

## **PREFACIO**

### **Mujeres y escritura subversiva durante el franquismo**

El establecimiento en España del régimen dictatorial del general Franco (1939-1975), tras proclamarse vencedor de la Guerra Civil el 1 de abril de 1939, implicaba una transformación radical de la sociedad. Las reformas llevadas a cabo por el gobierno republicano en beneficio de las mujeres, recogidas en la Constitución de 1931, eran consecuencia directa del influjo de las teorías feministas internacionales introducidas en el país, las cuales, a pesar de que no tuvieron el mismo impacto que en otros países, habían ayudado a originar debates en los que se solicitaba una revisión del papel de la mujer como ciudadana más allá de las funciones de la maternidad y la domesticidad. El proyecto político-ideológico del régimen franquista concebía un retorno a la tradición, es decir, recluía a la población femenina en el ámbito exclusivo de la familia, institución que había quedado ‘dañada’ por el acceso, aunque de forma tímida, de este sector a la universidad y al mercado laboral y por la implantación del divorcio en 1932.

De la educación y de la definición del nuevo papel que debían tener las mujeres en la España emergida de la contienda se ocupó la Sección Femenina, una vez integrada en los órganos de poder franquistas. Esta organización surgió en junio de 1934 como parte de Falange Española, el movimiento de impronta mussoliniana fundado en octubre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera, siempre bajo las directrices de la hermana del líder falangista, Pilar Primo de Rivera. Las consignas emitidas por los canales de propaganda, los discursos y otros textos publicados en diversas revistas al servicio de la ideología falangista se encaminaban a dibujar el hogar como la gran hazaña cultural de las mujeres, a la vez que se rechazaba enérgicamente el modelo de la fémica libre y emancipada, no complemento del varón, sino ya, en ese camino de elevación intelectual, una rival para este, tal y como se había promocionado durante la II República.

Las mujeres padecieron un dura represión tanto por el Régimen como por la Iglesia, sometidas constantemente a sospecha de ser inmorales, pecadoras; no obstante, a partir de los años cuarenta, se produce una eclosión de autoras que puede explicarse por varias causas, entre ellas, el que la obligada reclusión en el hogar hacía que se dispusiera del tiempo necesario para, aparte de los quehaceres domésticos, practicar la lectura y, si se tuviesen inquietudes artísticas, idear y dar forma a la creatividad. En un principio, se consideraba que las mujeres poseían una habilidad especial para contar historias, pues en la concepción conservadora se asociaba esta destreza a la labor maternal de narrar cuentos; también, se les permitía disertar sobre aspectos sentimentales que ofrecieran claves sobre la psicología femenina en torno a las cuestiones amorosas. Poco a poco, los géneros fueron ampliándose y la escritura se convirtió en un vehículo para expresar quejas, angustias e inquietudes; en otras palabras, en un modo de autodescubrimiento y de desahogo personal. En este sentido, la férrea censura, que coartaba la libertad de expresión, no logró impedir que los mensajes de queja o reivindicación de estas se difundiesen, aunque fuesen con menor contundencia o claridad.

Por otro lado, el crecimiento de las vocaciones femeninas en el ámbito de las letras provenía, para aquellas que no tenían obligaciones maternales o familiares, de la circunstancia de una mayor extensión de los medios culturales y del interés por elevar su formación intelectual. No debe obviarse que hubo escritoras que habían sido universitarias durante la República, en un ambiente proclive a ello y en un marco tolerante con la igualdad de oportunidades, e incluso algunas que lo fueron durante la dictadura, aunque en un contexto difícil y vigilante con la capacidad de reflexión femenina.

A pesar de la censura, y contra todo pronóstico, la literatura escrita por mujeres sobrevivió, mejor o peor, a esa tenaza. Las autoras lograron transmitir sus reivindicaciones y sus frustraciones bien fuera con su propia voz o utilizando pseudónimos, refugiándose en la palabra de los personajes de sus ficciones u obscureciendo el mensaje a través del tono poético o de las técnicas literarias novedosas.

Junto con la censura, hay que recordar un fenómeno mayoritario, el de 'autocensura': la mutilación de la obra literaria producida por la propia persona que escribe el texto, en un proceso anticipatorio de aquello que el censor no iba a permitir. Como se ha dicho, muchas

escritoras, entre las que se encuentran las incluidas en este libro, convirtieron la autocensura (o censura) en un estímulo para poetizar sus escritos y usar nuevas técnicas narrativas que ocultaran su violación de la moral de la época.

Hacia los años 60, el realismo se hizo más crítico y las escritoras (y escritores) comenzaron a señalar como responsables de la injusticia social del país a las instituciones del régimen, la Iglesia y determinados grupos sociales. Ante este recrudecimiento de su discurso, ciertos censores, sobre todo los pertenecientes al ámbito eclesiástico, endurecieron sus informes, de ahí que las novelas presentadas entre 1960 y 1962 sufrieran variadas vicisitudes hasta lograr, si se producía, su publicación. Eran las novelas 'imposibles', de las que se tratará aquí también.

## ÍNDICE

Lista de autores

*Victoria Galloso Camacho / David Delgado López*

Capítulo 1 Poemas rabiosos de Ángela Figuera Aymerich: la metáfora en la denuncia femenina de la guerra y del Régimen

*M.ª Luz Bort Caballero*

Capítulo 2 «No he sido yo tan yo nunca en mi vida»: amor, refugio y subversión en las cartas y versos de Carmen Conde y Amanda Junquera

*María Aboal López*

Capítulo 3 Gloria Fuertes: isla de poesía transgresora

*Elia Saneleuterio*

Capítulo 4 La primera etapa creativa de Amparo Conde: rasgos de una obra en los márgenes durante el franquismo

*Marco Da Costa*

Capítulo 5 El canon de la ‘traductora’ Conchita Montes: el personaje femenino en la adaptación teatral como subversión posibilista y ‘personal’ durante el franquismo

*María Dolores Fidalgo Estévez*

Capítulo 6 *Nada* de Carmen Laforet. Un silencio rebelde y elocuente, inquietante camino hacia la libertad

*Miguel Soler Gallo*

Capítulo 7 La subversión del discurso franquista sobre la capacidad profesional de las mujeres a través de la novela popular: *María Elena, ingeniero de caminos*, de Mercedes Ballesteros

*Miguel Soler Gallo*

Capítulo 8 El compromiso con la igualdad en la narrativa de Mercedes Formica o la desmitificación del ideal de mujer de Pilar Primo de Rivera y la Sección Femenina

*Teresa Fernández-Ulloa*

Capítulo 9 *La playa de los locos* defendida por Elena Soriano en sus cartas a la censura. Inmoralidad, cognición, género y escenografía desde el análisis del discurso

*Inmaculada Rodríguez Moranta*

Capítulo 10 La mujer en las primeras novelas de Carmen Kurtz (1911-1999): entre el cautiverio y la subversión

*Inés Corujo Martín*

Capítulo 11 La narrativa experimental de Elena Quiroga durante la posguerra española

*Carmen Fragero Guerra*

Capítulo 12 *Retahílas* (1974) de Carmen Martín Gaité: una sutil transgresión en el modo de considerar la feminidad

M.<sup>a</sup> Victoria Galloso Camacho<sup>1</sup> / David Delgado López<sup>2</sup>

## **Poemas rabiosos de Ángela Figuera Aymerich: la metáfora en la denuncia femenina de la guerra y del Régimen**

### **1. Introducción**

Esposa, madre, profesora, pero ante todo poeta, Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902 – Madrid, 1984) era la mayor de nueve hermanos nacidos en una familia acomodada vasca. Educada desde pequeña en un ambiente culto, fue una de las primeras mujeres en obtener el Bachillerato en Bilbao. Estudió Filosofía y Letras en las Universidades de Valladolid y Madrid y obtuvo la Cátedra de Lengua y Literatura, que desarrolló en Institutos de Huelva, Alcoy y Murcia hasta después de la Guerra Civil Española para, finalmente, trabajar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Junto con Blas de Otero y Gabriel Celaya, formó parte de lo que vino a llamarse, según término creado por el escritor y crítico Emilio Miró (1974: 5), «triumvirato vasco de la poesía social de posguerra», movimiento «cargado de preocupaciones éticas, de criticismo, y de enfrentamiento con las realidades acuciantes del país». Como una de las poetas españolas más sobresalientes del siglo XX y debido a su trayectoria literaria, puede ser llamada la Gabriela Mistral de Bilbao.

A diferencia de otros intelectuales de su generación, no despertó a la conciencia política por efecto directo de su educación familiar, ni tan siquiera por su propia ideología de izquierdas. No le gustaban los ismos ni los encasillamientos y se dedicó durante la primera etapa de su poesía a dibujar poéticamente su alrededor desde una consciente perspectiva femenina: el ser mujer, madre, esposa y amante de la naturaleza. Sin embargo,

---

<sup>1</sup> Universidad de Huelva, Huelva, España.

<sup>2</sup> Universidad de Huelva, Huelva, España.

se verá implicada en un proceso de denuncia y testimonio a raíz de la lectura de *Las cosas como son*, de Gabriel Celaya (Saladrigas, 1974: 48), que le hará reflexionar seriamente sobre la intimista estética poética alejada del compromiso social, con la que había trabajado hasta el momento y que debía renovar hasta escribir dando testimonio de la España de postguerra. Así, su obra no se inicia para denunciar poéticamente la realidad del entorno sociopolítico de la época que le tocó vivir, sino que hay en ella una evolución temática que parte de la propia necesidad de expresarse y visibilizarse como escritora con poemas que describen su ser de mujer hasta llegar a ser reclamada como poeta comprometida con la tragedia vital de la posguerra española, que ella misma vivió en primera persona, tal y como escribe Lara-Kuhlman (2012: 88):

La crítica ha analizado, contextualizado y situado la obra de Ángela Figuera Áymerich dentro la realidad de la mujer en la España de la postguerra. Críticos como Arkinstall, Evans, Payeras, Riddel Wilcox y Zabala entre otros han identificado la vena social y feminista en las obras de esta poeta. Todos estos críticos identifican una evolución que va desde la lucha por abrirse camino en el campo literario hasta desembocar en una poesía de denuncia y compromiso social. Elementos que los críticos han encontrado como constantes y convergentes en la obra de Figuera son el género, el lenguaje, el cuerpo, la maternidad, y el entorno sociopolítico de su época y en base a estos la obra de esta poeta ha sido leída e interpretada.

En su obra se distinguen dos líneas temáticas: el intimismo subjetivo de los poemas de la infancia (*Mujer de barro* y *Soria pura*) y la actitud de conciencia colectiva (desde *Vencida por el ángel* hasta *Toco la tierra*) (Zabala, 1994: 83). *Egoísmo*, el poema que abre *Vencida por el ángel*, contrasta precisamente por la autocrítica, en el sentido de sentirse en dos mundos enfrentados. En él se dibujan de forma plástica dichos mundos: el del ámbito interior, tranquilo y reposado, frente al del sucio oleaje de las cosas. El Ángel es la representación de esa realidad que la persigue y que lo ha cambiado todo, que hace que ya nada pueda volver a ser lo mismo, lo que provoca el rumbo del objeto de su poesía:

He luchado con él. He luchado: He reído

sobre todas las flores de los mayos ingenuos;  
[...]  
y más adelante:  
He gritado el triunfo de mi carne aumentada  
en la carne del hijo.

En todos estos versos, y no solo en ellos, Ángela Figuera renuncia con angustia y con rabia a la expresión de sus primeros libros. Y serán otros poemas convertidos en gritos y en rabia los que reflejen la imposibilidad de seguir permaneciendo en ese ensueño subjetivo y reaccionar por escrito con *Los días duros* o *El grito inútil*.

No. Ya no puedo estar, como solía,  
oculta en matorrales de madre selvas,  
de musgo delicado, de jazmines.  
[...]  
Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme  
sobre mi dócil barro femenino.  
Gritar hacia las cosas que me gritan  
con labios erizados, con garganta  
hostil y azuzadora.

Escribe De Fez (2020: 10): «adoro a las reinas del grito (...) por su capacidad de frenar la acción en medio del caos, hacer que la atención se concentre en ellas y obligar a los culpables de su desesperación o de su miedo a que las escuchen». Su grito no es inútil, porque incluye historias no contadas sobre las mujeres o contadas sobre ellas, pero de otro modo.

Por último, llegará el discurso metafórico de sus poemas rabiosos que, convertidos en metáfora, evocan el terrorismo estatal y el contexto social dentro del cual transcurre la narración. Dicha figura retórica funciona a lo largo de toda la obra como preferencia estética de la autora y también como necesidad de su empleo para dar cuenta de la naturaleza inenarrable e impronunciable de lo que se arriesga a publicar en forma de poesía, y cuyo valor político comprende y evoca.

## 2. Literatura femenina y política

A pesar de la misoginia que ha imperado durante tantos siglos en España, nadie puede cuestionar que la mujer tiene una función esencial en la literatura, bien como motivo poético de las composiciones de poetas de todos los tiempos, bien como literata. No obstante, esa función ha sufrido altibajos a lo largo de toda la historia, experimentando un gran cambio a partir de finales del siglo XX y durante el siglo XXI. Esto se ha debido, en gran medida, a una serie de transformaciones de índole política, social, económica e ideológica que han ido posibilitando la entrada masiva de la mujer en el ámbito literario. Parte de la literatura escrita por mujeres en este tiempo es lo que se conoce como política de la literatura, como explica Rancière (2007: 11):

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique.

Solo las mujeres que tenían acceso a niveles superiores de educación por privilegio familiar pudieron denunciar con palabras las consecuencias de los hechos políticos. Es un dato que se encuentra fácilmente en cualquiera de las biografías de algunas de las mujeres modernas que participaron profesional y activamente en la esfera pública española. Estas poetas son las que comienzan a involucrarse en la vida literaria y, por tanto, política, de la época.

Será la poesía, considerada por algunos críticos como genial y brillante, escrita durante el periodo de posguerra en medio de un país ruinoso, la que logra poetizar la política y convertir sus desgarradoras consecuencias en el centro de cada palabra, utilizando un lenguaje metafórico que permitirá percibir de manera sutil y connotada la realidad. Este

tratamiento del lenguaje es el que consigue el registro poético ficcional, en la descripción de experiencias políticas traumáticas.

Si en el caso de las trayectorias masculinas es fácil localizar grupos de escritores con carreras que presentan ciertos elementos que los identifican como grupo, es decir, las llamadas generaciones, con las mujeres poetas es prácticamente imposible, al haber estado desplazadas siempre desde el punto de vista profesional y artístico. El elemento que las identifica como grupo es, en la mayoría de los casos, la relación entre su literatura y el momento político sobre el que escriben, mayormente en forma de denuncia. Esta investigación está centrada en la trayectoria de una mujer poeta en la España franquista, que resulta, en gran medida, particular, sin que pueda atribuirse un paradigma claro porque, aunque pudo haber sido por edad miembro de la Generación del 27, empezó a escribir y, por tanto, a publicar tarde, deslindándose del estilo característico de ese grupo. Es su producción de los años 50 la que rescata el verso para revelarse contra un contexto deshumanizado por el régimen, y es esta parte la que tiene en común con los jóvenes que luchaban con la palabra, continuadores todos de la línea del 27.

Para los estudios sociocríticos, la literatura no puede separarse de la política, al ser una parte fundamental de la sociedad humana. Según Lukács, la gran literatura es esencialmente la literatura realista y la tarea del crítico es medir las obras de acuerdo con el proceso histórico que reflejan. Para Bertolt Brecht, la literatura realista no significa que sea una fotografía, sino una crítica de la realidad. Incluso piensa que la literatura es sobre todo un arma política para la lucha revolucionaria (Burguera, 2004: 412). Acaso esta sea la política de literatura que adoptó Ángela Figuera al escribir sus poemas rabiosos, en los que sostiene una actitud intransigente y una posición ideológico-política de denuncia radical. Están escritos desde una subjetividad infrecuente en el género: de acompañamiento al hombre desposeído, maltratado, despreciado. Lejos de la épica, su poesía comprometida es, si resultase posible nombrarla así, intimista. Es verdad que compuso dulces canciones de homenaje al cuerpo de la mujer, al amor de madre, a todo aquello que parecía ocupar sus preocupaciones de ratos libres; pero pronto actuó de forma diferente con la dureza de unas convicciones que parten de una experiencia personal, doméstica, y se expresan desde una interioridad precisa, anclada en lo biográfico.

