema:

...that male violence against women in the family is an expression of male domination, I believe that violence is inextricably linked to all acts of violence in this society that occur between the powerful and the powerless, the dominant and the dominated....It is this belief system that is the foundation on which sexist ideology and ideologies of group oppression are based; they can be eliminated only when this foundation is eliminated. (118)

Las suposiciones de hooks, años más tarde, son relevantes en este caso porque señalan un análisis perfecto de esta relación conyugal entre Susana y Sebastián. hooks considera otra perspectiva, la que da poder al hombre para dominar y mantener el matrimonio. hooks dice: “We must see both men and women in this society as groups who support the use of violence if we are to eliminate it” (118). Ella sugiere una cierta culpabilidad por parte de ambos en estas situaciones, y María, en el texto, lo señala. Susana comparte la culpabilidad, hasta cierto punto, por esta violencia a causa de sus reacciones de autodefensa. Es importante aclarar este concepto porque María nunca sugiere que Susana inicie los acosos, pero al tratar de defenderse, como ella debería hacer, aumenta la hostilidad. En realidad, lo que dice el narrador es que una persona como Sebastián, que es agresivo, abusivo y hostil, nunca responderá a los comentarios lógicos y racionales. María nota que, cada vez que Susana lo confronta, ella se repliega, en parte porque tiene miedo de la posibilidad de más abuso físico, y en parte porque todos estos actos ocurren en su casa, un lugar que debería ser seguro. Al analizar relaciones parecidas en otras parejas, bell hooks observa que “it is difficult to motivate most people to end violence... Love and violence have become so intertwined in this society that many people, especially women, fear that eliminating violence will lead to the loss of love” (123-124). El argumento de la novela de Graupera sugiere que la situación del abuso de Susana no es nueva y que ha pasado tiempo sufriendo así. Como dice hooks, es difícil tomar los pasos necesarios para separarse del abusador porque ella estará sola, y aunque la soledad significa una vida sin el abuso, también simboliza un fracaso y quizás la pérdida del amor. Cuando la vida se basa en el matrimonio, aunque en

este la mujer está limitada y controlada y ni siquiera tiene su propia identidad, esta separación provoca un temor increíble.

Women reading romances are being encouraged to accept the idea that violence heightens and intensifies sexual pleasure. They are also encouraged to believe that violence is a sign of masculinity and a gesture of male care, that the degree to which a man becomes violently angry corresponds to the intensity of his affection and care... they may accept violence in intimate relationships... they know they can live without abuse; they do not think they live with care. (hooks 125)

Esta cita ejemplifica la complejidad de las emociones que existen en algunas relaciones, y en este caso especialmente en que el esposo domina y es abusivo. En España, en aquellos años, el patriarcado junto con los códigos y la Iglesia apoyaban la mano dominante del esposo, atrapando a la esposa dentro de un ciclo de abuso del que no puede escapar. Si la esposa lo deja y se libera del abuso, sufrirá como si fuera una criminal, por haber roto las leyes. Esta confusión de emociones —donde el abuso se conecta con el amor— es lo que crea el miedo a cambiar. En el caso de Susana, nunca sabremos si tuvo más miedo del abuso físico o de la pérdida de su esposo. hooks pone de manifiesto un problema que muchas mujeres experimentan: se pierden ellas mismas y permiten que reinen el poder y el miedo al esposo. De esta manera, el lector entiende la razón de que ella, y otras mujeres, vacilen tanto en circunstancias parecidas.

Como las otras novelas, este libro es didáctico y hay varias lecciones o moralejas que el lector puede aprender, relacionadas con el maltrato y el abuso que la protagonista sufría diariamente. El miedo a su esposo causa dudas sobre la posibilidad de amar a otro y rechazo a estar bajo su completo control gracias al poder físico y al poder de las leyes.

Por eso, la protagonista deduce que sería mejor vivir felizmente sana y sola que junto a alguien que la quiera manipular. El lector puede captar varios mensajes de Graupera a través de estas situaciones.

La razón para que las descripciones del abuso sean a veces muy gráficas es que Graupera quiere hacer estas circunstancias muy identificables para las lectoras, quienes en situaciones parecidas pueden relacionarse con la novela e identificarse con la protagonista para entender que ellas no son las únicas. La posibilidad de identificarse con otros es poderosa e importante. También los lectores pueden ver cómo los sistemas legales, junto con la Iglesia católica, oprimen y reprimen a las mujeres hasta reducirlas al nivel de títeres bajo el poder del esposo. Además, la autora hace notar que una mujer puede vivir sin tener un esposo. Es obvio, cuando Susana grita que nunca más “vivirá en las garras del hombre”, que ella ha rechazado la idea de otro matrimonio donde se convertiría de nuevo en un “ángel del hogar” viviendo bajo el poder de un hombre. Este lema se repite a través de la disertación, pero es fundamentalmente la base feminista de estas heroínas lo que aparece aquí. Pero hay todavía otra lección sutil que figura en la novela. Es la idea de que uno nunca debería olvidar el pasado y que nunca debería perder su propia voz. Estos son los mensajes que Graupera muestra a través de esta novela.

***Vampiresa*, de Federica Montseny**

Esta novela pertenece a la colección de La Novela Libre, publicación de la famosa *Revista Blanca*, y fue publicada hacia 1920. Desafortunadamente, no hay portada disponible para este libro. Tampoco hay ilustraciones en el texto. Con 64 páginas y dividida en siete capítulos, esta es la novela más larga en mi estudio. Como en las otras,

el argumento es muy lineal, con solo unas referencias al pasado, y se nota que hay dos personajes claves en el texto: una mujer y un hombre, y que todo gira alrededor de ella. Al principio se trata de un amor no correspondido, porque Norberto está completamente fascinado y enamorado de María (Sara), y eso crea tensión entre ellos. Hay una inversión de los roles de género en esta novela porque es la mujer la que controla, manipula y ejerce el poder dentro de una relación heterosexual. La obra también se destaca en la manera en que la protagonista, Sara, demuestra rasgos de poder que son resultado de una combinación de su sexualidad y su dinero. Ella exhibe cualidades de una vampiresa y facultades especiales como si fuera algún tipo de superhéroe. Esto se desdobra dentro de un contexto capitalista y sugiere una interpretación feminista marxista que nos lleva a entender la presencia de la *femme fatale* en la novela y su impacto en la percepción feminista en el texto. Esta novela tiene muchas dimensiones de interpretación que la hacen una novela única y significativa en cuanto a la literatura de mujeres de aquella época. Un análisis detallado clarificará varios puntos y perspectivas de interpretación del texto mientras sugerirá también otras posibilidades.

La novela gira alrededor de Sara Montiel (seudónimo de María Puig), bailarina y cortesana que vive de sus propias ganancias, mientras busca una manera de vengarse de la muerte inoportuna y política de su padre, quien trabajaba para una fundición exitosa y era además un activista en defensa de los obreros y sus derechos. Sara vivió con su padre en los arrabales y su madre murió después de darla a luz. El padre participó en unas organizaciones de obreros que luchaban por mejores condiciones de trabajo y salariales. Fue encarcelado por su activismo, pero cuando la policía decidió liberarle le dispararon inmediatamente después. Lo mataron en la calle dejando a una niña de doce años sin

hogar y desamparada. Ella vivió en las casas de unos generosos vecinos hasta que fue violada un día por uno de ellos. Desde ese momento, empezó a trabajar como criada en varias casas y más tarde como actriz. Durante todos esos años en el teatro, cambió su nombre a Sara Montiel y decidió vengar la muerte de su padre. Se hizo una mujer independiente, pero al mismo tiempo se hizo manipuladora, una cortesana y un tipo de *femme fatale* que tiene la necesidad de controlar a los hombres para su provecho.

Encontró a un hombre que, por casualidad, era hijo del jefe de la misma fundición donde trabajaba su padre y, después de grandes transformaciones personales, se enamoró de él, y al final decidieron pasar la vida juntos.

Sin embargo, esta novela no está anclada solamente en el amor y el romanticismo, sino que tiene un lado político que la hace destacar entre las otras de su época. En su libro *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), Fredric Jameson insiste en una interpretación literaria que se base en un estudio político:

This book will argue the priority of the political interpretation of literary texts. It conceives of the political perspective not as some supplementary method, not as an optional auxiliary to other interpretive methods current today —the psychoanalytic, the myth critical, the stylistic, the ethical, the structural— but rather as the absolute horizon of all reading and all interpretation. (17)

Las ideas de Jameson se juntan con las teorías marxistas en su perspectiva holística: la literatura no se ve ni se interpreta desde un solo ángulo y hay muchas ópticas que se revelan al penetrar en los varios niveles del texto. En ambos casos, esta revelación textual no aparece al principio y a veces requiere un estudio más detallado, como él mismo explica:

The type of interpretation here proposed is more satisfactorily grasped as the rewriting of the literary text in such a way that the latter itself may be seen as the rewriting or restructuration of a prior historical or ideological *subtext*, it being always understood that the ‘subtext’ is not immediately present as such ... but rather must itself always be (re)constructed after the fact. (81)

En *Vampiresa*, la lucha de clases está confirmada en la historia personal de Sara, solo cuando el lector conecta su “vampirismo” con chupar no la sangre, sino el dinero de sus clientes capitalistas. Es fácil pensar que es nada más que una historia de amor, cuando en realidad una reconstrucción de los hechos de su pasado —sus actos como vampiresa— junto con la “resurrección” y “transformación” de los dos protagonistas, muestran que la felicidad solo puede suceder cuando se ha limpiado el espíritu de los efectos nocivos del capitalismo.