Esta autora pertenece a las generaciones que no pudieron separar su trabajo intelectual y literario de una cierta visión de la política, pero no a aquellas que querían, a través de la literatura, realizar una cierta finalidad política, sino a las que se vieron obligadas a conectar lo más público de su poesía con su historia personal: «haciendo una revolución propia con poemas en diálogo con el contexto histórico en que fueron creados, las circunstancias en que fueron escritos y en relación con la tramitación de su otra obra» (Vilarinho, 2021). Nunca pensó en escribir para decir y expresar su visión de acontecimientos propios del tiempo histórico que le tocó vivir; ese posicionamiento llegó ante la necesidad de recurrir a la palabra poética para que otros (y ella misma) participaran de su pensamiento: el de un tiempo político denunciado con el tamiz de la poesía. La lectura de sus contemporáneos la lanza a crear un discurso en el que está presente la experiencia sociopolítica y los acontecimientos de vida. Así, no se puede leer a Ángela Figuera sin tener presente la guerra civil española y sus consecuencias y, aunque una parte de su breve producción se lee en clave política (como es el caso de los poemas rabiosos), este hecho no lleva nunca a perder de vista su extraordinario valor literario.

### **3. La metáfora y la poesía social**

En principio, el texto es una unidad cerrada, es decir, presenta límites o fronteras textuales (Lotman: 1996: 79). Esto lo convierte en un elemento discreto, diferenciable: «un objeto concreto poseedor de rasgos *internos* propios no inferibles de ninguna otra cosa que no sea él mismo» (Lotman, 1998: 164; la cursiva es textual). Es preciso aclarar que esa clausura es relativa, ya que, por su estrecho vínculo con la cultura, el texto estará abierto a diversas lecturas y, por lo tanto, a una constante actualización o reinterpretación (Lotman, 1996: 80-81). Una especie de red semiótica otorga al texto una estructura, una funcionalidad y una coherencia internas: «un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos» (Lotman, 1996: 66). Pese a su constante enfoque lingüístico, Lotman explica la posibilidad de existencia de textos conformados por signos icónicos.

Con base en lo anterior, el signo constituye la unidad mínima de significación dentro del texto. La capacidad metafórica del signo, es decir, la de siempre estar en lugar de otra cosa, es la razón fundamental de que el texto se abra a muchas lecturas, que es lo que sucede

con la poética de Figuera, que mantiene una estrecha relación con el momento histórico de la guerra y la postguerra españolas.

Es lo que Fabbri (2004: 90-91) denomina «principio de metaforicidad» como «enteramente semiótico», refiriéndose a la función de la metáfora en sí que, en este caso, es el elemento estructurador de los poemas. La lectura consciente de estos textos y la comprensión de su retórica darán lugar a una construcción real de lo descrito, aportando no únicamente una imagen mental para el lector, sino también aspectos cognitivo-emotivos, sociohistóricos y contextuales.

La metáfora, como muestran Lakoff y Johnson ([1980] 1998), no es una figura retórica más, sino una estructura conceptual, una estructura cognitiva que permite hacer comprensible un objeto en términos de otro; es decir, es un modo de hacer entender una realidad en términos de otra que se establece como análoga. Las proyecciones metafóricas están, por tanto, presentes en todos los discursos y actúan como esquemas de percepción de todo lo que nos rodea. No obstante, no hay que olvidar que estos esquemas cognitivos no se construyen solo a partir de las capacidades perceptivas y experienciales de los individuos, sino que emergen de la experiencia social y cultural compartida. De este modo, las metáforas pueden convertirse en formas a través de las cuales se regula la percepción y se controlan las representaciones colectivas.

Es cierto que la poesía no se puede restringir solo a las metáforas, porque en un poema ningún fenómeno particular se puede examinar como un fin en sí mismo, sino que hay una relación entre todos los aspectos particulares de su estructura. No obstante, en muchos poemas, la metáfora es uno de sus ingredientes estructurales más importantes. Poéticamente, es una de las piezas más completas, ya que en ella se fusionan la materialidad semántica y la estética: coloca las ideas y las revela de modo breve, preciso, elocuente. Es un medio determinante para llegar a las posibles direcciones semánticas de un poema.

Figuera expresa profundamente sus ideas a través de metáforas en el compromiso que asume entre la literatura y lo social. Para ella, llegó un momento de inflexión en el que entendió que tanto la política como la literatura es acción contra la imperfección. Por lo tanto, se convierte en una escritora de compromiso, una escritora que cuida en las enfermedades sociales y que escribe desde un diagnóstico acertado, reflejando y criticando la sociedad. La participación en una interacción cuyo sentido no se domina –porque no se poseen los

instrumentos ni las armas para poder dominarla— es habitual en las mujeres poetas. No hay más que pensar en aquellas que, desde finales de los 40, escriben poesía social: el estudio del contraste entre las poéticas que presentan Ángela Figuera, Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci, las cuatro únicas mujeres que, entre treinta nombres, aparecen en la *Antología de Poesía social* que en la década de los 60 publicó Leopoldo de Luis, daría para muchas reflexiones al respecto.

En este apartado no se va a tratar en profundidad sobre la intertextualidad en sus poemas rabiosos, sino que será más adelante cuando se analice la metáfora de estos textos. Pero hay que tener en cuenta que, aunque en esta poesía las posibles intertextualidades se entrelazan, esto no supone un desvío de la historia, todo lo contrario, conduce a los lectores a la verdad. Es seguro que todas las metáforas se refieren a algún fenómeno en la sociedad que le tocó vivir, lo cual indica la función social y política de una escritora como Ángela Figuera.

#### **4. Poemas rabiosos de Ángela Figuera Aymerich**

Para el desarrollo de este apartado, se han tenido en cuenta las biografías de la autora, *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)* (2003) de María Bengoa y *Ángela Figuera. Poesía entre la sombra y el barro* (2012) de Pablo González de Langarika y José Ramón Zabala Aguirre, así como algunas de las transcripciones de los intercambios epistolares de la escritora con otros artistas e intelectuales de la época, principalmente con Blas de Otero, Gabriel Celaya y Max Aub, que actualmente se mantienen inéditos en el Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián) y en la Fundación Max Aub en Segorbe (Castellón), respectivamente (Bengoa, 2003; Figuera, 2017: 16).

La evolución de las manifestaciones de la poética femenina durante la dictadura franquista, novedosa en su trayectoria, invita a profundizar en este proceso para incorporarla a las investigaciones sobre el franquismo y sobre la historia de género. Entre 1939 y 1975 muchas mujeres tuvieron la posibilidad de ganar espacios de actuación en la sociedad española. Desde una perspectiva política, uno de los ejes de este texto, dicha evolución significará el paso de una producción íntima fuera de la dictadura en las primeras décadas del franquismo a la participación en las fuerzas de oposición a partir de los años cincuenta.

Desde un enfoque de género, el lenguaje poético servirá a una visión diferente de las relaciones entre la mujer y la dictadura de deslegitimación después del franquismo.

Este conjunto de poemas nace de una Ángela Figuera que, ante un mundo que trata de empequeñecer y aniquilar al ser humano, a fuerza de soledad y silencio, no quiso permitir dejar su legado experiencial en forma de poesía en el olvido, a fuerza de indolencia.

Las mujeres poetas de la guerra y del régimen estaban muy limitadas en la producción de discursos poéticos sociales. Sus experiencias vitales estaban invisibilizadas en una poesía social que se detenía en la maternidad, la vida doméstica, el amor al esposo y/o las experiencias que formaban parte del día a día, como tocar la guitarra, coser o describir la naturaleza que las rodeaba. Hubo de suceder algo extraordinario en sus vidas que hiciera posible que encontrarán la posibilidad de salir de dicha represión. En el caso de esta autora, a finales de los cuarenta, a través de la tertulia que organizaba su hermano Rafael en Bilbao, entró en contacto con algunas de las figuras más representativas de la cultura vasca. Asimismo, tras la publicación de su primer libro, *Mujer de barro*, en 1948 empezó a cartearse con Blas de Otero y Gabriel Celaya, intercambio que se mantuvo de manera fluida hasta bien entrada la década de los setenta (Bengoa, 2003: 72; 108). El contenido de estas cartas no solo testimonia la profunda amistad que se profesaron, sino también la gran influencia literaria que se ejercieron mutuamente hasta el punto de haber sido considerado por Emilio Miró, como ya se ha indicado, como triunvirato vasco, por sus cercanos rasgos estéticos.

Será a partir de entonces cuando Ángela Figuera dé un giro en el contenido de su poética hacia la poesía preocupada o poesía social que dominó la segunda mitad del siglo XX. Los poetas sociales vivían convencidos de que la poesía había de ser un instrumento para transformar el mundo, como bien remarcó Celaya en su famosísimo poema *La poesía es un arma cargada de futuro*. En este sentido, los poetas sociales se concebían a sí mismos como obreros de la palabra, tal y como explica el clarividente estudio de Lina Rodríguez Cacho *Mujeres y exilio interior: A propósito de Ángela Figuera*, donde relaciona de forma excelente la obra de Figuera con la de otros grandes poetas sociales como Victoriano Crémer y uno de sus poemas más célebres: «Friso con obreros». Estos obreros de la palabra escribían no solo para construir el futuro, sino también para denunciar el presente, asunción que evidencian las siguientes declaraciones de Ángela Figuera:

Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros (en Rubio y Urrutia, en De Luis, 2000: 228).

En palabras de Rosal Nadasles (2019: 231), la poeta afirma que en sus primeros libros partía de la búsqueda de la belleza, de la emoción, del intento de crear obras similares a las que la impresionaron: «Poesía imitativa, vacilante, intimista y mala, sin duda alguna. La vida misma, más adelante concretó y afinó mis temas: amor de mujer y madre, misterios del pensamiento, de la vida y la muerte, paisaje interpretado» (Figuera, 2000: 227). Es muy consciente de que las terribles coyunturas sociales por las que atravesó reorientaron su poesía: «Los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarran, el suelo se hunde, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y se confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre» (Figuera, 2000: 228). La angustia de la guerra, la miseria, el dolor y sus consecuencias sacudirán fuertemente la conciencia de la poeta y de ello dan testimonio sus poemas rabiosos.

## **5. Análisis de la metáfora de los poemas rabiosos de Ángela Figuera Aymerich: denuncia femenina de la guerra y del Régimen en *Belleza cruel***

Explica Roberta Quance, en el prólogo a las *Obras completas* de Figuera, que el término poemas rabiosos es de la propia poeta, quien, en 1957, como resultado de una beca que recibe para realizar estudios bibliotecarios en París, «reúne unos cuantos poemas rabiosos que a su juicio sería imposible sacar en España y los manda a un amigo en México» (Figuera, 1986: 16). Estos poemas serán el germen de *Belleza cruel*. Su amigo Max Aub intervino como válido para su publicación, al estar al tanto del valor poético de su compatriota; también, presentó estos poemas al premio de poesía *Nueva España*, que organizaban los españoles exiliados en México.

El miedo de Figuera a ser censurada era infundado, y *Belleza cruel* dará un uso a la imagen y la metáfora que hasta entonces tan solo se había intuido en poemarios anteriores de la bilbaína. Este libro de poemas mostrará los más intensos sentimientos que Figuera

Eliminó: válido

albergaba, quien dará forma a una voz poética profundamente más directa, reclamante y crítica con la sociedad de la España de ese momento y con el régimen dictatorial que la gobernaba. Con ello, el poemario de Ángela Figuera vive un largo viaje hasta ver la luz en México en 1958, donde será publicado con un prólogo de León Felipe que anticipa el tono mencionado en el párrafo anterior. Así, la ausencia de censura a la hora de publicar *Belleza cruel* permitirá el uso de imágenes de marcado corte antifranquista, las cuales comienzan ya con las palabras de Felipe al desdecirse de sus famosos versos («Tú te quedas con todo / y me dejas desnudo y errante por el mundo / más yo te dejo mudo... ¡mudo! ...») y reconocer a Figuera como una de las grandes voces de su generación: «Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción» (Figuera, 1986: 206).

Con estas palabras, pues, se abre *Belleza cruel*, cuyo título será también el del primer poema, que marcará, de forma paradigmática, la perspectiva lírica de la poeta ante la situación que afrontaban España y el mundo. En él, expondrá a través de distintas metáforas la evolución que sufrió su poesía a lo largo de la década: los deseos de la voz poética por encontrar una corteza que la proteja del mundo, que aisle sus sentimientos y vulnerabilidad de las atrocidades que la rodean en la sociedad en la que vive. Las metáforas usadas para exponer dichos deseos no dejan dudas al reiterar, verso tras verso, la necesidad de protegerse de lo agreste del mundo: «Dadme un espeso corazón de barro, / dadme unos ojos de diamante enjuto, / boca de amianto, congeladas venas, / duras espaldas que acaricie el aire» (Figuera, 1986: 207). La descripción física de los deseos del yo poético tiene una función evidente, que manifiestan los últimos versos de esa primera estrofa: «Quiero reír al sol sin que me asombre / que este existir de balde, sobreviva, / con tanta muerte suelta por las calles» (1986: 207).

La voz de Figuera retrata la realidad de la falsa paz que vivía la dictadura franquista. A pesar del apoyo internacional reflejado con el ingreso de España en las Naciones Unidas y el resto de instituciones internacionales bajo su tutelaje, la represión violenta era la realidad para muchos españoles que no se alineaban con la ideología del régimen. Así lo muestra en este primer poema una plétora de imágenes que se repiten a lo largo de sus versos: «con el miedo al hombro», «con el hambre a cuestras», «con la piel quemada por la escondida rabia» (1986: 207). Opuesta a estas imágenes, Figuera no permite al lector obviar que el título del poemario es *Belleza cruel* y que, contra los esfuerzos de la dictadura, la belleza aún se

Eliminó: mas

encuentra a través de la mirada de la poeta, y desde ella se transgrede el mensaje oficial del régimen, a lo que se suman la trasgresión religiosa y la denuncia explícita a dirigentes políticos, militares y culturales del momento.

Al hablar sobre la belleza como tema, la poeta versifica el proceso de encontrar lo bello en circunstancias sociales difíciles en poemarios anteriores, por ejemplo, en «Un poco» de *El grito inútil*, donde defiende, al igual que hace en *Belleza cruel*, que la belleza sigue existiendo en el mundo y que es imposible no encontrarla, a pesar del sufrimiento diario:

Que me perdonen todos este lujo,  
este tremendo lujo de ir hallando  
tanta belleza en tierra, mar y cielo,  
tanta belleza devorada a solas,  
tanta belleza cruel, tanta belleza  
(1986: 208).

La actitud de la voz poética es de reclamo de lo bello con la intención transgresora de arrebatarse al régimen el dominio de la palabra, el arte y la belleza a través de una escritura denunciatoria, pero también con una profunda preocupación estética. Es por ello por lo que el estudio de la metáfora en la obra de Figuera cobra un valor añadido, al ser este tropo el que permite al lector apreciar la preocupación de la bilbaína por mostrar que la poesía es una herramienta para transformar el mundo a través del uso de la palabra, como ella misma reconocería y se ha mencionado anteriormente.

En esta dicotomía existente entre la manifestación de la belleza y la preocupación por crear una poesía de marcado corte social y transgresor que denunciase las injusticias, Figuera recurrirá a su lirismo para dar rienda suelta a la crítica más feroz, como expondrá en el poema «El cielo». En estos versos, Figuera ataca a la comunidad poética afín al régimen, que escribía sobre cuestiones estéticas sin lidiar con la realidad del país; autores que, como bien han demostrado numerosos estudios a lo largo de los años –véase, por ejemplo, la obra de Leopoldo de Luis ya mencionada–, giraban en torno a la revista *Garcilaso*. Así se refiere Figuera a ellos en su poema:

Colegas queridísimos, estetas defensores  
del pájaro y la rosa y el mundo está bien hecho  
etcétera, y cantemos al cielo en primavera  
porque es azul y estalla de gracia y poesía,  
amigos y enemigos, es cierto, estáis sobrados  
de sólidas razones. Seguir vuestro camino  
acaso lograría salvarme de estas cosas  
(1986: 213).

Las críticas de Figuera no solo van a dirigirse a las instituciones franquistas, sino también a todos aquellos que, en mayor o menor medida, mantenían una actitud sumisa ante las directrices del régimen dictatorial. En consecuencia, hablará de forma clara contra aquellos que continúan publicando una poesía centrada en la estética, sin prestar atención a los dramas sociales que el país y su población atravesaban:

Precioso. Pero, amigos, decidme, por los clavos  
de Cristo, por los clavos del hombre, ¿estáis seguros?  
¿Creéis que un bello cielo nos cubre todavía?  
[...] Pues yo no veo cielo.  
No acierto a verlo, hermanos, desde hace largas fechas.  
Desde hace mucho llanto me falta de los ojos.  
Porque no puede verse vuestro cielo perfecto  
desde un mundo entoldado con las nubes más hoscas.  
(1986: 213).

A partir de este momento, el poema torna en una colección de metáforas que representan la auténtica realidad de la dictadura. A pesar de la preocupación poética de ciertos autores por recrear un mundo de belleza, aquellas voces comprometidas con los valores democráticos no podrán hacer caso omiso a una realidad social marcada por la violencia y la miseria. Figuera mostrará al lector que en este mundo que habita «ni se goza su lumbre con la nuca partida», ni se ve el cielo «con el pecho quemado en la boca del horno», ni se aprecia el fulgor del cielo «con los párpados sucios del sudor más espeso» (1986: 213). Más allá de las

limitaciones físicas de los propios cuerpos machacados por la dictadura, es la figura del dictador la que nubla cualquier opción de esperanza: «No es posible encontrarlo a través de la efigie / coronada de gloria del tirano sangriento» (1986: 214). Pero no es solo el caudillo quien representa la opresión. Como se ha visto en la crítica a aquellos autores complacientes con el régimen, Figuera dedicará sus versos a las instituciones estatales: «ni se encuentran en las togas de los negros fiscales / ni en el frío destello de los sables de gala / en los bellos desfiles, / ni durmiendo en la iglesia mientras suenan las preces» (1986: 214).

La transgresión de los estandartes del régimen es más que evidente en los versos de Figuera. La reflexión poética con la que comenzaba el poema se torna en una crítica abierta contra la realidad española y sus instituciones, que culmina en una última estrofa que actúa como corolario de las ideas de la autora:

No puede verse el cielo desde el fondo del cáncer,  
desde el fondo más hondo del infierno más negro,  
desde el fondo de todos los que están en el fondo,  
los que son tierra sucia que pisáis sin mirarla  
cuando vais extasiados por las líricas nubes  
(1984: 214).

Cáncer, infierno o tierra sucia, las imágenes son claras en cuanto a las intenciones de la autora. La crítica hacia la indiferencia de aquellos que aun disfrutan mirando al cielo y a los pájaros, mientras ignoran a aquellos que se arrastran por el barro, se pergeña a través del uso de la metáfora y el símbolo. A su vez, poemas como «La rosa incómoda» tendrán por tema la reflexión sobre la creación poética. Como se ha indicado en páginas anteriores, para la poesía social, la lírica tendrá una función reflexiva, no solo sobre las condiciones en las que la obra es producida, sino también sobre la propia obra. Esta doble reflexión es la que sirve de encabezamiento para el poema «La rosa incómoda»: «A esto nada menos hemos llegado, amigos, / a que una fresca rosa nos lastime la mano» (Figuera, 1984: 215). La rosa, representación metafórica de la creación poética, se convierte en algo incómodo, un elemento extraño para la poeta que vive bajo el escrutinio de la dictadura. Ante esta situación, la

creación de la obra poética se torna en ejercicio de transgresión con la intención de demostrar la realidad del yo lírico:

La tengo. Es inaudito. Es realmente una rosa.  
Tan bella y delicada.  
Oh, demasiado bella y delicada  
para llevarla en triunfo por la calle,  
[...]  
Lo confieso: me encanta contemplarla a hurtadillas,  
tan tierna e inocente como antes de la culpa.  
Como antes de esta paz y aquella guerra,  
como antes de tan lindos sonetos a la rosa.  
Tan clara y evidente como en los días santos  
cuando las rosas iban con el hombre  
sintiéndose seguras,  
y el laurel y el olivo prosperaban en casa,  
y era cosa admitida  
que las aves bajaban a cantar sobre el hombro  
de cualquier transeúnte.  
Sí, me gusta mirarla. Pero siento vergüenza.  
Pero temo encontrarme con cualquier conocido.  
¿Cómo estás? Muy bien, gracias. ¿Y esa rosa? ¿Esa rosa?  
(1984: 215)

La belleza de la rosa conecta directamente con el poema «El cielo», pero desde una perspectiva opuesta. El yo poético de «La rosa incómoda» sufre ante la belleza de esta rosa, de esta creación artística cuya belleza le recuerda que los tiempos de la búsqueda estética sin una preocupación por lo social han quedado ya en el pasado. El laurel y el olivo no crecen en la casa de la poeta como consecuencia de la guerra; en su lugar, crece la vergüenza de no poder apreciar la belleza sin percibirla como cruel. Esta idea se repite en el poema «Si no has muerto un instante», en la sección «Caso acusativo», donde Figuera expondrá en sus versos

las injusticias vistas alrededor del mundo y la responsabilidad del ser humano de reaccionar ante ellas, al igual que en el poema «Guerra», donde el yo poético cavilará sobre el papel maternal en las luchas cainitas que han asolado su vida: «Mas nada pude hacer. Surgió la muerte. / Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano. Caín y Abel parí. Parí la GUERRA» (1984: 222). A lo largo de «Caso acusativo», usa metáforas que identifican ciertas infamias que tenían lugar en distintas partes del mundo, dotando una perspectiva más internacional al poemario, sin olvidarse, en última instancia, de lo que también ocurría en su propio país, como muestran algunas de estas imágenes:

Si no has de permitir que tu corazón tierno  
trabaje un cupo diario de horas extraordinarias  
para sentirse fusilado en Grecia;  
si tu pulida frente no llega a golpearse  
contra el hierro y la roca  
de una cárcel distante de mil o dos mil kilómetros;  
si no has caído nunca con la nuca partida  
por las balas que silban en algún rincón de Asia;  
si no has notado nunca que se hielan tus huesos  
porque los fugitivos duermen en las cunetas;  
[...]  
si no has muerto tú mismo solamente un instante,  
una vez tan siquiera, porque sí, porque nada,  
porque todo, por eso: porque el hombre se muere,  
entonces no prosigas. Al hoyo y acabado  
(1984: 218).

«Sentirse fusilado», «golpearse contra el hierro y la roca de una cárcel», caer «con la nuca partida», «fugitivos [que] duermen en las cunetas», morir uno mismo por nada y por todo... Figuera pone el foco sobre la realidad del mundo y el sufrimiento que el ser humano produce a sus iguales. Frente a la representación de una poesía no comprometida y despreocupada por lo social, aboga por sacudir las mentes de sus lectores al defender que no sentir compasión

por los grandes dramas humanos es equivalente a estar muerto. Esa muerte en vida es la que también tendrán que vivir aquellos a quienes se les ha robado la libertad, pero por muy distintas razones. En «Libertad», verbaliza la dictadura española a través de un ejercicio honesto de censura (auto)impuesta: «A tiros nos dijeron: cruz y raya. / En cruz estamos. Raya. Tachadura. / Borrón y cárcel nueva. Punto en boca» (1984: 219). El poema continúa con una ponderación sobre aquellos términos lingüísticos permitidos –«podrás decir palabras permitidas: / invierno, luz, hispanidad, sombrero» (1984: 219)– y aquellos que, por una razón o por otra, son mirados con recelo: «Pero no pienses libertad, no digas, / no escribas libertad, nunca consientas / que se te asome al blanco de los ojos» (1984: 219).

No obstante, no tendrá reparos en poner la diana sobre los auténticos culpables de la realidad opresiva de España, aunque sea a través de una visión metafórica que le permita poetizar la crueldad de los órganos oficiales de la dictadura, permitiéndole adornar sin banalizar los crímenes cometidos por estos. Así, el poema «Balance» contendrá en sus versos a los responsables del escarnio del pueblo de España; el «invicto general de espuela y puro», el «ministro, gran collar, gran banda de tal y cual», el «vientre redondo, diente astuto, devorador del oro y de la plata», el «señor de las finanzas siderales», el «gordo y patriarcal terrateniente», la «araña del negocio», el «pirata del mostrador», el «ganzúa ilustre de altos empleos» (1984: 223-224). Todos ellos culpables de amordazar el clamor, romper la espalda, abaratar el sudor del trabajo y despreciar la sangre –en palabras de este mismo poema– de aquellos que tienen ese balance metafórico a favor.

Ante estas ofensas, Figuera formulará este poema como una oración, transgrediendo las imposiciones de la Iglesia católica y trasformando la concepción de la religión católica que el franquismo hizo suya:

[...]. Allá en tu día,  
perdónanos a todas nuestras deudas,  
a todos en tu nombre  
y hágase al fin tu voluntad  
así en España como en el cielo  
(1984: 224).

Esta trasgresión en lo religioso se repite en «Carta abierta», donde la voz poética se identifica con Segundo López Sánchez, un carpintero que dirige una misiva a Jesucristo, explicando la situación vital de los pobres del mundo en el siglo XX y comparando la experiencia común de ambos como miembros de la clase obrera, pobre y oprimida del mundo. Esta yuxtaposición de similitudes pondrá en tela de juicio, una vez más, el mensaje oficial de la dictadura:

Yo soy de pocas letras, ~~más~~ decían  
que fuiste del oficio cuando mozo.  
No sé cómo andaría en aquel tiempo  
lo de vivir del tajo y ser un pobre,  
pero lo que es ahora es un milagro  
mayor que el de los panes y los peces  
poner algo en la mesa y repartirlo  
para que llegue a todos. Haz la prueba.  
Ven a carpintear entre nosotros  
y vive del jornal. Sudarás sangre  
como en el huerto. Y sal por los caminos  
y ponte a predicar como solías  
contra los fariseos, y repite  
aquello de los ricos y la aguja,  
y echa a los mercaderes de la Iglesia,  
y a ver qué pasa. Y resucita un muerto  
de los prohibidos, y habla del reparto  
y di que den lo suyo a quien lo gana.  
Si no te crucifican como entonces  
es porque ahora, apenas se abre el pico  
te hacen callar. Bonita está la cosa  
(Figuera, 1984: 226).

Eliminó: mas

El tema religioso se aprecia también en «San poeta labrador», así como en las cuatro partes que conforman «La justicia de los ángeles», en el que se muestra que la unión del trabajador y la santidad, representada ya en la figura de Jesucristo, desmonta el elitismo religioso de los altos círculos franquistas. Al igual que en «Carta abierta», estos poemas acercarán la acción poética a las letanías, y destaca el uso de la metáfora para reflexionar sobre quiénes serán aquellos que llegarán a la salvación divina. En un contexto en el que la Iglesia Católica iba de la mano con el régimen dictatorial de Franco, Figuera trata de reintegrar la visión religiosa a la par que se aleja y revisa las instituciones que la representaban en aquella España. Con ello, el poeta se convierte en poeta labrador, llegando a santo a través de las largas y duras jornadas de trabajo.

Como se ha expuesto, *Belleza cruel* es un poemario que gira en torno a varias temáticas: la reflexión sobre la belleza en un mundo cruel, la trasgresión religiosa y la denuncia explícita a dirigentes políticos, militares y culturales del momento. Estos temas se entretajan a lo largo de este libro para concluir con una visión de futuro dedicada a próximas generaciones. En poemas como «Veinte años» u «Hombre naciente» con el uso de la metáfora se hará un repaso del origen y las opciones venideras para la generación de su hijo y lo que ella, como madre, mujer, poeta y antifascista, desearía para ellos. Algunas de las imágenes que Figuera usa tienen la función de describir a la juventud –«Muchachos, torres, álamos rectamente creciendo» (1984: 1, 246)–, mientras otras hablan del pasado y lo que han tenido que vivir –«nacidos en el fuego y en la sangre y la pólvora» (1984: 8, 246)–, pero muchas más pronosticarán un brillante futuro para los jóvenes que luchan contra «las podridas estructuras» con el objetivo de que «muera el chacal, la zorra, el cuervo, el buitre» (1984: 247).

El futuro es prometedor para la voz poética –«Inaugurad el tiempo de la viña, / del pan y de la miel de la paloma» (1984: 247)– porque las nuevas generaciones no repetirán ni sufrirán los errores del pasado –«Dejadlo todo atrás. Para nosotros / quedó la infamia, el látigo, el grillete» (1984: 247)–. La idea de romper con lo establecido que tanto desea la poeta bilbaína se cristaliza en una nueva generación que, según ella, será capaz de imaginar un nuevo país y olvidar las ruinas en las que la dictadura lo convirtió:

Pasad sobre las ruinas. Olvidadnos

si, muertos, enterramos nuestros muertos.  
Sed sanos, libres, justos y tenaces.  
Labrad, edificad, haced España.  
España en paz y en gracia de trabajo.  
España a hechura y semejanza vuestra,  
nacida limpia, madurada al viento  
(1984: 248).

## 6. Conclusiones

Hasta aquí se ha observado cómo la escritura de Ángela Figuera captura el modo en que la realidad se disuelve en la metáfora: esa conciencia colectiva que evidencia los horrores de la cotidianidad. Esta figura retórica encuentra un filón inagotable en la tarea de representar la dureza de la España del Régimen en la que el miedo está incardinado en numerosos escenarios que sirven de contexto habitual a la subjetividad femenina. Es un instrumento privilegiado fundamental para cuestionar los modos hegemónicos de concebir el mundo, incluyendo sus sesgos androcéntricos.

Este trabajo explora la forma en que la autora resemantiza buena parte de los elementos canónicos de la poesía de posguerra (el ángel, la rosa, las ruinas, etc.), a partir de escenografías espaciales que delimitan el *locus* de la miseria dictatorial. Figuera renueva así la construcción literaria de los personajes femeninos en varias direcciones: consigue visibilizar la realidad de las mujeres sin perder de vista una perspectiva andrógina sobre la creación artística en el sentido baudeleriano. El poemario (y gran parte de su obra) expresa cómo la subjetividad femenina transita en la realidad nunca ficcionada que transforma a esta poeta de destinataria pasiva de control histórico-patriarcal en un ser que se reviste del poder del monstruo político para desactivar el orden social androcéntrico, denunciando las innumerables formas de violencia que sufren los pobres, los niños o las mujeres en esos contextos reales.

En sus poemas, define el núcleo central de la historia, no únicamente de acuerdo a un determinado procedimiento estético, sino a la interpelación de un universo cuyas características sociales y políticas transgreden, muchas veces, los parámetros culturales

convencionalmente establecidos. Se produce así una suerte de desbordamiento en algún punto del relato, que da cuenta de la saturación de las consecuencias de la guerra que ha quedado sin control. Figuera intenta, a través de la poesía, la cual considera una herramienta de cambio, verbalizar un modelo de trasgresión antifranquista que ponga el foco sobre las injusticias y muestre al poeta como un trabajador que tiene al compromiso social como su lugar de trabajo.

El uso de la metáfora lleva la voz de Figuera a elevados niveles de preciosismo lírico, pero con la intención manifiesta de que estos tropos cumplan con su cometido social de denuncia. A lo largo de *Belleza cruel*, Figuera reflexiona sobre las contradicciones de la creación artística y el compromiso político, y no duda en reprochar la actitud de aquellos agentes del régimen franquista que sirvieron como defensores, más o menos vocales, de las injusticias que asolaban a España y al mundo. *Belleza cruel* encuentra así un espacio propio dentro de la lírica femenina del momento, que la hace ser reconocida internacionalmente dentro de su profesión. La diferenciación entre poetas y poetisas queda de lado para Ángela Figuera con la publicación de este poemario, el cual, tal y como ya expresó León Felipe, devolvió a los *insiliados* del franquismo el salmo y la canción.

#### Referencias

- Bengoa, M. (2003). *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*. Bilbao, Temas vizcaínos.
- Burguera, M. L. (ed.) (2004). *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- De Fez, D. (2020). *Reina del grito. Un viaje por los miedos femeninos*. Barcelona: Blackie Books.
- De Luis, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Editado por Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa.
- Figuera Aymerich, Á. (1986). *Obras completas*. Madrid, Hiperión.
- Figuera Aymerich, Á. (1999). *Obras completas*. Madrid, Hiperión.

- Figuera Aymerich, Á. (2000). Poética, En De Luis, L. *Poesía social española contemporánea*. Madrid, Biblioteca nueva, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Primera edición de 1968.
- Figuera Aymerich, Á. (2017). *Belleza cruel*. Madrid, Torremozas.
- Figuera, J. R. (2017 [2002]). Palabras para esta edición, en Ángela Figuera, *Belleza cruel*. Madrid, Torremozas, 13-14.
- Lakoff, G. y Johnson, M. ([1980] 1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. España, Cátedra.
- Lara-Kuhlman, L. E. (2012). Lenguaje, corporealidad e identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich. *UFLR*, 87-104.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera: semiótica de la lectura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Cátedra.
- Miró, E. (1974). Dos antologías: Juan Alcaide y Ángela Figuera. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 327, 5.
- Rancière, J. (2007). *Politique de la littérature*. Galilée.
- Rodríguez Cacho, L. (2017). Mujeres y exilio interior: A propósito de Ángela Figuera. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 306-315.
- Rosal Nadales, M. (2019). Ángela Figuera. Poesía y compromiso. En *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Moreno Lago, E. M. (ed.). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Saladrigas, R. (1974). Monólogo con Ángela Figuera. *Destino*, 48-49.
- Zabala, J. R. (1994). *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada*. Universidad de Deusto, Bilbao.