Hay tres cosas que hacen esta novela excepcional. La primera es que la autora nació en 1905 y escribió esta novela a la edad de quince años, en 1920.²⁶

De joven, Montseny era muy sensible a los problemas sociales de los obreros, así como a las dificultades económicas asociadas con este grupo social. También su obra es muy consciente del feminismo y los problemas asociados con el género femenino en un mundo moderno. La vida casera de Montseny fomentó esas percepciones porque, según las investigaciones de Antonina Rodrigo en *Mujeres para la historia* (2002), estaba llena de circunstancias políticas y sociales que influyeron en la joven: “(sus padres) eran

²⁶Es una de las muchas novelas que Montseny escribió, pero es una obra casi imposible de conseguir: es de “acceso y/o uso restringido” según la Biblioteca Nacional de España. Esta inaccesibilidad de la novela para el consumo público es bastante provocativa y despierta un interés en la investigación de las razones de su “invisibilidad”. La copia que me mandó la biblioteca no era muy clara pero sí era legible.

escritores anarquistas y llevaban a cabo campañas contra el Estado, lo cual les acarreó procesos, persecuciones, prisión, exilio y destierro sin fin” (242). Tuvo un tipo de educación libre según Rodrigo: “de ocho años... no frecuenta ningún colegio. Su escuela es su propio hogar. Su madre le enseña a leer y a escribir... La niña tiene libre acceso a la biblioteca de sus padres...” (244). Por eso, yo diría que esta formación, con acceso a una biblioteca para adultos y la capacidad de ver y comprender los problemas sociales, la prepararon para crear una novela que no solamente expone los problemas, sino que sugiere una solución bastante profunda.

Segundo, es una novela que está enfocada en la situación política de la época, más que en los protagonistas mismos. La protagonista no es impulsada tanto por el romanticismo como por la venganza de un delito político de ámbito personal. Es esta segunda perspectiva, la política, la que nos ofrece una visión más general de la situación social y laboral de la época. La tercera cosa que es necesario destacar en esta novela es la determinación de la protagonista, Sara/María, que controla y manipula a Norberto desde la primera hasta la última página. Ella usa su sexualidad para recrear un mundo donde el dinero no tenga el poder y abandonar así el estilo de vida que se fundamenta en ese poder.

Al final del siglo XIX, Bram Stoker escribió su novela *Drácula* (1897), que trata de un hombre vampiro, que vive de la sangre de otros —el acto mismo de beber sangre sugiere la dominación y el poder sobre la víctima. También vemos, unos años más tarde, en Estados Unidos, una actriz, Theda Bara, que estrenó sus películas entre los años 1915 y 1920, en la época del cine mudo, y fue conocida como una *vamp*. En un artículo sobre dicha actriz escrito por Suzanne Wasserman, “Theda Bara” (2009), ella afirma:

the vamp perpetuated a familiar stereotype of European passion and exoticism. At the same time, the character created a popular image of women as sensual yet powerful. The vamp dominated over men and, contrasted sharply with the clean-cut WASPish characters portrayed by Mary Pickford and Lillian Gish. (2)

Según este mismo artículo, Bara describe a su personaje así: “The vampire I play is the vengeance of my sex upon its exploiters... I have the face of a vampire, but the heart of a feminist” (3). Podemos ver rasgos de la personalidad que describe Bara en la protagonista de la novela de Montseny, Sara. En la novela, Norberto también nota su capacidad de ser “vampiresa” comentando: “alguien caerá, no creas. Es lo que ahora se ha dado en llamar una vampiresa. Atrae fatalmente a los hombres, y cuando los tiene vaciados los arroja como cosa inservible” (5).

Otro aspecto de la novela que se destaca tiene que ver con esa idea de transformación. En el caso de nuestra protagonista, esta niña desamparada, sin familia, sin dinero, víctima de una violación, conscientemente fija un plan y se transforma para superar todos sus problemas, y es esta posibilidad de transformarse lo que dará esperanza a las lectoras en situaciones semejantes. María asimila el problema político de su padre y lo reinterpreta con la necesidad de vengarse de la organización que manipula a los obreros de la fundición. La transformación física incluyó un nuevo nombre, algo más sofisticado como Sara Montiel, inventó una nueva persona profesional, una bailarina clásica, y, una prostituta de clase alta que rechaza enamorarse de sus clientes. Es esta intriga, que el lector ve como una “máscara” que esconde sus deseos íntimos de venganza, lo que aumenta el interés en la novela. Al principio, la protagonista no sabe si podrá cumplir con su misión de venganza y si podrá volver a ser María Puig.

Los estudios de Michel Foucault sobre el poder, en específico la conexión que establece con el sexo, forman la base de esta novela. Sara Montiel ejerce un poder sexual sobre Norberto: es un tipo de control insólito ya que es la mujer la que domina y oprime al hombre para conseguir lo que quiere, en vez de lo contrario. En este caso, la coerción emana de un deseo interior profundo de venganza dirigido hacia Norberto y hacia todo lo que este representa. En *The History of Sexuality*, Foucault explica que “the notion of repressed sex is not, therefore, only a theoretical matter... to say that sex is not repressed, or rather the relationship between sex and power is not characterized by repression is to risk falling into a sterile paradox” (8). Estas palabras indican la imposibilidad de ver el sexo sin sus efectos de poder y de represión en una relación. En nuestro caso, Norberto, malcasado, rico, sin interés ni en la esposa ni en el hijo y con una actitud descuidada y lánguida hacia la fundición de su padre (de la que se convierte en dueño y gerente después de la muerte del padre), sufre tanto una represión que es tanto sexual como personal. Norberto cae en manos de una mujer motivada por intereses personales, buscando venganza, y él es la víctima. Esta represión que siente Norberto lo hace vulnerable al poder de su vampiresa, Sara. Él está “en sus manos” como una marioneta. Cuando Sara tira las cuerdas y le hace una petición, Norberto responde casi siempre sin pensar.

Pero detrás de todo eso hay otro móvil, relacionado más íntimamente con ser “vampiresa”. Según el artículo “Life Among the Vampires” (2015), escrito por John Edgar Browning, de Georgia Institute of Technology, todos los vampiros: “if they go too long without blood or ‘energy,’ they can become weak, developing a host of physical and emotional symptoms that only a feeding can soothe” (1). La sangre es la sustancia de la

vida de los vampiros y les da la energía y la fuerza para continuar. La sangre derramada del padre de María Puig es la sustancia de la vida para ella; la inspira y la estimula. La metáfora de la sangre como una fuerza que da vida y que pudiera quitar la vida es para María el factor motivador, que corre por sus venas y le da el ánimo para perseguir a los hombres, incluyendo a Norberto.

Norberto, ya casado, cae enamorado de Sara Montiel desde el primer momento en que la ve en la escena bailando. El narrador dice: “Sentado en su butaca... con los labios apretados, miraba al escenario Norberto Ruirá. Esperaba con dolorosa impaciencia la aparición de Sara. Allí la había conocido y allí empezó a amarla” (3). Se convirtió en su marioneta, esperando día y noche las demandas de Sara, y cuando ella lo quiere, él responde. Pero, después de la conquista, “perseguíale como una obsesión el pensamiento de aquella mujer altiva y lejana hasta en sus entregas. ¿Quién era y de dónde venía? No lo sabía nadie” (4), Norberto tiene muchas dudas y quiere saber más de ella. Al principio, Sara no admite nada y controla la información que quiere divulgar. Norberto no abandona su deseo de saber más, y resulta que hay una tensión en la novela entre los dos protagonistas. Este empujar y jalar para reclamar la información se convierte en una lucha de poder entre ellos; Norberto sigue empujando con más preguntas y María sigue retirándose dentro de su propio espacio personal, y toda esta acción se refleja en una tensión sexual que forma la base de su relación. Aunque María no admite nada al principio, el lector advierte que podría sobrevenir una confesión, y por eso la novela avanza hacia esta. Pero el argumento no tiene que ver con un solo acto de confesión, sino dos.