M<sup>a</sup> Luz Bort Caballero<sup>3</sup>

## **«No he sido yo tan yo nunca en mi vida»: amor, refugio y subversión en las cartas y versos de Carmen Conde y Amanda Junquera**

### **1. Introducción**

La cuestión era *poder ser* para muchas escritoras e intelectuales españolas del siglo XX. Así lo afirmaba Rosa Chacel en sus escritos autobiográficos, Concha Méndez lo contaba en sus memorias e igualmente lo confesaba Ernestina de Champourcín a Carmen Conde en una carta del verano de 1928 donde lamentaba vivir entre prejuicios que no les dejaban «ser nosotras sencillamente [...] no ser de nada ni de nadie, ser nuestras, como son blancos los poemas o azules los lirios» (Conde, 2021b: 153). Ser, querer ser, la defensa reiterada de la autodefinición como escritora de vocación y la búsqueda de la luz para ser 'vista' y reconocida como tal, eran temas que se repetían entre las escritoras de los años veinte y que permanecieron posteriormente después del leve respiro y los avances para estas en la II República. Con el desenlace de la Guerra Civil española que desencadenó el exilio para muchas y la dictadura para otras, ese *querer ser* fue un anhelo constante e incluso de por vida para gran parte de ellas. Sin embargo, Carmen Conde le confesaba a Amanda Junquera en sus cartas de 1936 que crear era su fe, que estaba llena de poesía, que soñaba con la perfección intelectual y que sentía que tenía que escribir desde el alma y ser reconocida como escritora. Junquera no lo dudaba tampoco y así le contestaba: «mi fe en tu arte es enorme, y en ti» (Conde, 2021b: 88). «Estoy segura, creo en ti» (Conde, 2021b: 102).

Quizás, por aquellos años, para Carmen Conde los deseos de sus cartas fueran premonitorios, ya que logró situarse en el primer plano de la actividad literaria nacional del siglo XX. Desde muy joven pudo ser y estar en el panorama cultural y literario de su tiempo, a pesar de lidiar con la defensa y la reiterada afirmación de sus capacidades intelectuales,

---

<sup>3</sup> Universidad de Huelva, Huelva, España.

soportar las adversidades de incompreensión por el mero hecho de ser mujer como muchas de sus coetáneas e incluso tener que lidiar con el reclutamiento por la persecución política en la dictadura. Ha sido una de las poetas más apreciadas de la literatura española de la Edad de Plata y, además, fue la primera mujer en ocupar un puesto en la Real Academia Española. No obstante, ocupar un espacio en el mundo de las letras no estuvo exento de vaivenes. A pesar de que gran parte de su legado ha sido inédito hasta hace algunos años, los estudios críticos realizados muestran y corroboran hasta ahora la calidad de su formación, las relaciones con otros y otras intelectuales de su tiempo, su voluntad creadora, su incesable lucha por abrirse camino en unas circunstancias sociales y políticas adversas y el valor de su obra en el ámbito literario y cultural español.

Las recientes publicaciones de sus epistolarios revelan que Carmen Conde, desde muy joven, consideró la correspondencia epistolar como parte de sus tareas diarias e incluso creó una red de amistades que mantuvo a lo largo de su vida y que fue fundamental para forjar y abrirse su camino intelectual y literario. Se carteaba tanto con intelectuales consagradas como con coetáneas que también se iniciaban en el mundo literario y artístico por los años 20. Las cartas también fueron espacios de refugio y receptáculos de confesiones de las inquietudes y de las dificultades que las escritoras enfrentaron y, por tanto, son testimonios de una época.

Este trabajo se va a enfocar en el epistolario de Carmen Conde y Amanda Junquera y en los poemas de Carmen Conde a esta. Junquera fue también una intelectual con una producción artística basada principalmente en cuentos y ensayos, publicados bajo el pseudónimo de Isabel de Ambía. En la correspondencia, Carmen Conde se refugió en Amanda Junquera como interlocutora perfecta y necesaria, pues esta le permitió ser y llegar a ser. Las cartas le sirvieron a la escritora como impulso autoral, para la transmisión de información personal y la puesta al día de sus actividades y rutina, como ayuda a la búsqueda de sí misma y de su palabra poética, como desahogo de sus pensamientos y malestares y, por último, como vía de conocimiento y mantenimiento de una relación con una persona que comenzaría siendo su amiga y acabaría siendo su compañera de vida e incluso, a veces, su musa.

Las cartas, además de mostrar el ambiente y las realidades de ambas en su contexto, tienen contenidos que subvierten la norma del modelo de mujer del franquismo. Por un lado, la unión intelectual entre ellas, que proviene de la herencia de la II República; ser intelectual,

escribir y publicar sobre la guerra o la mujer eran temáticas que alteraban el discurso y el dogma del régimen de la 'perfecta casada'. Por otro lado, la amistad femenina, que siempre ha estado muy vigilada y criticada bajo la norma tradicional patriarcal. Asimismo, esta relación que poco a poco se desarrolló entre ambas deconstruye la idea del amor romántico heterosexual. Este hecho también alteraba el contexto ideológico puramente patriarcal de la dictadura, que rechazaba y perseguía cualquier disidencia sexual que supusiera la ruptura del binarismo de género. Asimismo, en este ensayo, se partirá de los poemas que Carmen Conde escribió a Amanda Junquera, los cuales crean un mundo propio de colores, sabores, códigos y sentimientos que incluso dejan entrever cierto erotismo, deseo también abnegado y oprimido para el modelo de la mujer tradicional del franquismo. Tanto las cartas como los poemas apuntalan la idea de que Amanda Junquera se convirtió en musa y luz para Carmen Conde, otro rasgo que transgrede la idea normativa de la mujer, pues esta siempre fue, tradicionalmente, objeto y musa para el varón escritor.

## **2. De modernas a encorsetadas: la mujer española bajo la dictadura franquista**

Con la llegada de la II República y la Constitución de 1931, se ampliaron los derechos de la mujer y se impulsó la identidad femenina en el arte, la crítica social, la política, la cultura y las letras. Las *modernas* e intelectuales del primer tercio del siglo XX estuvieron involucradas en esta apertura, en la educación de la mujer y en las actividades culturales de su tiempo. La II República supuso progreso y posibilitó una nueva identidad de mujer alejada de los valores tradicionales y con acceso al espacio público. Sin embargo, todo este progreso y toda la agenda feminista que se desarrollaba duraron poco, pues se vieron truncados por la sangrienta Guerra Civil (1936-1939) y lo que sucedió después: el exilio y la dictadura.

Las intelectuales que se marcharon al exilio tuvieron que rehacer sus vidas en los lugares de acogida: en muchos casos, sus inquietudes creativas pasaron a un segundo plano y no tuvieron más remedio que adaptarse y desempeñar otras tareas. Las intelectuales que permanecieron en el interior, como fue el caso de Carmen Conde, vivieron bajo más de 36 años de oscuridad y de represión de libertades. Las que decidieron seguir escribiendo tuvieron que hacerlo con cautela y con una serie de restricciones debido a la censura. Es por

ello por lo que el deseo de ‘querer ser’ se retomó de nuevo, ahora coartado por el miedo a la persecución, la encarcelación o el fusilamiento por manifestar valores que no fueran afines a los ideales del régimen, se salieran de la normatividad o cuestionaran el discurso impuesto. Los nuevos modelos de mujer del franquismo eran los antimodelos de la mujer moderna republicana. Toda esta represión, unida al machismo y a la miseria que la guerra dejó, junto con la ignorancia de las mujeres, contribuían a la subordinación de estas a los varones y a la quiebra de la emancipación y de ciudadanía para todas ellas.

El dogma de la dictadura se encargó de reconstruir los valores tradicionales de la mujer ideal, abnegada, católica, madre y esposa sumisa y obediente con una dependencia completa del varón, tanto jurídica como económicamente, reduciéndola a la esfera privada del hogar y al ámbito familiar, creando así ‘la perfecta casada’. El régimen puso el adoctrinamiento de la mujer en manos de la Sección Femenina, quien se encargó de instruir a las jóvenes para ser buenas patriotas, cristianas y esposas. No solo se limitaba a la prohibición de conductas, sino que la psicología de esta institución era inducir comportamientos y promocionar subjetividades que acababan siendo interiorizadas. Las mujeres debían procrear y criar a los hijos e hijas, ser las encargadas de la regeneración de la patria tras la ‘matanza republicana’; por ello tenían un papel fundamental en la familia patriarcal del franquismo, convirtiéndola en ‘la madre de la patria’. Asimismo, se les desterraba de sus inquietudes o de otros tipos de los comportamientos progresistas. También, la mujer podía ser ‘folclórica’, con sus bailes y canciones, pero como vehículo y agente identitario de la patria (Bort, 2015: 682).

En cuanto a la sexualidad, la mujer estaba destinada a la sumisión y a la ausencia de autonomía, ya que los mandatos de género dictaban la jerarquía de las relaciones entre los sexos, que debía pasar por los derechos de la heterosexualidad masculina. Así, como señala Dolores Juliano, el modelo de ‘buenas mujeres’ que incluía a las madres y esposas era un modelo casi asexuado. Su conexión con el sexo únicamente estaba ligado al débito conyugal y a la procreación. Fuera del ámbito matrimonial, toda sexualidad era rechazada (Juliano, 2012: 36). A la mujer que aspirara a mayores y nuevos avances personales sexuales se la tildaba de padecer un trastorno patológico. Cualquier mujer que no entrara en estos patrones, formaba parte de la categoría de ‘otras’, estaba bajo sospecha, era una ‘desviada’, y esto tenía consecuencias. Por tanto, las conductas o las relaciones no normativas se desarrollaban en secreto y eran parte de lo indecible, perseguidas y restringidas por violencia física o terapias

de internamiento. Las mujeres recurrían entonces a códigos, al amor clandestino y a la doble vida (Osborne, 2012: 14-15).

Si la sexualidad femenina se negaba, las relaciones homoeróticas femeninas eran aparatos represivos del estado y contaban con una presión científica fuerte que reaseguraba el modelo social normativo<sup>4</sup>. El imaginario se mantenía con la norma heterosexual desde muchos ámbitos de control. Como apunta Dolores Juliano, la Iglesia Católica también mantenía un fuerte control de la educación y el monopolio de la vida moral; la catequesis difundía sentimientos de pecado y culpa. El Estado sancionaba legalmente las conductas que se apartaban de las normas y la producción artístico-literaria de la época, después de pasar por la censura, había de presentar imágenes y relatos que se adecuaban al modelo heterosexual y de mujer angelical y subordinada presentada en las novelas rosas, románticas y folletines (Juliano, 2012: 37).

Igualmente, romper normas era incompatible con el modelo de feminidad, por lo que se contribuyó a ‘masculinizar’ a las mujeres transgresoras, es decir, aquellas que se implicaban en tareas ‘varoniles’. Esa orientación homosexual estaba llena reproches: se las consideraba enfermas sociales o depravadas o, incluso, se las obligaba a acudir a sesiones terapéuticas para curar ese ‘trastorno’.

A pesar de la guerra y de la dictadura, ciertos imaginarios republicanos de emancipación, autonomía y libertad perduraron en silencio en parte de la memoria colectiva, en particular, en la de las escritoras y sus obras. A través de sus escritos, algunas intentaron denunciar y reivindicar sutilmente su propio lugar fuera de la norma impuesta mientras esquivaban la censura; otras se reinventaron y se autocensuraron sin publicar sus textos o recurrieron a la literatura infantil para enmascarar la denuncia de temas sociales. Asimismo, la poesía como escritura intimista y subjetiva tenía más dificultades para ser censurada.

Carmen Conde no encajaba en el perfil que se imponía. En primer lugar, era una mujer intelectual que no entraba en la norma patriarcal tradicional impuesta y que continuó escribiendo y publicando. En segundo lugar, además de ser acusada por el régimen por cuestiones políticas, inició una relación con Amanda Junquera que trascendía la amistad entre

---

<sup>4</sup> Una de las leyes para reprimir la homosexualidad era la ley de Vagos y Maleantes (1954) y de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970), aunque la sexualidad de las mujeres fue principalmente controlada por la Iglesia católica y la psiquiatría.

ambas a pesar de sus respectivos matrimonios. Es por ello por lo que crearon un propio mundo donde poder ‘ser’, en sus cartas y en otros lugares físicos donde reunirse. Esta relación estaba camuflada como ‘amistad’ en un régimen no podía ser concebida ni nombrada. Igualmente, los poemas a Amanda, algunos repletos de erotismo, también proporcionaban para Conde, mundos propios donde manifestar su deseo. Como detalle añadido, ni Conde ni Junquera pudieron ser madres, por lo que tampoco cumplían con la función de la procreación impuesta por la dictadura.

### **3. «Escribeme, me hacen bien tus cartas vibrantes y con puntos de vista en los que coincidimos tanto»: escrituras intimistas, espacios propios y puentes de unión**

En *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf hablaba de la necesidad de una habitación propia para que la mujer pudiera escribir. En este sentido, la carta es un documento que permite un espacio propio y personal para la escritura. En el momento de escribirla, la persona está en soledad consigo misma, pensando en comunicar algún asunto, deseo, inquietud o noticia a un destinatario ausente en tiempo y espacio reales. Por tanto, también infiere el pensamiento de otra persona como interlocutor. Es una comunicación –y quizás diálogo– diferida en el tiempo y en el espacio, que cubre una distancia que separa a un yo de un tú.

En la literatura, la crítica feminista ha destacado la importancia de las escrituras centradas en el ‘yo’ femenino para subvertir la abnegación y subordinación de la mujer del discurso patriarcal, como búsqueda del espacio propio que mencionaba Woolf. Por tanto, la autobiografía, las memorias, los diarios, las cartas y la poesía permiten ser sujeto de la enunciación de la escritura. Incluso, la poesía sería el género más transgresor dentro de esas escrituras, ya que también aparta a la mujer como objeto y la hace sujeto y dueña de su palabra.

El género epistolar ha estado ligado a la escritura de mujeres como medio de expresión, construcción de su subjetividad y como proceso de la propia creación literaria. No es extraño que fuera recurrente entre las intelectuales del siglo XX, que acudían a las cartas como un espacio de comunicación entre ellas y en las que se exteriorizaban a sí mismas frente a la

realidad que les rodeaba, creando vínculos de unión y ayuda entre ellas. A través de los lazos de sororidad, la intimidad se expone en base a códigos que se rigen por el trato horizontal entre ellas, se crea un ámbito afectivo basado en la amistad a través de afinidades.

Una de las primeras compañeras a la que se dirigió Carmen Conde fue Sofía Casanova y, posteriormente, a otras intelectuales como Consuelo Berges, Concha Méndez y Rosa Chacel, entre otras. Sin embargo, dos correspondencias importantes que le permitieron reforzar su autenticidad e identidad como poeta fueron la de Conde con Ernestina de Champourcín desde 1927 hasta 1995 y, con María Cegarra Salcedo, desde 1931 hasta 1988 (Garcerá, 2021a: 5-6).

Hay que resaltar que, en 1935, Carmen Conde publicó en el diario *El Sol* una serie de cinco cartas que luego se ampliaron a siete, destinadas a la ya fallecida Katherine Mansfield, escritora neozelandesa que representaba el ideal de la mujer moderna. Conde la admiró tras la lectura de su diario y epistolario. Para Conde, Mansfield era un prototipo al que aspirar y reconocerse y le escribe desde la fascinación y admiración: «estoy más en ti que con tu obra. Prefiero tu humanidad absoluta –de la cual no prescindes en tu creación–, y ella es la que busco cuando me acerco a ti» (Conde, 2019: 73). Mansfield tampoco fue una mujer normativa, se casó y tuvo varias relaciones en su vida, dos de ellas con mujeres (Ida Barker y Beatrice Hastings, escritora inglesa). En las cartas a Mansfield, Conde cuenta el testimonio de una joven escritora cuya voz todavía no había alcanzado, pero se está forjando: «vivo de vida humana para producir belleza. [...] No sé todavía qué creo, ni quiero, definitivamente, más allá de tratar con el blanquísimo papel de la literatura» (Conde, 2019: 39).

Estas cartas rompían con el intercambio que las mismas suponen, se daban en una sola dirección y eran abiertas: no cumplían con la intimidad de lo personal, ya que pasaron a la exposición pública mediante la prensa. Conde le hablaba a Mansfield desde su presente y le hacía preguntas reflexivas, a modo de soliloquio, sobre temas que tenían que ver con la inspiración, la belleza, el espíritu, el alma, el paisaje y el suicidio, como si esas cartas le sirvieran a Conde para escucharse a sí misma, pensar sobre la técnica poética y conocer sus aspiraciones: «Sigo contigo, la más perfecta correspondencia que tuve, porque hay círculos sobre mi cabeza a los que únicamente contigo hallaría explicación» (Conde, 2019: 39).

Desde 1936, apareció una interlocutora mejor para Conde: Amanda Junquera, y vino para quedarse hasta el final de su vida. Esta fue el apoyo fundamental para su trayectoria vital

y para su obra literaria. Ambas se aconsejaban sobre los círculos intelectuales, incluían referencias a otras escritoras y escritores y meditaciones sobre la actividad y vocación literaria: «¿Has comprendido que exige no ser alternada, ni compartida, ni atenuada, ni excitada con nada ni nadie? Y, ¿serías capaz de darte a ella con toda la gravedad, la pureza, la fidelidad, la limpieza que, a un rito, que a Dios? Si has de traicionarla, si para ser suya has de adaptarla a algo, no la tomes, no te des» (Conde, 2021b: 127). Sin embargo, la relación epistolar con Amanda Junquera fue mucho más que las otras correspondencias que Conde había tenido hasta entonces; esta nueva relación llegó a niveles trascendentales en cuanto a sentimientos, a una complicidad absoluta. En Amanda Junquera encontró el apoyo y el aprendizaje que había iniciado con otras escritoras y el compartir la admiración que sentía por Katherine Mansfield.

Si hasta 1936 Antonio Oliver fue el centro vital y poético de Carmen Conde, la obra poética de esta adquirió un nuevo significado a partir de Junquera, y se deduce que su poesía amorosa provenía de esta amistad íntima con ella (Díez de Revenga, 2020: 252). Fue luz, ángel y umbral en su poesía, fruto de sus versos y presencia en su obra. Y como se lee en sus cartas: fue la que más le inspiró, la apoyó, la comprendió, con la que más tomó conciencia de la estética y la escritura, con la que más creció y con la que más pudo ser<sup>5</sup>. Así se lo hizo saber a Amanda Junquera a los casi veinte días de conocerla: «No le oculto que me encanta recibir sus noticias, pues estoy casi privada de amigas inteligentes a mi lado, y la conversación es tan precisa como el aire cuando son palabras de calidad las que se oyen» (Conde, 2021b: 43).

La relación que ambas establecieron fue un hecho que las determinó para siempre, fueron constantes en sus planes de encontrarse, de convivir, así como en compartir sus lamentos y alegrías, a la vez que se protegían y hacían mutuamente partícipes de sus rutinas. Más allá de la amistad y del amor, Amanda Junquera fue su compañera de vida.

---

<sup>5</sup> La relación con Antonio Oliver comenzó a resentirse en 1933, a partir de la pérdida de la hija al nacer. Es probable que la relación con Junquera también influyera en el distanciamiento del matrimonio, unido esto a otras dificultades circunstanciales de la guerra y la dictadura. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, las cartas también sirvieron como desahogo ante el cansancio que siente Conde de la dependencia y del cuidado de Oliver: «Antonio, en un estado de nervios y hurañía, imposible [...] está tosco, odioso y contra mí (¿O será una actitud-pretexito para dejar pasar mi cumpleaños “en blanco”? No valía la pena, porque yo hace más de 20 años que no espero nada de él)» (Conde, 2021b: 303). «Me pone fuera de quicio que esta criatura que pide, pide, exige, ruega, insta, y cuando hay que concretar se evade y deja la carga, y la queja si las cosas no le salen a su gusto, para mí» (Conde, 2021b: 307).

#### **4. «Espero tener el gusto de encontrarnos de nuevo»: el cruce de caminos de Carmen Conde y Amanda Junquera**

Como señalan Fran Garcerá y Francisco Diez de Revenga, Carmen Conde conoció a Amanda Junquera Butler el 3 de febrero de 1936 en un acto académico de la Universidad Popular de Cartagena<sup>6</sup>. Ambas asistieron con sus respectivos maridos: Antonio Oliver, escritor y crítico de arte de la Generación del 27 y, Cayetano Alcázar, catedrático de historia de la Universidad de Murcia. Aquellos momentos que compartieron ese día dieron para crear un vínculo que jamás se rompería.

La amistad entre ambas mujeres aumentó durante el transcurso de la Guerra Civil, aunque pasaron de una correspondencia diaria a una correspondencia intermitente por las adversidades vitales que aquella supuso. Sus vidas estuvieron marcadas por un vaivén de temporadas juntas y separadas. Con la Guerra, se separaron. Antonio Oliver se alistó en el ejército republicano del Frente Sur y lo desplazaron a Baza; Carmen Conde pasó temporadas con él. Sin embargo, después de unos meses, Conde volvió a Cartagena para cuidar de su madre y alejarse de aquellas zonas donde los bombardeos eran frecuentes. Previamente, a finales de junio de 1937, Carmen Conde y Amanda Junquera pasaron unos días en el Parador de Ifach<sup>7</sup>. Este pasó a ser un lugar especial, imborrable y emblemático para las dos. Como señala Diez de Revenga (2020: 243), posteriormente a ese encuentro, se fueron a Valencia y se matricularon en la Universidad Literaria de Valencia (Facultad de Filosofía y Letras)<sup>8</sup>. A Cayetano Alcázar lo enviaron a dicha ciudad, pero acabó en el mismo frente de guerra que Oliver en 1938. Tanto Junquera como Conde coincidieron también en Baza durante alguna estancia breve. Posteriormente, Alcázar fue reubicado en la Universidad de Valencia. Como señala Garcerá (2021b: 23), Conde pasó algunas temporadas en esta ciudad con Junquera hasta mediados de 1939. Al concluir la guerra, el matrimonio Oliver-Conde estuvo bajo miramiento de persecución política y para evitar represalias, el matrimonio se separó

---

<sup>6</sup> Institución fundada por Carmen Conde y Antonio Oliver en 1932 como colaboración de la situación de mejora educativa de la II República. Esta se hizo dentro del programa de renovación y reformas de este gobierno al igual que se crearon las Misiones Pedagógicas o La Barraca.

<sup>7</sup> Espacio natural protegido del municipio de Calpe, en la provincia de Alicante.

<sup>8</sup> Allí coincidieron con otras intelectuales como Concha Zardoya, Carmen Iglesias y Josefina Escolano.

temporalmente. Carmen Conde se marchó a Madrid con Junquera al domicilio de la hermana de esta y Oliver se quedó en Murcia, pues estuvo encarcelado un tiempo y no podía ausentarse de la ciudad.

Carmen Conde permaneció reclutada sin salir por miedo a que la reconociesen y tomaran represalias políticas. Se cobijó en la escritura y tuvo así una etapa de gran intensidad creativa. Y así continuó en la primavera de 1940 en El Escorial, donde Junquera y Conde vivieron hasta el otoño de 1941. Este lugar fue otro espacio único para las dos, que, según Garcerá (2021a: 20), «vivirán en una libertad inusitada pese al conflictivo tiempo de posguerra». Luego, se mudaron a Madrid junto a Alcázar, que alquiló el segundo piso del inmueble de Vicente Aleixandre, en la calle Velintonia, 5. La correspondencia entre ambas se daba en las temporadas que estaban separadas por viajes imprescindibles, vacaciones o eventos culturales y se acentuó con la convivencia de Conde con Oliver en Madrid desde 1945 en la calle Ferraz; aunque Conde y Junquera se vieron casi todos los días e incluso pasaban algunos juntas en otros lugares puntuales (Garcerá, 2021a: 21).

En 1949, Carmen Conde pasó algunas semanas en Londres por un viaje de trabajo con la BBC y el Instituto Español (Garcerá, 2021a: 24). Luego, convivió con Junquera durante un tiempo y volvió al lado de Oliver durante los años 50 y 60, ya que este padecía una enfermedad cardíaca y aumentaba su gravedad. En 1958, murió Cayetano Alcázar. En 1963, Oliver y Conde viajaron a Centroamérica (a Nicaragua y a Panamá) por actividades de Oliver sobre Rubén Darío y, luego, a Puerto Rico. Conde también mantuvo la correspondencia con Junquera en sus viajes culturales desde el Mar Menor, Benicasim, México, China o Canadá. Tras la muerte de Oliver en 1968, Carmen Conde se mudó al domicilio de Amanda Junquera para cuidarla hasta 1980, cuando esta sufrió un gran empeoramiento por el Alzheimer y su hermana se hizo cargo de ella a partir de entonces. Conde volvió a la calle Ferraz y, como señala Garcerá, no volvió a su piso, porque estaba repleto de libros, sino a otro que le cedió Eulalia Ruiz de Clavijo<sup>9</sup> (2021a: 28), amiga de Junquera y Conde y con la que compartieron encuentros y viajes. Conde fue nombrada Académica de la RAE en 1978. El fallecimiento de Junquera se produjo el 27 de diciembre de 1986 y Conde sufrió un dolor tremendo, como así lo describió en un poema que le dedicó. Al poco tiempo, Conde comenzó a sufrir la misma

---

<sup>9</sup> (1904-2000) Natural de Moguer, Huelva. Primera mujer procuradora en los tribunales españoles. Amiga de Junquera, Conde, Oliver y Francisco Garfias. Su despacho estuvo en la calle Ferraz.

enfermedad que su compañera y murió en enero de 1996 en una residencia geriátrica de Majadahonda (Garcerá, 2021a: 32).

### **5. «Siempre fui yo para los otros, lo que tú eres para mí: inquieto e inasible espíritu que está abierto a todas las corrientes del espacio»**

La correspondencia entre ambas intelectuales se dio desde 1936 a 1978, es decir, más de cuarenta años de intercambio de comunicaciones y testimonios de su relación con un total de 393 cartas. El mayor número de envíos y de recepción de estos escritos sucedió de 1936 a 1937, con un total de 57 epístolas compiladas. El avance de la guerra dificultó la constancia de envíos y, asimismo, el flujo de estas disminuyó mientras cohabitaron por temporadas hasta su convivencia permanente desde 1968 a 1980. Aunque el periodo del franquismo comprendió desde el final de la guerra hasta la muerte del dictador, la correspondencia de los primeros años fue fundamental para el desarrollo de la relación y el establecimiento de códigos comunes. Por tanto, se prestará especial atención desde el inicio de la correspondencia y los versos dedicados a Amanda desde 1936 hasta la década de los 60, cuando ambas ya estaban en su avanzada madurez y convivieron por más tiempo.

Como la correspondencia es bastante amplia, así como la obra poética de Conde, se pondrán en diálogo algunos fragmentos de cartas junto con algunos poemas de la compilación de Fran Garcerá en el volumen *Poemas a Amanda*. Este se compone de los poemas que Conde dedicó y/o envió a Amanda entre 1936 a 1983<sup>10</sup>. Muchas dedicatorias iban acompañadas de estos poemas manuscritos sin publicar, que luego formaron parte de obras y otras

---

<sup>10</sup> Díez de Revenga dedica un capítulo del volumen *Carmen Conde desde su edén* a la importancia de las dedicatorias de Carmen Conde a Amanda Junquera, pues, como se ha referido, la primera correspondencia iba acompañada de libros recomendados, poemas, ensayos o artículos. Algunas veces, Conde le mandaba copia de sus propias obras y muchos de estos envíos iban acompañados de notas y dedicatorias. Fran Garcerá completa el estudio sobre las dedicatorias de Díez de Revenga en la introducción a *Poemas a Amanda*. Ambos investigadores sostienen la importancia de estas notas como complemento fundamental para entender la relación entre Conde y Junquera ya que, estos, además de completar el puente sentimental entre ambas, aportan también pistas literarias de lo que se compartían y de sus diálogos intelectuales. Además, Garcerá sustenta que Conde es plenamente consciente de la importancia de las dedicatorias y de las intenciones de estas, como muestra de afecto y colaboración literaria e incluso como legitimación autoral. Asimismo, en el caso de Junquera, las dedicatorias de Conde mantienen la relación privada. Estas dedicatorias son otros indicios que también interesan al objetivo de este trabajo; el lenguaje lleno de intenciones sentimentales hacia otra mujer, lo que subvierte el modelo de mujer impuesto y constituye los cimientos de una relación que rompe con la heteronormatividad y se camufla en unos códigos propios.

publicaciones. Cuando se publicaban, Conde eliminaba la dedicatoria. Esto era también una forma de hacerlo menos personal e incluso de autocensurarse. No obstante, esta compilación de poemas no exime que Amanda Junquera no fuera inspiración y semilla para otros poemarios. Así, Ramón Guerra de la Vega afirmó que la pasión por Junquera es inspiración para los poemarios *Ansia de gracia* (1945) y *Mujer sin edén* (1947). Junquera fue presencia constante desde 1936 y se podría hacer un rastreo de su huella en toda su obra lírica desde entonces.

Carmen Conde concebía la obra según el concepto juanramoniano de fusión con la vida y la vida como obra, pues, asimismo, su creación le permitía ser. Y reconoce que el motor para ser era Amanda Junquera, como se manifiesta en sus dedicatorias: «donde soy posible yo», donde «cada palabra lleva tu recuerdo y tu cariño», «contigo y para tí», «a cuyo costado se escribió toda mi obra», «sin medida en mi lenguaje. En mi alma siempre suya», «inamovible estrella, arrayán de paz», «mi ángel». Estas dedicatorias ya dejan entrever los tropos y temas sobre los que se componen los poemas a Amanda: amor y pasión a través del fruto que la alimenta y se saborea, la luz que la ilumina y el ángel como ser sobrenatural y deidad<sup>11</sup>. Asimismo, algunos versos están envueltos en erotismo, subvirtiendo los roles de género establecidos por el franquismo y transgrediendo la heteronormatividad tradicional como ya se ha mencionado.

En las primeras cartas, se perciben las ansias de conocerse, el diálogo intelectual con muchas referencias bibliográficas, las impresiones del convulso momento histórico y político que empieza a tambalearse, acompañadas del intercambio de lecturas, recomendaciones y libros dedicados: «Si me hicieras la merced de ser tu lectora, sobre que me darías inmensa alegría, cogerías de mí mucho ánimo y gran lealtad y pureza crítica» (Conde, 2021b: 74). Poco después, junto a estas, se entremezclan el deseo de compartir espacios y momentos reales, inquietudes y confesiones mutuas: «hoy me urgía enviarte el abrazo que no te di» (Conde, 2021b: 67), «leerte y saberte a través de tus líneas y personajes tan tú en todo» (Conde, 2021b: 77), «me gustaría oír tu voz aunque solo fueran 3 minutos» (Conde, 2021b: 78), «Te recuerdo mucho. Te quiero y te abrazo» (Conde, 2021b: 95), «¡Escríbeme! [...] Yo

---

<sup>11</sup> Estos tienen especial relevancia en el poemario *Mujer sin Edén* (1947), donde su condición de mujer y poeta se forjan frente a la naturaleza sin paraíso con ansias de eternidad. Cuestiona las funciones de la mujer desde la creación, como el rol de madre, la pasión y el sufrimiento constante, la sumisión con espacios de gozo, pero también con la elevación al cielo.

lo haré siempre para ti» (Conde, 2021b: 101), «¿Escribes, lees, sueñas, te acuerdas de mí? (Conde, 2021b: 134), «¡Qué lejos estás y qué fácil de ir a tu lado sin embargo!» (Conde, 2021b: 136).