Una confesión típicamente se usa para admitir un crimen u otro delito. En muchos casos elimina la culpabilidad de parte del criminal o, en nuestro caso, de la vampiresa Sara. En la primera confesión, Sara, por fin, expresa la razón de su conducta en los primeros capítulos de la novela. Ella empieza admitiendo que sí hay algo escondido que la motiva: “soy comprensiva y amable, llena de afectuosidad... cuando olvido el mal que me han hecho” (14). Sara también le dice: “No eres capaz de comprenderlo. Al fin y al cabo no eres más que un vulgar burgués...” (15). Esta admisión provoca aún más el interés de Norberto por saber quién es Sara y también aumenta la tensión porque Norberto no cesa de pedirle más información personal. Por fin, en el capítulo IV, el narrador divulga a los lectores el pasado de Sara y su objetivo cuando dice: “Su misión era arruinar hombres o hacerles gastar en locuras muchos miles de duros. Cuando los tenía vaciados de dinero o medio embrutecidos por su seducción malsana, los abandonaba, sustituyéndolos por otros” (35). El narrador explica que “en el fondo de su alma había en ella el sueño oscuro de una venganza magnífica tomada sobre la persona del que juzgaba responsable directo por la muerte de su padre” (36). Cuando se da cuenta de que el jefe de la fundición ha muerto, decide que el hijo, Norberto, pague por el asesinato de su padre. Al confesarse, crea un vínculo profundo entre ella, Norberto y la fundición. Para Foucault “it is in the confession that truth and sex are joined, through the obligatory and exhaustive expression of an individual secret. But this time it is truth that serves as a medium for sex and its manifestations” (61). Es en este acto de la primera confesión de Sara, cuando admite la verdad de su pasado, donde se concreta todo el drama de tensión sexual y el lector conoce por qué Norberto gasta su dinero sin pensar. Desde ese momento, Norberto forma parte de su plan como cómplice cada vez que

permite ser manipulado sexualmente por ella. Después de una confesión, a veces se nota un cambio, y en este caso le confirma a Norberto las acciones de Sara. Pero esta esconde todavía otro motivo de sus acciones para con Norberto. En el capítulo VII, ella hace otra confesión.

Al confesarse por segunda vez, Sara tiene otro propósito que no se expresa por su sexualidad sino que es una ojeada en su lado político. En el capítulo VII, “Cómo se reconstruye una vida”, Sara expresa en forma de confesión cómo sus vidas podrán avanzar. En este capítulo ella detalla un plan que quitará toda conexión con el mundo anterior, el mundo capitalista, para formar una vida limpia y pura y lejos del pasado.

Según Foucault, el acto de la confesión es necesario porque sirve para esclarecer las razones, los motivos y los intereses de la persona que ejerce el poder:

The confession... is also a ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess with the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console and reconcile; ...and finally, a ritual in which the oppression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it: it exonerates, redeems and purifies him; it unburdens him of his wrongs, liberates him and promises him salvation. (61-62).

Como sugiere Foucault, estas confesiones sirven para verificar y validar la existencia de quien las hace. Confesarle todo a Norberto es una manera de pedir disculpas y, al mismo tiempo, el acto de “oír” la confesión le da a él la oportunidad de rechazar o aceptar su plan; se hará cómplice en los planes de María. Así, cuando Norberto la acepta,

es como un tipo de absolución y exoneración de su vida como cortesana. En este momento, además de ejercer su poder sobre él, la confesión de sus deseos detalla la manera de una vida anticapitalista que no dependa del dinero y borre las líneas de poder en la relación de ambos. Ella le implora “reconstruir totalmente tu existencia, renacer en ti mismo, siendo otro hombre... rehagas tu vida totalmente” (53). Norberto, por fin, acepta el plan, cambia su nombre (ella también nómbrelo hace), crea una nueva “persona” y los dos se separan mientras cada uno empieza a reconstruir sus vidas, dejando atrás la existencia burguesa por una más sencilla y honesta. Creo que este acto sirve para limpiar el alma de Sara y, de alguna manera, también la de Norberto. El acto de confesar sus deseos produjo cambios en ellos: de nombre, en la manera de ganar dinero, en la relación misma, etc. Al final de la novela, Norberto explica así su relación con Sara: “no pensemos nada más que en amarnos, Sara. El pasado no existe. Nacemos ahora los dos, vírgenes y nuevos para un amor noble y muy grande” (64). La resurrección de sus espíritus ha sido un éxito y vivirán juntos en su mundo feliz.

Estas confesiones llaman la atención sobre el impacto del poder dentro de un contexto sexual. En *The History of Sexuality* Foucault dice, al explicar otra dimensión del poder, que “ultimately thou shalt not exist, except in darkness and secrecy. To deal with sex, power employs nothing more than a law of prohibition. Its objective: that sex renounce itself. Its instrument: the threat of a punishment that is nothing more than the suppression of sex” (84). Foucault señala que el poder sexual se encuentra dentro de la prohibición del dicho sexo, y eso produce complicaciones en la relación entre ambos. Sara usa el sexo para manipular y “tirar las cuerdas” de Norberto. Ella usa su control del

sexo como castigo si Norberto no cumple con sus demandas. Sigue manteniendo su poder sobre él.

En la novela de Montseny, hay varios momentos donde la vampiresa también refleja una generosidad para los que no tienen dinero,²⁷ y ella lo da a los que lo necesitan más. Un ejemplo es cuando va a visitar la tumba de su padre y el guarda se queda vigilando más tiempo de lo que era necesario. En el texto dice: “El guarda la esperaba... otro duro dado por la bailarina con la generosidad que caracteriza a los que ganan con facilidad” (49). El lector observa también que Sara nunca se ha olvidado de los que le dieron refugio y comida después de la muerte de su padre. Cuando regresa años más tarde a Barcelona, ya famosa, visita a las familias y les da dinero. Es significativo que Sara muestre aspectos codiciosos al manipular a los hombres por dinero y en otras circunstancias es una persona generosa. Aunque ella se aprovecha de extraer dinero de los hombres, el lector sospecha que la autora propone que las acciones moralmente dudosas, si fueran usadas para el bien y el provecho de otros, serían permitidas y oportunas.

Al principio del siglo XX, se nota que las clases sociales han alcanzado un nivel de malestar y de agitación que produjeron grupos ácratas como la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y el grupo socialista Unión General de Trabajadores (UGT). Estos dos grupos forman el fondo de la historia de Sara/María Puig en la novela. En su artículo “Spain: ‘The Spanish Problem’ and the Imperial Myth” (1980), Martin

²⁷Esta generosidad, junto con la idea de robar a los ricos para dar a los pobres, es parte de la historia de Robin Hood, leyenda inglesa del siglo XIV. Hay muchas variaciones de la leyenda en la literatura y en el cine, pero el nombre Robin Hood es sinónimo de un hombre rebelde que siempre quiere ayudar a los otros.

Blinkhorn, Senior Lecturer in History en la Universidad de Lancaster, explica el carácter de España después de las pérdidas de 1898:

it was Spain's fin de siècle crisis which essentially crystallised the themes linking together these and many others ...: themes such as Spain's general backwardness, her decline from former greatness, the corruption and selfishness of her rulers, the frivolousness and complacency of her culture, the stagnation of her countryside, and the squandering of the capacities of her people. (13)

Para Blinkhorn, el perfil de España era algo inestable y vulnerable. La pobreza en los pueblos rurales, los salarios muy bajos, la migración desde el campo hacia las ciudades y la desigualdad de riquezas fomentaron la radicalización de la clase obrera, causando una disparidad creciente. Este estado de inestabilidad en el país también afecta a los ciudadanos que buscaban la seguridad y la solidez en la vida. La novela de Montseny representa este mundo de agitación y la búsqueda de soluciones, y ella trata de vencer la inseguridad política y social desmontando el sistema patriarcal y reemplazándolo con un sistema igualitario. La solución de la protagonista coincide con la ideología ácrata. En *Free Women of Spain* (2005), Martha Ackelsberg lo define así:

Anarchist visions are politically, socially and economically egalitarian. Politically and socially an anarchist society is a society without government, without institutionalized hierarchical relationships or patterns of authority... are committed to nondominating relationships with the environment, as well as with people. (39-40)

Montseny usa su protagonista para explorar la posibilidad de vivir dentro de un sistema igualitario, donde la dominación, especialmente la masculina, no exista. Primero,

Sara y Norberto tienen que borrar su identidad y sus valores vinculados con la jerarquía, el patriarcalismo y el capitalismo.

En *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny* (2015), Nuria Cruz-Cámara analiza el movimiento anarquista al que perteneció la autora:

...además del principio básico del no-gobierno, una teoría evolutiva de la historia anclada en la fe en el constante e inevitable progreso de la humanidad. Esta narrativa de progreso se basa en un concepto moderno del tiempo histórico, percibido como un flujo continuo e inexorable en marcha hacia un mayor perfeccionamiento humano. (20)

Cruz-Cámara sigue estas ideas con una definición aún más concreta del anarquismo: “Las leyes naturales concebidas por el anarquismo se basan en la libertad, la igualdad, la armonía y la justicia, bien lejos, por tanto, de la lucha por la supervivencia que los defensores del capitalismo erigieron en ley natural y social suprema” (25). ¿No es esta la misión de Sara, la de destruir las barreras sociales entre ella y Norberto para recrearlas según estas ideas de justicia e igualdad? Las acciones de Sara señalan esta desigualdad de clases entre ella y Norberto. Esta idea profunda de una vida sin “los defensores del capitalismo” sirve para nivelar el campo de juego entre las distintas clases sociales, y esta novela ofrece un ejemplo de cómo hacerlo con éxito. Creo que la novela lleva la etiqueta de ser didáctica porque, primero, pone de manifiesto y nos informa sobre la existencia de un problema social entre las clases con una gran disparidad, y segundo porque propone una manera de vivir fuera del contexto capitalista para tener una existencia simple y feliz. Por otro lado, la heroína de la novela llama la atención hacia una protagonista que es responsable de su vida; a pesar de las fuerzas sociales ejercidas

contra las mujeres independientes de la época, Sara alcanza sus deseos a través de la apropiación de su cuerpo para controlar y manipular a los hombres como ella quiera.