Amanda Junquera ya notó la «extraordinaria sensibilidad» de Conde el 13 de febrero de 1936 (Conde, 2021b: 38). El 4 de marzo de 1936, Junquera le aseguraba: «Me encantan sus cartas, me producen la alegría que un niño experimentaría con un juguete agrandado por una ilusión muy contenida: las he soñado siempre, mis silencios se adormecían en nostalgias. A nuestro lado pasan muchas almas, pero muy pocas logran despertarnos» (Conde, 2021b: 46). «Todo nos acerca, siento como si nuestra amistad tuviera raíces, y la quiero» (Conde, 2021b: 47). Junquera menciona la necesidad de compartir ideas y, en alguna otra ocasión, alude al ambiente tan masculino que la rodea y que no comprende. El 6 de marzo de 1936, Conde deseaba establecer confianza y dejar claro el interés mutuo: «Cuando se ha dicho a una persona que se la quiere hay derecho a creer en la confianza» (Conde, 2021b: 48), y en cuanto a las almas que no logran despertar nada, le menciona: «esto es bonito: pero, dime, ¿por qué nos despiertan las otras? El interés es súbito por los seres; la primera vez que se les encuentra ya sabemos si hemos de establecer con ellos una corriente de afinidad» (Conde, 2021b: 49). El afecto de Conde por Junquera se muestra también el 7 de marzo, cuando le dedica una prosa poética «en memoria de la primavera» titulada «Naranja», envuelta de impulso sensual, sensorial y erótico:

Hundí los dientes en la luz cuajada, y el chorro delgado dulcísimo de la pulpa me doró los labios en éxtasis de jugo tierno. Pensé en los huertos con azahar [...] el olor se me pegó a la lengua recordándome el poder de la tierra [...]. Por los dedos me corrían sangres de naranja derramada de azúcar líquida. [...] Cerrando los ojos sobre la delicia del mordisco en el ácido glorioso, me dormía al amparo de un sabor divino (Conde, 2021a: 45).

La naranja lleva a Conde al deleite del sabor de la fruta como manjar, al olor del azahar y su relación con la tierra hasta el éxtasis de la degustación. El sabor, el olor y el tacto la llevan al placer. El color naranja implica calidez y pasión, que se acentúa con la cercanía al color rojo en el círculo cromático. La naranja se asocia al deseo y a las ganas de comer.

La primavera, llena de flores y olores tiene relevancia en sus conversaciones epistolares y es símbolo constante en la poesía de Conde. Otra de sus prosas poéticas que le comparte a Junquera se titula: «Pasión del olor del alhelí»; en esta, el color y el olor del alhelí llenan a la poeta de inspiración: «olor para gozo de mi sentido más vigía». Su cuerpo entero es alhelí «y eran alhelies los brazos que me llevaban por la noche, igual que las manos que me traían la mañana... Hoy toda mi vida es de alhelí. [...] creciéndome a mí en los pulsos terciopeladas hojitas diminutas, brotándoles a ellos poemas de voz delirada» (Conde, 2021a: 47). Así, el 1 de abril de 1936, Junquera se refiere a las mismas en su carta: «Desde hoy tiene matices nuevos y distintos esa flor que tanto me gustó siempre, como esperando ser cantada por ti» (Conde, 2021b: 61). El alhelí se vuelve símbolo y metáfora de la belleza y de creación. No es casualidad tampoco que la poeta recurra a la primavera como estación del nacimiento de las flores, tópico de comparación poética con la mujer a lo largo de la tradición cultural y producción artística.

En un conjunto de 18 poemas escritos entre noviembre de 1936 y enero de 1937, desde Jaén y Murcia, que coincide con las estadias con Oliver en el sur, Conde retoma el «destino como un fruto» de «corteza amarga», «pulpa tierna» y «semilla agria y confortante» y lo contrasta con la desolación de la guerra: «barro de hombres sacrificados» (Conde, 2021a: 51), donde solo la ida que favorezca el encuentro es como «fruta con piel de olor» e «inmerecida garantía de la felicidad cósmica» (Conde, 2021a: 53). Mientras, la poeta vive del recuerdo del amor: «donde yo te suspiraba, así la emoción de mis ojos cuando te miran, que no se sacian jamás de verte tanto ¡ay! [...] y me muero buscándote célula por célula en mi memoria, gota a gota en mi organismo» (Conde, 2021a: 55), porque la poeta se pregunta «¿Cuándo me daréis mi amante?». La voz poética tiene «Sed», «Que significa bebida de ti, beberte. [...] Alzándote hasta Dios». Y así la desea «entre mis labios casi cerrados para mejor aprender tu sabor» (Conde, 2021a: 55). De nuevo, la voz poética necesita de su amante para saciarse y así inspirarse e incluso bebérsela y fundirse con ella. Igualmente, se pregunta aludiendo al instinto corporal en excitación: «¿hasta qué regiones abisales de mi deseo vas a bajar tu mano tactadora de imposibles»; «Entonces no pienso que te irás de mi lado con toda la sangre ardiéndote de sensualidad» (Conde, 2021a: 56). Y reconoce, a partir de la concatenación de verbos y acción, la «obsesión por tu presencia, en tu ausencia por tu recuerdo, en el dormir por soñarte, en el despertar por buscarte» (Conde, 2021a: 57).

Las cartas están llenas de lirismo y Conde le describe a Junquera los paisajes que contempla en Baeza y así le dice: «Si algún día puede ser, hemos de viajar juntas y ver a la par las bellezas que aguardan los ojos que saben mirarlas» (Conde, 2021b: 111). Sin embargo, ya Carmen le anuncia la probabilidad de ir a Valencia y de «la luz que quizá veamos pronto juntas» (Conde, 2021b: 113). 10 días más tarde pasaron tres días juntas en Ifach, a finales de junio de 1937. Este se convierte en un lugar protegido, sagrado y eterno en el imaginario de la poeta y, de hecho, escribe otra prosa poética para Amanda, titulada «Ifach». El lugar se funde con la amante y se convierte en eternidad, disfrute y canto para la voz poética: «en oleadas de éxtasis, aquí, presta como nadie nunca a sentirte» «tu sal y, tu yodo, y tu sonrisa de poderío serán por siempre mi mayor tesoro y yo el tuyo, menos poderoso, pero ardiente voz que te cante porque cantarte será ir yo, yo con mi amor y mi delirio, en hondo calado posesivo, contigo, Ifach, por el camino espeso de vides, que es la Eternidad tuya» (Conde, 2021a: 59).

En mayo de 1938, la separación y el anhelo de **ambos envueltos** en el paisaje de la guerra causa dolor. Carmen Conde le confiesa a Junquera:

Eliminó: ambas envueltos

se me quedan dentro millones de sentimientos, Amanda. No podré nunca decírtelos exactos porque huyo de la retórica y quiero la justa y verdadera expresión simple. [...] Se acostumbran los seres a desprenderse de otros, y aunque se mueran, lo hacen; ¡yo no quiero, yo no quiero hacerlo! Hablo de verdad. Todo lo que viví y dije era verdad, es verdad de mi sangre (Conde, 2021b: 133).

«¿Quién me cuidará como tú, me atenderá como tú? ¿Por qué todo lo demás; por qué todo lo no tú?» (Conde, 2021b: 134). «Me duelo toda, apenas si puedo resistir el día largo, este tiempo de feroz interminabilidad en que no estaremos reunidas» (Conde, 2021b: 135). Conde sufre la distancia y fantasea con el deseo de unirse a Junquera: «Yo me iba enseguida contigo, a trabajar juntas, a dialogar, ¿qué culpa tengo yo de necesitarte? [...] no he sentido jamás esta dulce compenetración con nadie, solo con la Poesía divina» (Conde, 2021b: 137). Para Conde, Junquera está al mismo nivel que la poesía máxima de la trascendencia y de lo primoroso. Aquella le confiesa a esta el anhelo de recuperar sus vidas de manera conjunta: ¡Haber vivido tantos días contigo; nuestra intimidad, nuestra compenetración, nuestro cariño!

[...] Ya no es posible desear menos sino más, más siempre» (Conde, 2021b: 141), y Junquera le responde: «Tú, tú a quien yo quiero tanto, ¿será posible que la guerra haga indefinida esta separación honda y dolorosa?» (Conde, 2021b: 141).

Pocas cartas se envían en los años venideros, pues después de algunos encuentros, Junquera y Conde convivirán desde 1939 a 1945, con etapa en Madrid, en El Escorial, que también forma parte del imaginario y de la intimidad de la pareja y, posteriormente, en Madrid junto al marido de Junquera hasta la convivencia con Oliver. En los dos primeros versos del primer poema a Amanda desde Velintonia, Madrid, en enero de 1942, la poeta desea detener su memoria y «¡Estar despierta, velar siempre!» (Conde, 2021a: 60). Ese mismo año, Conde le dedica un poema a Amanda titulado «Con el ángel» y con una dedicatoria que indica «A mi ángel». Este se compone de cinco partes que indican un proceso de trascendencia corporal al alma. En «1. Presentimiento», la voz poética percibe un ángel en el hueco de su alma; la aparición de este le lleva a mareas de brisas y a escuchar el mandato de Dios. En esa subida, la poeta espera transformarse y que le salgan alas, que broten plumas de sus brazos. La descripción de la imagen recuerda a la estética lírica del Siglo de Oro y la metamorfosis de la poeta evoca al soneto XIII de Garcilaso de la Vega sobre Dafne. En «2. Transfiguración», el cuerpo de la voz poética mutará en naturaleza como «la dura semilla/que germinará despacio. El fruto que dulcemente vaya perdiendo el ácido». Es decir, que la evolución y madurez transgrede incluso su género: «la novia que enamorada/se transfigura en el novio». Y entonces «se abrirán los surcos» y derramará «la gracia» y así trascenderá en alma convirtiendo «en urna/ el cuerpo que fue encierro». En «3. Vispera», la voz poética batalla con el ángel hasta sacarlo fuera y en «4. Llegada», la poeta, entre sueños, sube y no pacta «ya con la tierra, /caminaré sin rozarla». Por último, en «5. Presencia del ángel», la voz poética no recuerda nada, ya está separada del cuerpo y no tiene presencia y ella vuela porque ha bebido: «el vino de un ángel» y, por tanto, «trasciende de oro sus márgenes» (Conde, 2021a: 62-68). No es casualidad que la poeta se remita a la imagen de beber el vino hasta fundirse en la trascendencia, al igual que en 1937 tenía sed de la amante y «la bebería» alzándola hasta Dios. Estas dos imágenes se relacionan y llevan a comparar a Amanda con el ángel, figura que le permite llegar a «la Poesía Divina». También, se puede parangonar a Amanda Junquera con la *Donna Angelicata* para Conde, tópico renacentista de mujer como perfección, modelo ideal de la amada casi inalcanzable, comparable a lo divino.

En junio de 1945, en Velintonia, Conde escribió «Canto a Amanda», con un subtítulo de Quevedo de *Sentencias*: «Retrato del cielo, la amistad verdadera». Comienza apelando a Amanda como sueño del que nunca ha despertado sin sus ojos:

Amanda, por tus manos me han venido/ no solo el pan y la luz para mis sombras:/  
consuelo de tu boca siempre noble,» «Y hay más que amor y que amistad/ en darme  
cuanto yo tomo de ti» «tú dispones mundos/que dóciles se ofrecen a mi obra/ No he  
sido tan yo nunca en mi vida» «Defiendes con arrojo mi flaqueza/ [...] Nunca creía/  
tener necesidad de que una mano/ pusiera protección sobre mi frente. [...] floreces  
junto a Dios, eres mi puerto.

Y finaliza dándole las gracias porque todo lo que ha hecho tiene que ver con el paisaje de su creación: «que empieza con tu voz y tu mirada. / Gracias por la luz que me descubres. / Creíste tanto en mí, me diste tanto, / que soy toda de mí. Te reconozco» (Conde, 2021a: 69-72). Este poema delata el significado de Junquera para Conde: protección, apoyo, refugio, generosidad y luz, elementos que le hacen posible a la poeta ser ella misma y reconocer que Amanda es figura fundamental en su vida y en cada palabra de su obra.

Para el cumpleaños de Amanda, el 19 de octubre de 1946, Conde le regala un poema: «Brotas tú los años, aves cálidas, / y velas al amparo de tu otoño. / Contienes un Abril dentro del pecho, / y tornas en Octubre primaveras. /» (Conde, 2021a: 76). Según Conde, su tiempo es largo y por ello será eterno e inagotable. En julio de 1949, Conde dedica a Isabel de Ambía, pseudónimo de Junquera, un poema titulado «Monasterio de piedra», donde el tú y el yo son agua «que busca/otro ser de su ser, un océano, /»; es por ello por lo que el yo desea fundirse con el agua del tú y de Dios «que es amor», y le pide: «entra a mí, quédate, hazme del agua». De nuevo, reclama el culmen de llegar hasta lo Divino con la ayuda del tú, de Amanda.

A finales de julio de 1957, Conde dedica un poema a Amanda que habla de la permanencia de su infancia, «escucha mi amor: no verás la vejez» y de la juventud de flores y colores intensos: «¡Para ti el resplandor de las flores eternas, / de las que viste frescas y hermosas y redondas;/ para ti todo el mar, un mar ronco de azul, / y esos lagos de plumas recibiendo tu cuerpo!». La voz poética la protege como si de una hija se tratara; guardará plenitud y «delirio de luz», elementos que ella llevará en la memoria radiante, porque

Amanda es querida «como a un hijo que tuve/y que no pude ver con los ojos abiertos» (Conde, 2021a: 80-82). La ausencia del hijo es también un tema recurrente en la poesía de Conde, ya que está lo perdió al nacer. Parece incluso infantilizar a la amante y depositar ese cariño que anhela en Amanda.

En 1959, Conde le escribe poemas titulados «Mar menor» desde Lo Pagán<sup>12</sup>, que describen el paisaje y en los que la voz poética dialoga con el mar. Por último, en febrero de 1963, le manda un total de seis poemas desde Managua cuando viaja a Centroamérica con Oliver. En estos, la voz poética contempla el paisaje, los olores, los sabores y formas de las cordilleras andinas. Todo es ajeno; sin embargo, se detiene en las sensaciones y lo sensorial de lo exótico, que contrasta con las impresiones de la diferencia de clases y la pobreza. Denuncia la miseria del indio y de la india. Se fija en la vulnerabilidad del indio viejo, del niño indefenso, de los tísicos, y en las ciudades llenas de polvo y basura.

## 6. Conclusiones

En la época de la dictadura franquista, la amistad entre Carmen Conde y Amanda Junquera rompía el discurso tradicional del amor romántico y transgredía la imagen de la ‘perfecta casada’ y del ‘ángel del hogar’. Su amistad las llevó a una relación que subvertía la heteronormatividad y que, incluso, las trascendía más allá del amor. A través de sus cartas, crearon un mundo propio donde ser libres, que se disimulaba a través de la amistad y de sus respectivos matrimonios, que les permitían seguir, aparentemente, la norma social impuesta. La subversión, transgresión y ruptura de modelos y discursos impuestos fue cuádruple: por el hecho de ser escritoras y tener inquietudes intelectuales, por romper la jerarquía sexual y el binarismo de género, por no cumplir con el rol de madres y, asimismo, por el deseo sexual de Conde, manifestado a través del erotismo de sus versos. En este caso, no sería azaroso pensar en la poeta griega de Lesbos, Safo, como referente literario, ya que fue una figura que vivió libremente en el ámbito público hablando de la pasión amorosa libre y desde diferentes formas, como el deseo físico y lo intangible de las relaciones entre féminas. El centro de la obra y vida de Safo eran sus amigas, lo que le suponía una cierta dependencia; en la «casa de las servidoras de las Musas» se daba el amor puro en todos sus estados. Igualmente, el amor

---

<sup>12</sup> Pedanía de San Pedro del Pinatar, en el litoral del Mar Menor.

de Safo hacia sus amigas, cargado de sensualidad, buscaba también un amor incognoscible y sagrado.

José Luis Ferris, en *Carmen Conde: vida pasión y verso de una escritora olvidada*, afirma que tanto la vida como la obra de Carmen Conde va a estar en constante lucha interior, íntima y secreta hasta el final de sus días, entre sus realidades del pasado y las del presente junto a Amanda Junquera. Esta lucha también hace cuestionar el rol de Junquera para Conde en sus versos, puesto que, además de ser apoyo fundamental para el desarrollo de su obra, a veces, recibe el papel tradicional de mujer objeto, de fuente de adoración e inspiración: musa e incluso figura infantilizada y angelical. Esto mismo implicaría cierto juego de poder y deseo en la protección y dominación de esta. Asimismo, también llevaría a pensar si la sombra de Conde repercutió –sin intención– en la producción y reconocimiento de Isabel de Ambía, pues Conde le dice en carta en junio de 1936: «Es formidable la primera cuartilla de tu carta. Espero que te decidas un día a escribir mucho, todo tu ser acendido» (Conde, 2021a: 91); en mayo de 1938: «¿Y tu trabajo; y tu voz? ¡Me da una alegría cuando pienso que podemos hacer tantas cosas bonitas y buenas!» (Conde, 2021a: 128). Previamente, hicieron un proyecto común de escritura con dos obras de teatro en 1937: *Teatro de Amanda Junquera y Carmen Conde*, que se encuentra incompleta, y *Tras de la perdida gente*, sobre refugiados de guerra. Esta última no se pudo publicar en 1940 y acabó viendo la luz en 1986, aunque firmada solo por Carmen Conde.