El capitalismo siempre cuenta con la dominación, y el motivo de María (Sara) siempre fue romper con el sistema para reemplazarlo; ella quiere dominar para buscar la venganza de su padre. En su libro *The Femme Fatale in Victorian Literature* (2008), Jennifer Hedgecock señala que en muchos casos, las mujeres: “gained agency by setting a market value for their services in a free trade market” (530). El resultado de sus acciones, que muchos considerarían antipatriarcales, es que ellas mantendrían el control sobre sus vidas y el dominio de sus acciones. Podemos identificarla como una *femme fatale*, una mujer “caída” socialmente, pero con motivos que la impulsan a ascender con la intención de tener, un día, la capacidad de subvertir un sistema que la ha dominado toda la vida. Hedgecock analiza las razones de las reacciones de una *femme fatale* en estas condiciones de pobreza, abuso y temor que conoció María en su juventud:

Like the Victorian prostitute, the femme fatale too experiences social injustices and they both share important features, not by virtue of the fact that both types of women have experienced the bitter realities of poverty, but by virtue of the effect poverty has on these women and how they react to hardship. (556)

María (Sara) se enfrenta a las dificultades de la pobreza y del abandono y podemos ver cómo reacciona hacia ellas. También dice Hedgecock que estas *femmes fatales* quieren además enseñar a otras el valor de rechazar y luchar contra el sistema patriarcal:

the actions and behaviors of the femme fatale are no longer a result of simply rebelling against a culture that she finds deplorably oppressive, but now she

changes the rules by creating her own culture, hence influencing other young female readers experiencing the brunt of oppression, to also challenge a society that dictates policies and conventions that work in its favor but against women. (624)

Esta *femme fatale*, Sara, lucha contra el sistema por su venganza como una forma de demostrarles a otras mujeres de las posibilidades y del potencial en sus vidas.

Como se mencionó anteriormente, y como apunté al referirme a las otras novelas de esta disertación, la manera en que la heroína desarrolla su visión del género femenino destaca cuando se analiza el contexto histórico de los primeros años del siglo XX, cuando la mujer existía como “ángel del hogar”, luciendo incapacitada e invisible para la sociedad. Al contrario de la representación de la mujer como objeto intocable, como una especie de espectro sin voz y sin intelecto, Montseny plasma una situación de donde sale todopoderosa y responsable de sus acciones. Sara, mujer sensual, una verdadera *vampiresa*, brota con inteligencia, fuerza, valentía y sensibilidad mezclada con la capacidad de manipular a los hombres. En un acto de rebeldía y de redención, pudo anular su vida de prostituta y la vida miope, codiciosa y egoísta de Norberto para transformarlas en unas existencias más puras y auténticas. La protagonista tiene desde el principio de la novela el dominio de sus acciones, aunque su uso del poder está casi siempre mezclado con el sexo y el dinero.

Conclusiones

Este capítulo gira alrededor de las ideas siguientes: mujeres abusadas por los hombres directamente, por el sistema patriarcal o por ambos. En todas las novelas las

mujeres protagonistas luchan para vencer y destrozarse las barreras que las limitan y las controlan. Las dos primeras novelas, *En las garras del hombre* y *Mi honor... ¡no importa!*, se basan en una situación doméstica que no es ajena a las vidas de muchas casadas. En cada caso, las protagonistas, después de luchas físicas, emocionales, económicas y personales, se rehúsan a rendirse a los poderes que las manipulan y por eso, al final, resultan vencedoras. Pero su victoria no es definitiva porque no ha cambiado el sistema, sino apenas sus situaciones particulares. Para las protagonistas de estas novelas, separarse del esposo es liberador, aunque seguirán sufriendo por este rechazo. La última novela no se trata de una vida de casados sino de un par de novios obsesionados; el hombre sexualmente y la mujer protagonista por la sed (vampiresa) de venganza. En el último caso, Montseny propone una nueva vida, dentro del sistema anarquista, que les dará (a ambos protagonistas) más liberación personal. Estas tres escritoras, Regina Opisso, Ángela Graupera y Federica Montseny, mostraron a sus lectores la posibilidad de vencer y superar las condiciones que humillan a las mujeres y que les quitan cualquier sentido de dignidad propia y autoestima. Son novelas didácticas que sirven como ejemplos para animar a los lectores a cambiar la vida a través del rechazo al *statu quo*, para aumentar su autoestima y acceder a una liberación espiritual y física de la dominación masculina.

CHAPTER 5

CONCLUSIONES Y OTRAS CONSIDERACIONES

Entramos en los primeros años del siglo XX con las mujeres todavía sujetas a un sistema patriarcal dominante que las educaba para ser amas de casa, sin voz ni educación; ancladas en el pasado bajo la opresión masculina y sin ningún futuro. Este desequilibrio en el estatus de la mujer se extiende hasta la literatura, donde las voces femeninas casi no existieron. Al estudiar la literatura española de los primeros años del siglo XX, es evidente que hay un hueco, un espacio que sugiere un desequilibrio entre los textos escritos por hombres y los escritos por mujeres. En una carta que apareció en la revista *La Ilustración Artística* (1901), escrita por Emilia Pardo Bazán, ella expresó este problema en términos políticos al preguntarse:

¿Por qué la burguesía se ha obstinado en privar de derechos políticos y de bastantes derechos civiles a la mujer?... La burguesía, que hizo las revoluciones políticas, no las hizo sino para el varón: a la mujer se puede afirmar que, en vez de aprovecharla, la perjudicaron... La condición de la mujer contemporánea se resiente... de la anomalía creada por los acontecimientos que engrandecieron al hombre y dejaron a la mujer en su reducida esfera de acción, en su rincón de Cenicienta. (378)

La represión de las mujeres a causa del desequilibrio entre los géneros fue expuesta por Pardo Bazán en 1901 en una serie de preguntas dirigidas a remover la conciencia del público, con el fin de hacer cambios sociales y culturales que “dejaron a la mujer en su reducida esfera de acción” (378). Ella quiere quitar las mordazas que han

sido impuestas a las mujeres por los hombres para elevarlas a un nivel equivalente al de estos. Pardo Bazán fue una de las mujeres que usaron la pluma y el papel para poner esta situación de manifiesto.

Aunque Pardo Bazán identificó el desequilibrio entre los géneros, fueron los críticos literarios y los teóricos contemporáneos los que apuntaron la importancia de la escritura en general y sus efectos en la cultura. Pero, más que nada, señalaron sus efectos nocivos cuando la voz de la mitad de la población es silenciada. Luce Irigaray, feminista y crítica, subraya la importancia de la escritura en su libro *je, tu, nous: Toward a Culture of Difference* (1993): “Writing enables me to transmit my thought to many people whom I don’t know... creating a corpus and code that can be stored and circulated...” (52). Según ella, cuando a una persona se le niega la oportunidad de expresarse “such an action can mean, if only in part: I don’t understand what you’re doing so I reject it, we reject it... writing allows your thoughts to be put on hold, to be available to those women and men who sooner or later will be able to better understand it” (52). Creo que es tiempo de descubrir y sacar a la luz las voces de las mujeres de principios del siglo XX, unas autoras cuyas obras exponen unas vidas y unas experiencias hasta ahora desaparecidas de la memoria histórica-literaria como si ellas nunca hubieran existido. A través del análisis de las obras de las novelistas, se puede mostrar su valor cultural y literario para poder situarlas en su lugar en la historia de España y en la cronología de la literatura española. Cuando estas mujeres “ponen la pluma en el papel” se hacen heroínas porque confrontan y anulan un sistema patriarcal que las ha excluido por décadas. Ellas están conmemorando en forma escrita sus vidas, sus pensamientos y sus deseos para poder ser incluidas en el mundo histórico-literario de España.

Mi trabajo trata de despertar el interés por llenar estos espacios “vacíos” de escritoras y encontrar la voz de las mujeres. Las investigaciones de Susan Stanford Friedman y Virginia Woolf definen y estudian de cerca esta idea de ausencia textual, la opresión de las escritoras y las implicaciones sociales que conlleva. Sus palabras confirman que las mujeres sí son autoras, aunque su posición social fuera un obstáculo contra el desarrollo general de su obra. Usé sus teorías, entre otras, para mostrar que esta mirada al pasado, hacia algo “desconocido”, podía conducir a algo positivo. Pero primero tuve que encontrar esta literatura escrita por mujeres para poder analizarla y situarla dentro de su contexto de los primeros años del siglo XX en España.

Lo que descubrí fue una explosión literaria en el campo de la literatura popular, un género literario que gozó de una nueva popularidad en los primeros años del siglo. Esta literatura, que se vendía en los quioscos, en los rincones de las calles y en suscripciones, era fácilmente accesible a las masas. Esta literatura normalmente tomaba la forma de novela corta, hecha de materiales baratos con precios bajos, en un estilo menos erudito y ampuloso que el de los autores de la Generación del 98 y enmarcadas casi siempre en el género del melodrama romántico. Esta literatura, publicada semanalmente en muchos casos, creó una inundación en el mercado y sirvió como un nuevo tipo de ocio para las personas. Las editoriales buscaban autores para un mercado que crecía a pasos agigantados, y las mujeres aprovecharon esta oportunidad y escribieron novelas cortas. En consecuencia, encontramos novelas escritas por mujeres para mujeres. Es aquí, precisamente, donde las mujeres encontraron sus voces.