#### Referencias

- Amorós, C. (2009). *Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e Islam*. Madrid: Cátedra.
- Bort Caballero, M.ª L. (2015). Realidad vs. Deseos: modelos de mujeres contrapuestos en el cine y en la literatura española del siglo XX. En E. Camarero, M. Marcos (Eds.), *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* (pp. 679-689). Salamanca: Centro de estudios brasileños y Universidad de Salamanca.
- Champourcín, E. de y Conde, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)* (ed. de R. Fernández Urtasun). Madrid: Castalia.

- Conde, C. (2019). *Cartas a Katherine Mansfield* (ed. de F. Garcerá). Barcelona: La Bella Varsovia.
- Conde, C. (2021a). *Poemas a Amanda* (ed. de F. Garcerá y C. Fernández). Madrid: Torremozas.
- Conde, C. y Junquera, A. (2021b). *Epistolario, 1936-1978* (ed. de F. Garcerá y C. Fernández). Madrid: Torremozas.
- Conde, C. y Miró E. (2007). *Poesía completa*. Madrid: Castalia.
- De la Torre Lozano, D. (2009). Género epistolar y didáctica en Sor Juana, tradición femenina y feminista. *Ide@s CONCYTEG*, 6 (44). 73-83.
- Díez de Revenga, F. J. (2020). *Carmen conde, desde su edén*. Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Ferris, J. L. (2007). *Carmen Conde: vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de Hoy.
- Garcerá, F. y Fernández C. (2021a). Estudio introductorio en Conde, C. y Junquera, A. *Epistolario, 1936-1978* (ed. de F. Garcerá y C. Fernández). Madrid: Ediciones Torremozas.
- Garcerá, F. (2021b). Estudio introductorio en Conde, C. *Poemas a Amanda* (ed. de F. Garcerá y C. Fernández). Madrid: Ediciones Torremozas.
- Garrido Donoso, L. (2013). Género epistolar y hermandad artística en la poesía de mujeres de la primera mitad del siglo XX. *Literatura y Lingüística*, 29, 15-32. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100002> [Fecha de consulta: 05/02/2023].
- Gómez Sobrino, I. (2017). La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcín y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética. *Castilla. Estudios de Literatura*, 8, 436-458. Recuperado de <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.436-458> [Fecha de consulta: 05/02/2023].
- Guerra de la Vega, R. (2013). *Historia de la mujer. Tomo 1: mujeres de la II República. 1931-1939*. Ediciones Guerra de la Vega.
- Juliano, M. D. (2012). Tiempos de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980* (pp. 35-48). Madrid: Fundamentos.

Martín Gaité, C. (1982). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Ediciones Destino.

Nieva de la Paz, P. (2009). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi.

Ortega y Gasset (1927). Paisaje con una corza al fondo en *Obras Completas VI*. Madrid: *Revista de Occidente*.

Osborne, R (2012). Introducción. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980* (pp. 9-34). Madrid: Fundamentos.

Safo y Luque, A. (2020). *Poemas y testimonios*. Edición bilingüe. Acantilado.

Woolf, V. (1967). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

María Aboal López<sup>13</sup>

## Gloria Fuertes: isla de poesía transgresora<sup>14</sup>

*Para mí es un placer ser ignorada,  
isla ignorada del océano eterno.*  
(“Isla ignorada”, Gloria Fuertes)

### 1. Introducción: “Cabalgando al revés”

Resulta llamativo, y algo desolador, que todavía hoy en día, ya superado el siglo XX, la literatura siga teniendo una deuda pendiente con la gran poeta que fue Gloria Fuertes<sup>15</sup>. Como ha sucedido en otras ocasiones con creadores de distintos ámbitos, ella ha sido una escritora mucho más valorada fuera que dentro de España, donde, entre otros motivos, su estrecha relación con la literatura infantil parece haber ensombrecido su extraordinaria riqueza poética, su dimensión transgresora y su valentía estética y social en una época no precisamente fácil para ello<sup>16</sup>.

Sin duda alguna, es la poeta femenina española más destacable del medio siglo, una figura fascinante no solo por su manera de contarnos sus vivencias en una España triste y desfigurada por la guerra primero y la dictadura después, sino también por su experimentación literaria en un panorama tan oscuro, desde la que consiguió ensalzar a la categoría poética el mundo cotidiano y marginal en el que se movía. Y es que tanto Gloria Fuertes como su obra se ubican en una periferia espacial y social en todos los sentidos: primeramente como mujer, dentro de una dictadura que había relegado a las mujeres a la condición de muñecas decimonónicas al volver a encorsetarlas en el espacio privado de la reclusión del hogar. En segundo lugar, se trata de una posición marginal en cuanto a mujer creadora, escritora, lo que supone una clara rebelión contra el orden establecido en una realidad en la que solo los varones tenían derecho a la actividad

---

<sup>13</sup> Universidad Internacional de La Rioja, La Rioja, España.

<sup>14</sup> Este capítulo se enmarca dentro del Grupo de Investigación LECTUNIR.

<sup>15</sup> «Desde siempre mi alma cabalgando al revés» (Fuertes, 1996: 74).

<sup>16</sup> Vila-Belda (2017b: 43-66) estudia esa recepción dispar que tuvo la obra de Gloria Fuertes y señala a algunos de los hispanistas que, como ella, han estudiado su obra en Estados Unidos: Catherine Bellver, Douglas Benson, Brenda Cappuccio, Elena Castro, Andrew Debicki, Nancy Mandlove, Martha Lafolete Miller, Candela Galas Newton, Margaret Persin, Timothy Rogers, Sylvia Sherno, Sharon Ugalde, y John Wilcox.

intelectual. Como en su día denunció Spivak (2003), el hecho de ejercer la autoría ha sido para las mujeres durante muchos siglos un acto de rebeldía<sup>17</sup>. Rebeldía que, como señaló Kristeva (1999), se convierte también en toda una herramienta de los marginados para la supervivencia, más allá de la censura del sistema. Esto es precisamente lo que encontramos al releer a Fuertes, quien desde su particular condición marginal, reconocida por ella en diversas ocasiones, lucha constantemente contra las imposiciones a su identidad como mujer y a su escritura, coacciones representadas por el aparato censor que ejerció la mutilación de muchos de sus versos y que condicionó la publicación de sus obras (tanto por tener que publicarlas fuera como por dejar en algunos casos poemas sin publicar, bien porque el censor no los aprobara o bien porque ella misma los ‘autocensuraba’ previamente al entender que podrían afectar al resto de sus creaciones).

Como destaca Labanyi (2010: 103), la mayor parte de la creación poética de Fuertes es publicada bajo el franquismo, donde la sombra de la censura lo cubría todo. Sin embargo, ella desafió en múltiples ocasiones ese férreo control discursivo, ya fuera a través del humor, modificando sutilmente unas palabras por otras, o ignorando directamente las marcas y observaciones del censor.

A la censura general, en el caso de las mujeres debemos añadir una censura ‘particular’. Aquella ejercida sobre cualquier autora que incorporara un personaje que tuviera un mínimo atisbo de intención feminista o renovadora del rol femenino. La Sección Femenina vigilaba constantemente, y no podía dejarse que se les fuera de las manos lo establecido (Domingo, 2007: 225).

En su propia edición de *Obras incompletas* (1996), la propia Fuertes nos explica su eterno afán de contar / cantar lo que le ocurre en su vida cotidiana:

Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy ‘yoísta’, que soy muy ‘glorista’. Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlos, necesita decirlos, porque necesitáis que lo digamos (Fuertes, 1996: 22-23).

---

<sup>17</sup> Spivak habla del «problema del sujeto enmudecido de la mujer subalterna» (341), y Helene Cixous (1995: 55) ya nos advierte que: «para la mujer, hablar en público –diría incluso que el mero hecho de abrir la boca– es una temeridad, una transgresión».

Es este un excelente retrato de la manera de Fuertes de acercarse al lector, al máximo posible de gente, demostrando además su marcado humanismo, su deseo de sentirse comprendida y de comprenderse a sí misma a través de la escritura. Concede, pues, su poesía la posibilidad de acercarse a esta fascinante poeta y con ella a sus principales preocupaciones, entre las que destacan el sentimiento de soledad e incompreensión propio de las mujeres artistas a lo largo de la historia. Sumado esto, en su caso, a su particular y diferente manera de ‘ser mujer’, que se intentará esbozar en estas páginas a través de sus palabras. Pero es que ese ‘ser mujer’ era realmente complicado en los años en los que le tocó vivir y escribir a esta poeta. La Guerra Civil y la posterior dictadura franquista dejaron a las mujeres en una débil e injusta posición social que las relegaba a la periferia de siglos anteriores<sup>18</sup>. Esto aparece reflejado también en la poesía de Fuertes, donde su situación en un contexto tan hostil protagoniza e hilvana gran parte de su obra:

La preocupación por el género femenino es un tema fundamental que vertebra toda la poesía de Fuertes. Ya en sus obras tempranas, la poeta reacciona contra la dominación y el papel asignado a la mujer en esa sociedad. El franquismo construyó un modelo ideológico conservador de identidad femenina para reemplazar a la imagen moderna de la mujer republicana pero, además, se impusieron condiciones regresivas que limitaron aún más su posición política y social. El nuevo espacio femenino, apoyado por la normativa oficial, la reducía al espacio doméstico y al sometimiento patriarcal (Vila-Belda, 2017b: 111)<sup>19</sup>.

Es precisamente en este escenario represivo en el que escribe Gloria Fuertes en el que se sitúa el poemario sobre el que vamos a hablar en estas páginas: *Aconsejo beber hilo*. Si bien antes de analizar algunas de las ideas de estos poemas, conviene contextualizar el momento en el que fue escrito, comienzos de la década de los 50, tiempo todavía de

---

<sup>18</sup> Como recuerda Domingo: «Franco y la Falange hicieron todo lo que pudieron (y pudieron mucho en esos años), para que la mujer perdiese toda la relevancia que había alcanzado durante el período republicano y la posterior contienda. Había que reparar de algún modo el daño ocasionado antes y después de 1936 y centrar las obligaciones de la mujer de nuevo en la Iglesia, la cuna y la cocina» (2004: 23).

<sup>19</sup> No hay que olvidar que la Sección Femenina, con Pilar Primo de Rivera a la cabeza, se dedicó a transmitir los principios de sumisión y resignación que el franquismo atribuía e imponía al mismo tiempo a las mujeres. A ese nuevo y reducido papel femenino se le unió además el referente de la Virgen María. «La Segunda República había supuesto para las mujeres conquistas políticas y jurídicas que impulsaban al país hacia la modernización, haciendo que el trabajo y la defensa de sus derechos fueran componentes imprescindibles para que su ciudadanía fuera completa» (Domingo, 2004: 11-12).

mucha penuria y necesidad, en el que la difícil situación social de los años de la guerra apenas había cambiado y la miseria y el hambre seguían siendo las grandes protagonistas.

Gloria Fuertes, nacida en Lavapiés en 1917, comenzó a escribir en su adolescencia y publicó sus primeros poemas en 1935. En su caso, durante la Guerra Civil permanece en su ciudad, Madrid, donde trabaja primero como contable en una fábrica de bombas para el ejército popular y tras la contienda se convierte en colaboradora de varias revistas que propagaban el modelo de mujer que la dictadura franquista quería imponer<sup>20</sup>. Así, durante la posguerra trabajó en publicaciones infantiles y juveniles como *Maravillas*, *Pelayos*, *Chicos y Chiquititos* o *Chicas, la revista de los 17 años*, donde Antonio Mingote ilustraba los textos de Fuertes (Vila-Belda, 2017b: 55-56). Si bien el hecho de que participara en esas revistas del Régimen ha sido criticado, por ser publicaciones creadas para el adoctrinamiento ideológico (Ruiz, 2019), no hay que ignorar el contexto de la época y que, como sucedió con tantas personas que no pudieron o no quisieron exiliarse o enfrentarse de manera directa a la dictadura, no implica de ningún modo que compartiera sus mismos ideales<sup>21</sup>. Así, dentro del habitual aislamiento que el régimen imponía a la mujer, Gloria Fuertes se rebeló, como se verá a continuación, a través de su poesía; durante esos mismos años en los que trabajaba en las revistas citadas también creó el grupo «Versos con faldas», junto a Adelaida Las Santas, María Dolores de Pueblo y Acacia Uceta, con el que organizaban recitales de poesía femenina en Madrid como respuesta subversiva a la imposición censora franquista (Vila-Belda: 2017a: 164)<sup>22</sup>.

Desde luego, se puede afirmar que Fuertes no encajaba en su época en ninguno de los moldes en los que debía o se esperaba que fuera ubicada: ni dentro del patrón femenino de aquellos años de represión, ni como poeta al uso, gran experimentadora del verso como manifestación de la independencia creadora en la que se movía más allá de movimientos y etiquetas que le intentaran imponer.

Su sensación de no encajar, de marginalidad, de ser y sentir diferente, de isla ignorada, de soledad, es algo que se encuentra frecuentemente representado en sus poemas. Sin

---

<sup>20</sup> Todo esto lo narra la propia escritora en su Introducción (1996: 21-34) a *Obras incompletas*.

<sup>21</sup> Si bien esta escritora trabajó y colaboró en revistas del régimen, ella misma declaró que: «Yo era del bando de los vencidos, era imposible que me dejasen hacer» (Fuertes, 2017: 21). De manera similar fueron muchas las mujeres que como maestras tuvieron que formar parte del adoctrinamiento del nuevo modelo femenino que la dictadura impuso, ejerciendo ese papel de «educadoras familiares de la sociedad» (Rodríguez, 2017: 139).

<sup>22</sup> Reivindica Sánchez Dueñas (2014: 421) la relevancia de la labor editorial de muchas poetas de aquellos años, entre ellas la propia Fuertes, quien fundó y editó la revista *Arquero* junto con Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal, además de escribir en otras muchas publicaciones de calidad (*Acento Cultural*, *Rumbos* o *El Pájaro de Paja* entre otras).

embargo, y tal como señala Ramón (2006), en muchos momentos el dolor y la subversión «se disfrazan de humor en su poesía». Así, la escritora madrileña utiliza el recurso de la ironía e incluso de la parodia para escapar de esa realidad, para poder expresar el intenso dolor que destilan sus versos de una manera más digerible para el lector, de una forma menos cruenta y, al mismo tiempo, más cercana. Para Bellver (1978) precisamente este es el motivo por el que no encuentra apropiado enmarcar la poesía de Fuertes en la llamada poesía social (como en su día sí hizo Carmen Conde reconociéndola como única mujer entre los poetas sociales; 1954: 21). Bellver (1978) considera que su utilización de la experiencia personal amplía la concepción humanista de los poemas, e igualmente destaca cómo los rasgos innovadores de la sátira y la ironía marcan esa diferencia con la poesía comprometida de la época. Desde nuestro punto de vista, ambas autoras están en lo cierto, ya que la poesía de Fuertes tiene esa vertiente o mirada a lo social, a las figuras discriminadas como la suya propia de mujer, a los pobres, a los niños que pasan hambre, y muchos más personajes que pueblan sus poemarios. Pero es su atrevimiento a jugar con el dolor, a ironizar sobre situaciones tan dramáticas como la muerte, la enfermedad, el hambre y la guerra la que hacen de su poesía una escritura absolutamente original y fascinante<sup>23</sup>.

Es esa libertad que intentaba alcanzar con su poesía lo que la hace imposible de encasillar o de etiquetar –como ella misma afirmaba–, lo que además guarda una relación directa con el postismo, con sus «enseñanzas de libertad y, sobre todo, de lenguaje en libertad» (Palacios, 2010)<sup>24</sup>. Para este mismo autor, *Aconsejo beber hilo* es el libro de Fuertes que mejor la representa dentro del llamado realismo mágico de la literatura española de los años 50 del que también surge o fluye la poesía social:

Ahora una minoría vendrá a catalogarme, a ‘etiquetarme’ o a encasillarme literaria o sociológicamente; la etiqueta se me desprenderá con el sudor de mis versos, y si me encasillan, me escapo (Fuertes, 1996: 33).