El éxito de este género literario fue consecuencia de varios acontecimientos sociales e históricos. Uno de ellos fue la nueva capacidad para la producción de impresos

a bajo costo. En aquellos años, la población sufría de un gran analfabetismo que separó a España del resto de Europa. En su libro *La historia de las mujeres en España. Siglo XX* (2003), Josefina Cuesta Bustillo revela que en los primeros años del siglo XX 36% de las mujeres eran analfabetas. Después de la decadencia del siglo anterior, España pasó por un período de atraso social mientras buscaba una manera de salir de este estado. En *El Cuento Semanal 1907-1912* (2005), María Lourdes Íñiguez Barrena lo describe así: “Una abulia, el tedio, el cansancio, volvió a reinar en la sociedad” (21). Además, con una población creciente, había una necesidad de más oportunidades para el entretenimiento, maneras para llenar los momentos de ocio. La literatura popular también ayudó a crear conexiones entre la gente de todas partes de España con su difusión nacional. El éxito verdadero de la literatura popular de quiosco reside en el hecho de que puso una nueva literatura en las manos de las masas.

Como dicen Jeffrey Zamostny y Susan Larson en su libro *Kiosk Literature of Silver Age Spain* (2017), “kiosk texts provided readers a means of grappling with the instabilities of modern life even as the collections themselves, with their planned obsolescence, materially embodied those same instabilities” (3). El público perdió el interés por la literatura tradicional, representada en libros con tapa dura, altos precios, de gran tamaño, pesados y engorrosos, y por sus temas a veces eruditos. La literatura popular les dio la oportunidad de leer y aprender sobre el resto del mundo y también ayudó a bajar las estadísticas del analfabetismo. Esta literatura floreció rápidamente y las editoriales buscaron autores que pudieran escribir textos para ellas (libros de 64 páginas o menos con ilustraciones).

Al encontrar esta literatura escrita por mujeres nos podemos preguntar: ¿cómo son estas novelas escritas por mujeres? ¿De qué manera se diferencian de las escritas por hombres? ¿Qué es lo novedoso e importante de sus novelas? ¿Por qué tenemos que considerarlas como obras integrales en el desarrollo de la literatura en España? Una lectura detallada me ayudó a analizar las obras de este estudio desde el punto de vista de su temática para así poder contestar estas preguntas.

Mi estudio organiza una serie de nueve novelas cortas, partes de colecciones diferentes, escritas por seis autoras. Son: Magda Donato (*La carabina, Las otras dos*), Concha Espina (*Las niñas desaparecidas*), Ángela Graupera (*Como las abejas, En las garras del hombre*), Sara Insúa (*La llama de Bengala, Salomé de hoy*), Federica Montseny (*Vampiresa*), Regina Opisso (*Mi honor... ¡no importa!*). Estas novelas cortas han desaparecido de los quioscos, de las bibliotecas y de las librerías y ahora se encuentran en los almacenes de antigüedades y de libros de segunda mano. A pesar de la dificultad de localizar estas novelas, encontré varias escritas por heroínas y las de mi estudio reflejan unas semejanzas literarias y culturales que en mi opinión merecían ser estudiadas.

En el estudio, encontré las siguientes semejanzas entre estas novelas:

- El tamaño de las novelas; están hechas para caber en la mano;
- Tienen entre 32 y 64 páginas;
- Algunas tienen ilustraciones para ayudar a la comprensión y aumentar el interés de una visualización de los personajes para las lectoras;
- Hay pocos personajes; además de los protagonistas, a veces dos o cuatro más;
- Las escenas retrospectivas son pocas y de corta duración;

- Los hombres en el texto casi siempre tienen un lado criminal, arrogante y agresivo;
- La mujer siempre está al centro de la novela;
- Las heroínas usan el diálogo para ayudar a dar a la novela un aspecto de autenticidad de acción y de lugar;
- Cada novela revela aspectos nocivos del sistema social patriarcal hacia las mujeres.

Estas semejanzas entre las novelas de mi estudio ayudan a crear un corpus de literatura únicamente femenina. Un área de similitud tiene que ver con los temas. En el centro de cada novela hay una relación romántica, aunque en algunos casos no está relatada en el texto sino que es mencionada por la protagonista. En el capítulo dos de mi disertación, dos novelas revelan que el hombre aparece brevemente. En la primera, *Las otras dos*, su presencia rompe con la estructura de una familia unida de tres hermanas solteras, invadiendo así una sociedad femenina. En otra novela, *Las niñas desaparecidas*, un inspector llega al convento para investigar la posibilidad de que las hermanas hayan secuestrado a algunas niñas en la vecindad, poniendo de esta manera en cuestión la integridad del convento.

La mayor semejanza que conecta las novelas de esta disertación es que todas giran alrededor de una protagonista femenina. En todas las novelas estudiadas, las escritoras relatan argumentos y delinean protagonistas que muestran una lucha contra este aspecto de estar atrapadas y arrinconadas en sus casas. Es a través de estas luchas que el lector encuentra el poder de estas mujeres. Todas las novelas giran alrededor de una mujer y, además, en cada novela, la mujer sufre o se enfrenta con algún obstáculo

personal debido a los hombres. En el capítulo tres, la novela *Como las abejas* gira alrededor de una jovencita. No hay otros personajes que destaquen en la novela. Ella tiene un novio, y él es el estímulo romántico que pone en marcha todas sus ideas acerca de la sexualidad. En el capítulo cuatro, en *¡Mi honor... no importa!*, hay varios hombres, pero la novela trata de la mujer y de cómo sobrevive a la situación en que se ve envuelta.

Hay otros personajes en esos textos y también hay semejanzas entre ellos. A veces, como en *¡Mi honor... no importa!*, hay otra mujer que desenmascara el amor de la protagonista. El papel de esta mujer es de apoyo y también es la voz de la razón que ayuda a la protagonista a ver las mentiras de su esposo y el daño que le causa en términos físicos y emocionales. En algunos casos hay otras mujeres en la novela que forman una amistad con la protagonista y que tratan de ayudarla siempre que sea necesario. En *En las garras del hombre* la protagonista tiene una amiga que siempre está apoyándola contra la agresión del esposo.

Otro tema que se ve en estas novelas es el poder masculino y la dominación que ejerce sobre la mujer. El hombre tiene el control y exige que la mujer sea como él quiere: que actúe de tal manera, que reaccione de tal otra, y que ella lo respete totalmente en todo lo que él hace. El hombre siempre es muy exigente y sus demandas eliminan el poder, la vida y la autoestima de las protagonistas. Las novelistas alumbran el abuso que sufren las mujeres a manos de los hombres; es un abuso universal que opera tanto a nivel físico como emocional.

El poder didáctico es otro tema que destaca a través de todas estas novelas. Las situaciones presentadas en ellas parecen reales y casi testimoniales. Las autoras quieren compartir con sus lectores que la relación entre mujeres y hombres no tienen que ser una

lucha constante entre el poder y la debilidad, sino que pueden estar basadas en la igualdad total entre las parejas. Creo que las autoras quieren poner de manifiesto las vidas alternativas, muchas veces sin hombres (*Las otras dos*), sin el matrimonio (*En las garras del hombre*) o sin poner la felicidad en manos del hombre. Un ejemplo de esta última posibilidad es *Vampiresa*, donde la protagonista, Sara/María, después de una juventud de pobreza y abuso, se hace cargo de su propia vida, se propone la meta de hacerse rica y de vengar la muerte injusta de su padre. Al conseguirlo, le quita el poder y la oportunidad de manipulación al protagonista masculino, Norberto. En fin, ella controla su destino hacia la felicidad personal. Estas novelas tratan de mostrar y enseñar a las mujeres lectoras que siempre hay alternativas en la vida y que no hay solo una manera de vivir en el mundo — como en *Las otras dos* con las tres hermanas creando una familia juntas —, ni una sola forma de expresar la sexualidad (*Salomé de hoy*) ni una manera adecuada de enfrentarse a la lucha de clases y buscar una manera de vengarse y encontrar la felicidad (*Vampiresa*).

Todos estos aspectos de la subalternidad femenina de principios de siglo —las situaciones de frustración doméstica, la falta de oportunidades para expresarse, el acoso físico y las voces que buscan la emancipación— son descritos por las autoras empleando un lenguaje accesible, franco y sencillo, con mucha descripción de los protagonistas, para provocar conexiones emocionales con sus lectoras. El lenguaje hace que estos problemas de los personajes sean compartidos entre todas las mujeres. El impacto de estos textos es inconmensurable.

Las heroínas —como creadoras de las novelas— y las protagonistas tienen voces que no susurran, sino que gritan por la atención del lector. Establecí el valor de estos textos no solamente en cuanto a su temática y/o estructura sino a través de la aplicación

de algunas teorías que señalan el hecho de que, en muchos casos, la voz de la mujer emana de un espacio interior, de un espacio personal e íntimo que expone su mundo a los demás, y puse de manifiesto esta voz encontrada en las novelas. Para hacerlo, las teorías de Judith Butler y Adrienne Rich, y de muchas otras, me ayudaron en que ellas apuntan a la conexión entre voz-cuerpo-escritura y la presencia de la mujer en la literatura.

Asimismo, las teorías de Jonathan Culler subrayan la idea de la subconsciencia y la conexión con la escritura. En su artículo “Textual Self-Conscious and the Textual Unconscious” (1984), lo explica de esta manera:

In one sense, then the literary unconscious is just the unconscious, distinctive for its literariness. In a second sense... the literary unconscious is an authorial unconscious, an unconscious involved in the production of literature; and the notion is thus useful for raising questions about the relation between what gets into the work and what gets left out, and about the sorts of repression that may operate in the production of literature. (369)

Esta teoría textual representa exactamente el fondo básico de mi disertación. Este punto de vista valida un concepto que prevalece a través de esta literatura de masas: que la represión de la mujer es verdadera, tangible y presente en aquella época; son miniestudios socioculturales que exponen las situaciones y condiciones sociales en que vivieron muchas de las mujeres (solteras o casadas). Los nueve textos son como modelos que ofrecen una variedad de situaciones con las cuales las mujeres pueden verse reflejadas y conectarse, y muestran una realidad objetiva donde ellas están atrapadas en un rincón opresivo, muchas veces en un mundo privado, lejos del ojo público.

En esta disertación incorporé las palabras de muchas feministas para proporcionar un marco teórico a mi interpretación. Algunas de ellas son Luce Irigaray, bell hooks, Hélène Cixous y Susan Stanford Friedman. Al mismo tiempo, usé las teorías de Alexander Doty para explorar también las posibilidades de una perspectiva *queer* en algunos de los textos. En aquellos años no se mencionaba públicamente la homosexualidad y por eso, estas autoras usaron varios métodos para sugerir, implicar o apuntar que la homosexualidad existía, y que era posible una vida “alternativa” para algunas mujeres. A pesar de que la ley y la Iglesia se oponían a la homosexualidad, estas heroínas expandieron las oportunidades para tener una vida feliz para las mujeres y, como consecuencia, también para los hombres.

Las teorías de Michel Foucault y Karl Marx/Friedrich Engels son relevantes y aplicables a las circunstancias en que la gran mayoría de las mujeres se han encontrado. Sus discusiones sobre el capitalismo fueron sumamente importantes puesto que estas mujeres casi siempre describen las clases sociales más bajas, las cuales no tenían ni dinero ni oportunidades para escapar de este ciclo de pobreza. La relación entre el poder y el sexo aparece como una fuerza dominante en los textos.

El movimiento literario de la literatura de quiosco surgió como una novedad en los primeros años del siglo XX. No fue aceptado como género al principio, pero se ve una presencia masculina de autores ya conocidos como Pío Baroja, Azorín y Valle-Inclán, dando su nombre a unas novelas y reconociendo así el valor de estos textos. Este formato reducido y barato les dio oportunidades a las escritoras para la difusión de sus ideas. Así que estas novelas de bolsillo, compactas y baratas, *no* deben ser excluidas del panorama literario del siglo XX.

En aquella época, vimos un crecimiento en la literatura erótica escrita por los hombres y para los hombres. Sin embargo, la sexualidad no es únicamente una característica masculina; las mujeres también pensaron en su sexualidad y la expresaban en términos a veces más discretos y con un lenguaje lleno de metáforas. Las ideas de Georges Bataille me ayudaron a ver un tipo de erotismo normalmente inesperado en las mujeres. Estos textos dieron una nueva dimensión a las voces escondidas de las mujeres.

Una de las metas de la disertación fue no solo encontrar e investigar estos textos escritos por mujeres sino introducir los textos y a sus autoras en el campo de los estudios literarios dentro de un panorama más amplio de la literatura. Uno se pregunta por qué ha habido siempre oposición hacia esta literatura popular. Según Zamostny y Larson, “on the whole its thematic content met with disapproval in the part of the Franco dictatorship and disinterest on the part of scholars concerned with high culture” (3). Sin embargo, esta literatura de quiosco se integró rápidamente dentro de la sociedad y la cultura de España y por eso, “these titles signal an effort to integrate Reading for pleasure in to the rhythms of capitalist economy” (Zamostny y Larson 15). Creo que mi investigación prueba el valor literario de este nuevo género que debería ocupar un lugar en la historia de la literatura española.

Todavía quedan muchas preguntas más que merecen ser respondidas. Sabemos que muchas autoras usan seudónimos por muchas razones distintas, como el miedo a las amenazas por ser escritoras o a no ser publicadas y, en consecuencia, no ser leídas. Cabe mencionar que las heroínas que he estudiado no son las únicas que existen; he encontrado a muchas otras cuyos nombres son desconocidos. Dos ejemplos son Libertad del Bosque, un nombre que suena como femenino, aunque es imposible verificar tal información, y

Manolita Gutiérrez, que ha publicado poco. Por otro lado, hubo más de cien series de estos tipos de novelas y algunas aparecieron también en revistas. Además, hay que pensar en los otros géneros como el teatro, el cuento corto y la poesía como otros espacios de la literatura de quiosco en los que también incursionaron mujeres. ¿Quiénes son esas mujeres? ¿Qué escribieron? Las respuestas a estas preguntas representan un proceso constante.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

- Ackelsburg, Martha. *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. AK Press, 2005.
- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. University of North Carolina Press, 1992.
- Allen, Josephine A.V. "Poverty as a Form of Violence". *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, vol. 4, no 2-3, pp. 45-59, doi.org/10.1300/j137v04no02_3.
- Allen, Virginia. *The Femme Fatale: Erotic and Fatal Muse*. Whitson Publishing Co, 1983.
- Álvarez Peláez, Raquel. "Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del siglo xx: entre medicina y la pornografía". *Hispania*, vol. 3, no. 218, 2004, pp. 946-60.
- Amar y Borbón, Josefa. *Discursos sobre la educación física y moral de las mujeres*. ULAN Press, 2012.
- Amigot, Patricia and Margot Pujal. "On Power, Freedom and Gender". *Theory and Psychology*, vol 19, no. 5, pp. 646-69, doi: 10.1177/09593354309341925.
- Arenal, Concepción. *La emancipación de la mujer en España*. Biblioteca Jugar, 1974.
- . *La mujer del porvenir*. FV Éditions, 2017.
- Arkininstall, Christine. *Spanish Female Writers and the Free Thinking Press 1879-1926*. University Press of Toronto, 2014.
- Aubert, Paul. "Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)". *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Press Université Bordeaux, 2005, pp. 73-96.
- Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Síntesis, 2001.
- Barreiro, Javier. "Algunas notas sobre erotismo y tremendismo en las colecciones españolas de novela corta (1907-1936)". *Ambigua*, no. 2, 2015, pp.111-32.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. City Light Books, 1986.

- Beardsley, Aubrey y Oscar Wilde. Trans. Lord Alfred Douglas, Dover, 1967.
- Bender, Rebecca M. "The Perfect Wife of the 21st Century: *La perfecta casada* en el siglo XXI". *Rebecca M. Bender, PhD.*, 5 Feb. 2014, rebeccambender.com.
- Bieder, Maryellen. "Woman and the Twentieth-Century Spanish Canon. The Lady Vanishes". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 17, no. 1/3, 1992, pp. 301-24, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27742021.
- Blinkhorn, Martin. "The 'Spanish Problem' and the Imperial Myth". *Journal of Contemporary History*, vol. 15, no. 1, 1980, pp. 5-25, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/260455.
- Boggs, James y Grace Lee. "Revolution and Evolution in the Twentieth Century". New York University Press, 2008, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv12pnr39.
- Browning, John Edgar. "Life Among the Vampires". *The Atlantic*. 2015, theatlantic.com.
- Bunch, Charlotte. *Passionate Politics: Feminist Theory in Action*. St. Martin's Press, 1987.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2007.
- Campo Alange, Condesa de. *La mujer en España: cien años de su historia 1860-1960*. Aguilar, 1964.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. *Autoras inciertas*. Silex, 2017.
- Caputo, John D. *Deconstruction in a Nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. Fordham University Press, 1997.
- Charnon-Deutsch, Lou y Jo Labanyi. *Culture and Gender in Nineteenth Century Spain*. Clarendon Press, 1995.
- Cifuentes, Luis Fernández. *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid, 1982.
- Cuesta Bustillo, Josefina, dir. *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Ministerio de Asuntos Sociales, 2003.

- Cixous, Hélène, et al. "The Laugh of the Medusa". *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-93, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3173239.
- Cresswell, Julia. *The Insect that Stole Butter*. Oxford University Press, 2009.
- Cruz-Cámara, Nuria. *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*. Tamesis Book, 2015.
- . "Matando al 'ángel del hogar' a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny". *Femeninas*, vol. 30, no. 2, 2004, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23021561.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing 1849-1996*. The Athlone Press, 1998.
- Decker, Julie Sondra. *The Invisible Orientation: An Introduction to Asexuality*. Skyhorse Publishing, 2015.
- Donato, Magda. *La carabina*. Atlántida, 1924.
- . *Las otras dos*. Atlántida, 1931.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer*. University of Minnesota Press, 1993.
- Enders, Victoria Loré and Pamela Beth Radcliff, editors. *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. State University of New York, 1999.
- Engels, Frederick y Karl Marx. *The Communist Manifesto*. International Publishers, 2020.
- Espina, Concha. *Las niñas desaparecidas*. Renacimiento, 1927.
- Faderman, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in 20th Century America*. Columbia University Press, 2012.
- . *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. Harper Collins, 1998.
- Friedman, Susan Stanford, editor. *Joyce: The Returned of the Repressed*. Cornell University Press, 1993.
- . "The Return of the Repressed in Women's Narrative". *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, no. 1, 1989, pp. 141-56, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/30225241.

- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vintage Books Edition, 1978.
- García Regidor, Teódulo. “Sobre el influjo de la ILE en la educación española”. *Indivisa*, no. 16, pp. 11-28. Redalyc.org.articulo.oa?id=77145288001.
- Garido, Elissa, editor. *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, 1997.
- Grant, Lyman. ENGL 2307: Prose. *Austin Community College*, 2015, siites.austincc.edu.
- Graupera, Ángela. *En las garras del hombre*. La Revista Blanca, 1928.
- . *Como las abejas*. La Revista Blanca, 1928.
- Hadatty Mora, Yanna. *Prensa y literatura para la revolución: la novela semanal del Universal Ilustrado*. México, 2016.
- Hedgecock, Jennifer. *Femme Fatale in Victorian Literature*. Cambria Press, 2008.
- hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Routledge, 2015.
- Íñiguez Barrena, María Lourdes. *El cuento semanal 1907- 1912*. Grupo Editorial Universitario, 2006.
- Insúa, Sara. *Salomé de hoy*. Atlántida, 1929.
- . *Llama de Bengala*. Atlántida, 1930.
- Jago, Catherine et al. *La mujer en los discursos de género*. Icaria, 1998.
- . *Ambiguous Angels: Gender in the Novel of Galdós*. University of California Press, 1994.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981.
- Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Vanderbilt University Press, 2003.
- Labanyi, Jo, editor. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford University Press, 2002.
- Larson, Susan y Jeffrey Zamostny, editors. *Kiosk Literature of Silver Age Spain*. UK, 2017.

- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59852/bmc0p0w9.
- Linsdell, Jo. "Why Book Covers are So Important". *Writers and Authors*, Blogger Themese, julio 2013, www.writersandauthors-info/2013/07/why-book-covers-are-so-important.html.
- Litvak, Lily. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*. Taurus, 1993.
- . *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Anthropos, 1990.
- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. Yale University Press, 1995.
- Marx, Karl. *Wage-Labour and Capital: Value, Price and Profit*. International Publishers, 2020.
- Martínez Martín, Jesús A, dir. *Historia de la edición en España 1836-1936*. Marcial Pons, 2001.
- Marvin, Garry. *Bullfight*. Basil Blackwell Ltd., 1988.
- Maupin, Armistead. *Logical Family: A Memoir*. Harper, 2017.
- McCauley, Mary Carole. "The Importance of Being Earnest's Gay Code Explained". Dec. 13, 2018. www.baltimoresun.com/entertainment/bs-fe-everyman-earnest-20181207-story.html.
- Minguy, Thomas. "Erotic Exuberance: Bataille's Notion of Eroticism". *PhaenEx*, vol 12, no. 1, 2017, pp. 34-52, doi.org/10.22329/p.v12i.4736.
- Moi, Torril. *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, 1991.
- Montseny, Federica. *Vampiresa*. La Revista Blanca, ca. 1920.
- Morant, Isabel, dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina: del siglo XX a los umbrales del XXI*. Cátedra, 2006.
- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*. Anthropos, 1983.
- . "Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España". *Historia Social*, no. 20, 1994, pp. 151-72, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40340642.

- . “Un/contested Identities: Motherhood, Sex, Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth Century Spain”. *Constructing Spanish Womanhood*, ed. Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, State University of New York Press, pp. 25-50.
- . Y Marisa Ferrandis Garrayo. “Dos décadas de las mujeres en España: una reconsideración”. *Historia Social*, no. 9, 1991, pp. 137-61, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40340551.
- Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Michigan University Library Press, 1922.
- Oñate, María del Pilar. *Feminismo en la literatura española*. Espasa-Calpe, 1938.
- Opisso, Regina. *Mi honor... ¡no importa!* La Revista Blanca, ca. 1930.
- “Oscar Wilde: His Journey, Fame and Downfall”. *Connolly Cove*. Irish Authors and Poets, www.connollycove.com/oscar-wilde-his-journey/ .
- Panda, Aditya Kumar. “Marxist Approach to Literature: An Introduction”. *Journal of Teaching and Research in English Literature*, vol. VI, no. 3, 2015, <https://sites.google.com/site/journalofenglishliterature/archives/vol-6-no-3/2>.
- Pardo Bazán, Emilia. “La vida contemporánea”. *La Ilustración Artística*, no. 10, 1901, p. 378.
- Pico, Raquel C. “El artículo 438: cuando en España era (más o menos) legal matar a tu mujer”. *Librópatas*, 12 Dec. 2016, libropatas.com.
- Precioso, Artemio. Prólogo. *La carabina*, Magda Donato, Atlántida, 1924, pp. 3-9.
- Powell, Eilene, Amanda Valenzuela y Maite Zubiaurre. *La novela sugestiva*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- Ramírez Ruiz, Raúl. “Estudio sobre la violencia contra la mujer en el primer tercio del siglo XX: la provincia de Córdoba”. *Arenal*, vol. 22, no. 1, 2015, pp. 121-55. BIBLID [1134-6396(2015)22:1; 121-55].
- Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English*, vol. 34, no1, 1972, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/375215.
- Rivalan Guégo, Christine. *Fruición-ficción: novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*. Trea, 2008.

- . “¿El reclamo de las formas? Señas de identidad editorial de las colecciones de literatura de gran divulgación”. *PILAR*, Oct. 2010, pp. 58-78, ISBN: 2-9516865-8-7.
- . “‘Unir los números a las letras’: la intervención del escritor en el sector editorial en el período de entresiglos (XIX/XX)”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 46, no. 2, 2012, *Project MUSE*, doi:10.1353/rvs.2012.0036.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres de España: Las silenciadas*. Círculo de Lectores, 1979.
- . *Mujeres para la historia: La España silenciada del siglo XX*. Carena, 2002.
- Sagan, Carl. *Cosmos*. Ballantine Books, 2011.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *La promoción de ‘el cuento semanal’ 1907-1925*. Espasa-Calpe, 1975.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008.
- Shaw, Donald. *Historia de la literatura española: el siglo XIX*. Ariel, 1972.
- Siguan Boehmer, Marisa. *Literatura popular libertaria (1925-1938)*. Península, 1981.
- Soria, Juan M. Fernández. *Estado y educación en la España contemporánea*. Síntesis, 2002.
- Urioste-Azcorra, Carmen de. *Narrativa andaluza (1900-1936), erotismo, feminismo y regionalismo*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.
- Vázquez Ramil, Raquel. *Mujeres y educación en la España contemporánea: La institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Akal, 2012.
- Vicinus, Martha. *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*. Chicago University Press, 2004.
- Viñao Frago, Antonio. “The History of Literacy in Spain: Evolution, Traits, and Questions”. *History of Education Quarterly*, vol. 30, no. 4, 1990, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/368947.
- Wasserman, Suzanne. “Theda Bara 1885-1955”. *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 27 Feb, 2009, jwa.org/encyclopedia/article/bara-theda.
- Wolf, Richard D. *Understanding Marxism*. Democracy at Work, 2019.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Harcourt, 2005.

Zamostny, Jeffrey y Susan Larson editors. *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Intellect, 2017.

---. "Pimping the Text: Gendered Tropes in Spain's Mass Literary Market, 1907-1936". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 47, no. 1, 2013, pp. 55-78, dialnet.unirioja.es.

Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Cátedra, 2014.

Obras consultadas

Allen, Virginia. *The Femme Fatale: Erotic and Fatal Muse*. Whitson Publishing Co, 1983.

Álvarez, Inma. "The Daughters of Spain". *The Open University*, 2015, www.open.edu/openlearn/languages/spanish/daughters-spain.

Aresti Esteban, Nerea. "Ideales y expectativas: la evolución de las relaciones de género en el primer tercio del siglo XX". *Gerónimo de Uztariz*, vol. 21, 2005, pp. 67-80.

Beascoechea Gangoiti, José María y Luis Enrique Otero Carvajal, eds. *Las nuevas clases medias urbanas: transformación y cambio social en España, 1900-1936*. Los Libros de la Catarata, 2015.

Belmonte Rives, Paloma. *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930): un ejercicio de microhistoria*. 2017. Universidad Miguel Hernández, PhD. Dissertation, *DataSpace*, dspace.umh.es/bitstream/11000/4548/6/Tesis%20Paloma%20Belmonte%20Rives%20.pdf.

Beneito, Pilar y José Joaquín García Gómez. "Los salarios y la salud de las mujeres durante la industrialización". *Nada es gratis*, Creative Commons, 18 July 2019, nadaesgratis.es.

Bergmann, Emilie L., y Richard Herr. *Memoirs and Echoes: Women's Writing in Twentieth Century Spain*. University of California Press, 2007.

Betrán Perez, Concha. "Diversificación y desarrollo industrial en España en el primer tercio del siglo XX". *Revista de Historia Industrial*, no. 1, 1992, pp. 203-09. [Doi.org/10.1344/rhi.v0i1.18156](https://doi.org/10.1344/rhi.v0i1.18156).

- Bordonada, Ángela Ena. *Novelas breves de escritores y escritoras españolas 1900-1936*. Castalia, 1989.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 2019.
- Botrel, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en l España del siglo XIX*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.
- . “La novela, género editorial (España, 1830-1930)”. *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Paul Aubert, ed., Open Edition Books, 2001, pp. 35-51.
- . *Libros y lectores en la España del siglo XX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc029b8.
- . “Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer”. *Bulletin Hispanique*, vol. 100, no. 2, 1998, pp. 577-90, doi.org/10.3406/hispa.1996.4987.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford University Press, 2001.
- Brady, Anita y Tony Schirato. *Understanding Judith Butler*. Sage, 2011.
- Brusendorff, Ove y Poul Henningsen. *A History of Eroticism: From the Time of Marquis de Sade*. Lyle Stuart, Inc., 1961.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 2011.
- Capel Martínez, Rosa María. *El trabajo de la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Ministerio de la Cultura, Instituto de la Mujer, 1986.
- Carney, Sean. “The Function of the Superhero at the Present Time”. *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 6, no. 1, 2005, doi.org/10.17077/2168-569X.1127.
- Casillas, Jorge S. “La Institución Libre de Enseñanza, el sueño frustrado de Giner de los Ríos”. *ABC*, 4 enero. 2016, Cultura, pp. 1-2.
- Chapman, Gary. “Queer Paris”. 1 Mar. 2010, www.jazzclub.com/queer-paris/630/.
- . “The Apache”. 15 Mar. 2010, www.jazzclub.com/the-apache/728/.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Gender and Representation*. John Benjamins Publishing Company, 1990.
- . “On desire and domesticity in Spanish nineteenth century novels”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, no. 3, 1990, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27762762.

- . *Narratives of Desire: Nineteenth Century Spanish Fiction by Women*. Penn State University Press, 1994.
- Cixous, Hélène y Annette Kuhn. "Castration or Decapitation?" *Signs*, vol. 7, no. 1, 1981, pp. 41-55, *JSTOR*, www.jstor.com/stable/3173505.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García. "*Los invisibles*": *A history of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Wales University Press, 2011.
- Culler, Jonathan. "Textual Self-Conscious and the Textual Unconscious". *Style*, vol. 18, no. 3, 1984, pp. 369-76, *JSTOR*, www.jstor.com/stable/42946137.
- Da Silva e Silva, Arteniara, et al. "Una revisión histórica de las violencias contra mujeres". *Revista Direito e Praxis*, vol. 10, no. 1, 2019, pp. 170-97, doi: 10:1590/2179-8966/2018/302581.
- Daskalopoulou, Athanasia y María Carolina Zanette. "Women's Consumption of Pornography: Pleasure, Contestation, and Empowerment". *Sociology*, vol. 54, no. 5, 2020, pp. 969-86, doi: 10.1177/0038038520918847.
- Davis, Madeleine. "Is Spain Recovering Its Memory? Breaking the 'Pacto del Olvido'". *Human Rights Quarterly*, vol. 27, no. 3, 2005, pp. 858-80, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20069813.
- De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press, 1994.
- . *Figures of Resistance: Essays on Feminist Theory*. Illinois University Press, 2007.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago University Press, 1982.
- . *Specters of Marx*. Translated by Peggy Kamuf. Routledge, 1993.
- Deveaux, Monique. "Feminism and Empowerment: A critical Reading of Foucault". *Feminist Studies*, vol. 20, no. 2, 1994, pp. 223-47, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3178151.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minnesota University Press, 1993.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. University of California Press, 1976.

- Fernández Fraile, María Eugenia. “Historia de las mujeres en España: historia de una conquista”. *La Alijaba*, vol. 12, 2008, pp. 11-20, www.cervantessvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0927357.
- Fernández García, Consuelo. “Education in Spain: Close-up of its History in the 20th Century”. *Analytical Reports in International Education*, vol. 4, no. 1, 2011, doi:10.3890/1542-3882-4-2.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Vintage Books, 1977.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Vintage Books, 1977.
- . *Use of Pleasure*. Vintage Books, 1985.
- Garrido Palacios, Manolo. “Historia de le educación en España (1857-1977). Una visión hasta lo local”. *Contraluz*, No. 2, 2005, pp. 89-146.
- Godsland, Shelley. “Writing the Male Abuser in Cultural Responses to Domestic Violence in Spain”. *Hispania*, vol. 95, no. 1, 2012, pp. 53-64, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41440362.
- Gómez Trueba, Teresa. “Imágenes de la mujer en España de finales del XIX: ‘santa, bruja o infeliz ser abandonado’”. *CiberLetras*, no. 6, 2002, *Dialnet*, ISSN-e 1523-1720.
- Íñiguez, Barrera, María Lourdes. *El cuento semanal 1907-1912*. Grupo Editorial Universitario, 2006.
- Irigaray, Luce. *Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference*. Routledge, 1993.
- Jaffe, Eric. “The Complicated Psychology of Revenge”. *Association for Psychological Science*, 4 Oct. 2011, www.psychologicalscience.org/observer/the-complicated-psychology-of-revenge.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Joe, Ryan. “The Indie Author’s Guide to Trends in Erotica and Erotic Romance”. 19 Feb. 2016. www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/pw-select/article/article/69454-the-indie-authors-guide-to-trends-in-erotica-and-erotic-romance.html.

- Kelso, Sylvia. "The Feminist and the Vampire: Constructing Postmodern Bodies". *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol 8, no. 4, 1997, pp. 472-87, JSTOR, www.jstor.org/stable/43308315.
- Kushnick, Hannah L. "In the Closet-A Close Read of the Metaphor". *Virtual Mentor*, vol. 12, 2010, pp. 678-80, www.virtualmentor.org.
- Labrador, Ben, Julia María et al., *La Novela de Hoy, la Novela de Noche y el Folletín Divertido*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Leonard, Gloria. "Diferencia entre porno y erotismo, la pregunta incómoda". *Revista Única*, 15 Mar. 2019, revistaunica.com.mx/diferencia-entre-porno-y-erotismo/.
- Maceiras Rey, Carmen. *Las niñas abandonadas. La Inclusa de Madrid y el Colegio de la Paz (1807-1934)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- MacKenzie, Donald. "Max and the Machine". *Technology and Culture*, vol. 25, no. 3, 1984, JSTOR, www.jstor.org/stable/3104202.
- Magnien, Brigitte, et al. *Ideología en el cuento semanal: 1907-1912*. Ediciones de la Torre, 1986.
- Miller, Radhika. "A Marxist Perspective on Ending Women's Oppression". *Liberation School*, 1 Aug. 2016, liberationschools.org/a-marxist-perspective-on-ending-womens-oppression.
- Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Columbia University Press, 1986.
- . *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford University Press, 1999.
- Nubiola, Jaime. "Erotismo y pornografía". Enero 2003, unav.es.
- Olsen, Tillie. *Silences: Classic Essays on the Art of Creating Silences*. Dell Publishing, 1978.
- Oram, Alison y Annmarie Turnbull. *The Lesbian History Sourcebook: Love and Sex Between Women in Britain from 1780-1970*. Routledge, 2001.
- Prado, Antonio. *Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1905/1923-1936): matrimonio, familia y trabajo*. University of Illinois at Urbana, PhD. Dissertation. UMI Number: 3266250.
- Rios-Font, Wadda. "History and Canonicity". *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, 2005, pp. 13-36.

- Romero Martín, Juanjo. “Estado, trabajadores y empleo femenino en los orígenes de la industria en la España contemporánea”. *Mélange de la casa de Velázquez*, 15 Nov. 2012, pp. 95-115, doi.org/10.4000/mcv.3593.
- Salanova, Luis de la Cruz. “El caso de las niñas desaparecidas: lo que la crónica negra nos cuenta de las clases sociales”. *Somos Chamberí*, 16 Mar. 2018, www.somoschamberi.es/el-caso-de-las-ninas-desaparecidas-lo-que-la-cronica-negra-nos-cuenta-de-las-clases-sociales/.
- Sanfeliu, Luz. “Escrito en el cuerpo. Sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual”. *Arenal*, vol. 14, no. 1, 2007, pp. 31-57, ISSN 1134-6396.
- Santoja, Gonzalo. *La insurrección literaria: la novela revolucionaria del quiosco*. Madrid 2000.
- Shubert, Adrián. *A Social History of Modern Spain*. Routledge, 1990.
- Varela, Julia. *Mujeres con vox propria. Carmen Baroja Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri*. Morata, 2011.
- Vázquez García, Francisco. “Historia de la sexualidad en España: problemas metodológicos y estado de la cuestión”. *Hispania*, vol. 56, no. 194, 1996, pp. 1007-35, Hispania.revistas.csic.es.
- Vázquez Ramil, Raquel. “Francisco Giner de los Ríos y la educación de la mujer: consideraciones teóricas y perspectiva práctica”. *Indivisa, Boletín de Estudios E Investigaciones*, no. 16, 2016, pp.65-82, ISSN: 1579-31412.
- Vilar, Pierre. *A Brief History of Spain*. Pergamon-Press, 1977.
- Wilkinson, Bradley. “Homosexuality in the Victorian Era-Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde”. Sept 12, 2020, pp. 1-3, Grossindecencythea318bsu.weebly.com/homosexuality-in-the-victorian-era.html.
- Zamora, Jorge. “‘Femmes fatales/femmes formidables’: mimetismo y subversión en ‘el club Dumas o la sombra de Richelieu’ de Arturo Pérez-Reverte”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, no. 1, 2008, pp. 153-73, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27742538.