---

<sup>23</sup> Precisamente, como advierte Vila-Belda (2017a: 99) sobre el tema de la muerte, otra de las temáticas recurrentes en su obra son el humor y la familiaridad: «herramientas para rechazar el dramatismo que fomentaba la sociedad franquista sobre este tema». Esta realidad se puede aplicar, además, en el resto de otros de sus temas habituales: la dura realidad cotidiana de la posguerra, la situación de la mujer, la pobreza, el hambre, la falta de libertad de aquellos años...

<sup>24</sup> Sobre las estéticas con las que jugó Fuertes, ella misma afirmó: «Fui surrealista por el placer de liberar la imaginación de todo freno hasta que descubrí que podía escribir con total libertad sin ser surrealista ni postista ni nada. Y de ahí nació mi estilo» (2017: 32). Francisco Nieva ha destacado la modernidad de su estética, que incluso atribuye como la causa que llevó a los postistas a fijarse en ella: «Lo popular solo trasciende cuando, en un cierto aspecto, también es minoritario, sorprendente y nuevo. Esta es la paradoja viva de Gloria Fuertes y del populismo en su concepto generalizante» (1999: 21).

## 2. *Aconsejo beber hilo* (1954)

En estas páginas nos centraremos en su obra *Aconsejo beber hilo* (1954), poemario que sufrió también la censura y fue calificado por el censor como «el producto de una mente enferma»<sup>25</sup>. Una vez más, la acusación de trastornada acompaña a la creación femenina, paradójicamente en una obra con numerosas referencias a otras posibilidades de sentir, de pensar, más allá de las normativamente señaladas como correctas. Así, ya en el primer poema autobiográfico que abre el poemario Gloria Fuertes insiste una vez más en sus referencias transgresoras, aquí con el caso del circo: «Yo quisiera haber sido del circo y solo soy esto» (1996: 71). En estos primeros versos la autora ya está reivindicando el querer haber sido otra persona, haber vivido otra realidad, constituir otra posibilidad<sup>26</sup>, al sentirse diferente y mucho más cercana al espectáculo circense que al contexto gris en el que apenas sobrevive.

El título original del poemario fue *Aconsejo beber hilo. Diario de una loca*, si bien fue modificado justo para su publicación eliminando esa segunda parte del mismo<sup>27</sup>. Para comenzar una relectura de esta obra vamos a comenzar por este título, que, aunque también juega con el humor y el absurdo, rasgo característico de esta autora, guarda además relación con ese primer subtítulo que desapareció y con el contenido de los poemas recogidos en dicho poemario. Por un lado, se encuentra algo muy llamativo, si se tiene en cuenta el contexto dictatorial en el que fue escrito, que, como ya se ha comentado, negaba a la mujer tantos derechos y libertades, entre otros la autoridad, ya fuera de creación o de expresión. En este sentido, el propio título de la obra es ya una transgresión, al atreverse una mujer a ejercer la autoridad dando un consejo, al asesorar en primera

---

<sup>25</sup> Sobre el informe censor de este poemario véase el excelente trabajo de Vila-Belda (2017a: 74-88), que explica el intento masculino de desautorizar a la autora en su expediente con esa acusación de loca. Sobre la censura y los elementos tan dispares que se podían perseguir en una misma obra hay que recordar que «En España, Iglesia y Estado unieron, como hasta el momento no se había hecho en ninguna dictadura fascista occidental, sus esfuerzos para dominar a la población» (Domingo, 2044: 27).

<sup>26</sup> Son frecuentes también en su poesía las alusiones al carnaval, celebración relacionada habitualmente con la subversión y especialmente transgresora durante un franquismo que la prohíbe. Como recoge Vila-Belda (2017a: 83) uno de los poemas que finalmente la autora no incluyó en *Aconsejo beber hilo*, si bien el censor no lo eliminó del manuscrito original, fue “Carnaval”.

<sup>27</sup> La propia autora (2004: 8), en unas declaraciones al diario *Pueblo* en 1954, afirmaba que el cambio se produjo por parecerle más poético el segundo título pensado para este poemario de 78 composiciones. En este capítulo todos los poemas están citados por la propia edición de la autora incluida en *Obras incompletas* (1996).

persona a quienes leen esto: *Aconsejo beber hilo*<sup>28</sup>. Y, precisamente, la afirmación que se encuentra en una de las 78 poesías que componen esta obra ('Letanía de los montes de la vida') es: «Dichosos los locos, / porque ellos beben hilo» (1996: 73)<sup>29</sup>. De esta forma, está la autora visionando la locura como una suerte, lo que resulta relevante, además de transgresor, porque la locura y el loco o la loca son quienes se escapan de lo normativo, quienes rompen con lo considerado legal, con lo preceptivo. De nuevo se encuentra la sombra de la dictadura, que impone un modelo a cada individuo y que se ensaña especialmente con los vencidos, marginándolos y apartándolos de la sociedad, algo que mujeres y locura ya habían experimentado a lo largo de los siglos<sup>30</sup>. Así, el habitual intento de desautorización de la mujer mediante la acusación de loca también aparece en este poemario, aquí a través de la negación para ejercer la escritura en el tercer poema llamado «No dejan escribir», donde Fuertes denuncia esa realidad de las mujeres creadoras a las que se les negaba poder expresarse no ya con libertad, que tampoco era posible entonces para tantos escritores hombres, sino que simplemente por el hecho de ser mujeres eran apartadas directamente de la actividad intelectual. Ironiza con su oficio es esta biografía y se muestra claramente que en las revistas donde colaboraba no hacía todo lo que ella podía y quería hacer:

Trabajo en un periódico  
pude ser secretaria del jefe  
y soy solo mujer de la limpieza.  
Sé escribir, pero en mi pueblo,  
no dejan escribir a las mujeres.  
Mi vida es sin sustancia,  
no hago nada malo.  
Vivo pobre.  
Duermo en casa.  
Viajo en Metro.  
Ceno un caldo

<sup>28</sup> Igualmente importante ese título que luego se elimina, pero que resume lo que es el poemario: un diario de sus experiencias cotidianas.

<sup>29</sup> Sobre esta misma idea reincide Fuertes en otra de las composiciones de este poemario, llamada «Los buenos», donde exclama «¡qué buenos los locos que comen hierba!» (1996: 107).

<sup>30</sup> En un estudio sobre la histeria realizamos una aproximación a la relación histórica mujer y locura (Aboal, 2020: 9-25).

Eliminó: encuentra

y un huevo frito, para que luego digan.  
Compro libros de viejo,  
me meto en las tabernas,  
también en los tranvías,  
me cuelo en los teatros  
y en los saldos me visto.  
Hago una vida extraña.  
(Fuertes, 1996: 72-73)

Al mismo tiempo, también retrata el poema una existencia aburrida, sin nada emocionante o destacable porque no hay opción de hacer ni experimentar ninguna otra cosa: «Mi vida es sin sustancia / no hago nada malo». Para concluir con esa extrañeza final que supone el no identificarse con aquello que vive, con su papel en esa realidad, termina el verso: «Hago una vida extraña»<sup>31</sup>. Precisamente en Gloria Fuertes la extrañeza no es el circo ni el carnaval, ni el disfraz, porque se produce con la rutina de lo que no puede cambiar ni modificarse, de una vida contradictoria para ella porque realmente es toda una muerte en vida. Sobre este tema también vuelve la autora en otro de los poemas que siguen a este, como en el profundo «Hay un dolor colgando» donde se lee: «Todo esto sucede porque estamos cansados. / La vida no nos gusta y seguimos inertes / a lo mejor venimos para ser algo raro, / y a lo peor nos vamos sin haber hecho nada» (1996: 75). La incertidumbre de la posibilidad que no termina de hacerse real estará presente en todo el poemario.

Tras ese dolor colgando, como de un hilo invisible que sobrevuela el techo de su habitación, llega el poema «Llantos nocturnos», con otra alusión a un objeto similar al hilo del título: una cuerda de tender que, además de la cordura, representa el dolor y la desesperación de las noches de la poeta:

Soñé que estaba cuerda,  
me desperté y vi que estaba loca.  
Soñé que estaba cuerda,  
cuerda,  
tendida en mi ventana,

---

<sup>31</sup> Al mismo tiempo, y como mujer, la autora hace una vida extraña porque no sigue el patrón establecido para ella. Peinado (2016: 286) nos recuerda esa unión férrea entre patriotismo y catolicismo que suponía el modelo de mujer impuesto y difundido por el franquismo, donde el matrimonio y la descendencia eran la única aspiración honorable para las mujeres.

y en mí habían puesto a secar  
las sábanas de mis llantos nocturnos.  
¡Soñé que tenía un hijo!  
Me desperté y vi que era una broma.  
Soñé que estaba despierta,  
me desperté y vi que estaba dormida (1996: 79).

La locura, la cordura y el sueño aparecen aquí en uno de sus habituales juegos de palabras, en su particular ruptura del sistema lingüístico formal<sup>32</sup>. Estos conceptos insisten nuevamente en la vida como sueño, porque no se está viviendo, se está ‘durmiendo’. Es esta paradoja la que parece conducir a la locura, a lo anómalo, a la incompreensión de quien no comprende esa realidad y de la extrañeza y confusión que se produce entonces en el individuo. La represión del régimen franquista aparece constantemente en estos poemas con efectos devastadores en la vida cotidiana, en el limitado espacio de la casa y la calle, sometimiento y aislamiento que bien se puede relacionar con las siguientes palabras de Foucault:

La división constante de lo normal y de lo anormal, a que todo individuo está sometido, prolonga hasta nosotros y aplicándolos a otros objetos distintos, la marcación binaria y el exilio del leproso; la existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales, hace funcionar los dispositivos disciplinarios a que apelaba el miedo de la peste. Todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, de las que derivan de lejos. (Foucault, 2012: 196-197)

Cualquier régimen dictatorial construye todo un contexto de aislamiento, y este es incluso mayor para las personas que no comparten sus ideales, lo que conlleva su marginación social. El rechazo al que es sometido el individuo se une en el caso de la locura al dolor de ese choque entre realidades dispares (Huertas, 2014: 8). En el siguiente poema, «Letanía de los montes de la vida», la poeta comparte su dolor con el loco y, así, en esa misma composición se encuentra la clave del título que engloba toda la obra: «Dichosos los locos, / porque ellos beben hilo»; al que añade en dos ocasiones en su particular letanía

---

<sup>32</sup> Para el estudio de estos juegos lingüísticos en la obra poética de Fuertes, véase García-Page (2008).

los versos «Dichosos los poetas porque ellos morirán llorando» (73). Volviendo a la relación del leproso y la locura, del enfermo, ya sea físico o mental, aislado y marginado, se encuentra también en «No tiene que ver nada» los siguientes versos finales:

Se puede estar muy loco  
y curarle las lepras  
a los otros.  
Se puede ser muy malo  
y llorar como lloro en el estanco.  
(1996: 76)

Así, el considerado como enfermo se revela aquí como el posible sanador, al tener la virtud de curar a los otros sus enfermedades. La transgresión se produce aquí también en otro de los personajes el poema, en este caso en la persona considerada como mala, como ella misma se define aquí, quizás por la posible consideración externa de la sociedad sobre su persona; si bien al mismo tiempo muestra la paradoja de su vulnerabilidad con esa tristeza que la acompaña en sus visitas al estanco. Como puede observarse, la dualidad es constante en este poemario, a modo de hilo que va tejiendo los diferentes momentos y sentimientos que experimenta la autora cada día, cual hebra que une ese paso del tiempo cotidiano en su diario. Estas contradicciones tan presentes en el poemario y que parecen querer mostrar que nada es como parece ser, es todavía más palpable en «Escrito»<sup>33</sup>:

Queridos tíos:

Me llevan a los baños y yo me quejo sola,  
porque dicen que dejo lo blanco por lo negro,  
y es que hago más falta en negro que en lo blanco,  
y cazo mariposas vestida de torero.  
Escribo en las paredes y lloro en los armarios  
y con luz apagada me miro en los espejos.  
A veces, solo a veces, del último que lleva,  
porque clavo entusiasmo en todo lo que leo.

---

<sup>33</sup> En uno de los poemas finales vuelve a utilizar el modelo de la carta, dirigida en esa ocasión a los pobres («Carta»; 1996: 113-114), a quienes asegura que ella da voz («y la voz nunca os llega a no ser mía», 113).

Los ruidos de la calle es lo malo.  
Solo bebo agua, solo como jilgueros,  
solo duermo una esquina, solo vivo un entierro.  
Me quemo las rendijas, ardo en mis propios huesos  
queriendo por el alba a dos carameleros.  
La verdad es que no tengo nada de bastante,  
me da por robar almas en los tranvías llenos,  
me da por hacer cuadros, solicitar fantasmas,  
hablar con los mendigos, rezar en los museos.  
Se me olvidan las cosas y me pierdo en el Metro.  
(1996: 77)

La inesperada imagen «cazo mariposas vestida de torero» es una síntesis de las contradicciones señaladas. Por un lado, la sutileza de la mariposa con su volar ágil y su colorido aspecto, y el inevitable imaginario infantil del cazamariposas, chocan de manera casi cómica con el atuendo de un torero que se juega la vida en el ruedo ante un animal radicalmente opuesto como el toro. Puede vislumbrarse aquí una doble simbología: la de una búsqueda de lo sutil, de la fragilidad, contenida dentro de una coraza de valentía y arrojo, y la de esa misma búsqueda como acción totalmente arriesgada para alcanzar lo etéreo. Incluso este poema sirve como otro de los múltiples posibles autorretratos de la propia Fuertes, de su espíritu vulnerable contenido dentro de una presencia aparentemente fuerte<sup>34</sup>. La sentencia final de todo este sinsentido de refutaciones presentadas en el poema está formada por las últimas palabras: «solo vivo un entierro»<sup>35</sup>.

Siguiendo con otro de sus autorretratos, se encuentra «Desde siempre», que se cierra con la siguiente afirmación: «Desde siempre mi alma cabalgando al revés» (74). El sentimiento de ser diferente, de sentir distinto a quienes le rodean, de estar fuera de la realidad de 'lo que tiene que ser'. De manera similar, la complejidad de términos

---

<sup>34</sup> Otro de los posibles autorretratos de la escritora estaría latente en el poema «Era pastor de gatos...», donde habla de un pastor de gatos que pasa las noches en los tejados «jugando con las hebras» (91), por lo que podría ser la propia escritora creando poemas, ya que en numerosas composiciones afirma que es de noche cuando se dedica a la poesía. Además, concluye con estos versos: «Algunos aseguran que está loco, / otros que está poeta, / yo, que le trato mucho, solo digo / que es un sabio vestido de princesa» (92).

<sup>35</sup> También en otra de las composiciones («¡Lávame la cara, que voy a ser torero!») se repite esa alusión a ser torero (90). Otro de los autorretratos que encontramos aparece en «El del pez», donde cuenta en verso la historia de un pez «sin cola y sin hiel» que resulta ser el propio corazón de la poeta, que «Tenía, tenía / nombre de mujer, / agallas de hombre / (...)» (87). «Números comparados» es un cuento de números en el que se retrata nuevamente: «pero a mí me gusta el siete, / porque es un roto en la vida, / y como estoy descosida, / le digo a lo triste: Vete» (85).

aparentemente distanciados aparece en otra composición en la que se relaciona la locura con la mujer, el titulado «Canción de las locas», donde nuevamente juega con el género, con la ambigüedad del mismo o su posible transformación o añadido, primero con ese «nosotras» que después pasa a ser «nosotros», todos ellos dormidos, anestesiados, sin darse cuenta de que todo va a estallar...

Ya pronto vendrá,  
el Juicio Final.  
La vida está mala, y va a reventar.  
Nosotras dormimos  
en las ramas.  
Las ratas recorren  
el camastro.  
En mi cuerpo tengo una fuente  
y si quiero bebo.  
Y yo si quiero enseño mis carnes.  
Nosotros dormimos  
en las ramas. (1996: 105)

La locura que aparece en este poemario, este «diario de una loca», se revela magistralmente como un juego sin fin donde nada es lo que parece, donde todo es mentira, como en «Tengo que deciros», en el que la poeta advierte de las falacias en las que están viviendo y también insiste en su soledad de una manera que roza el estado paranoico; de nuevo no se sabe quién tiene razón, qué es verdad y qué no lo es: «Que estoy sola / aunque me estáis oyendo» (80). En «Ya la tarde se pasa», habla de su ventana como un cine («¡Hay que ver lo que veo!») y se reconoce destrozada, enferma e incomprendida por el doctor: «Ya vuelvo a estar a oscuras, el día se evapora, / me duele la cabeza por debajo del pelo, / debo estar hecha polvo. Mi médico es un cafre, / ¡cree que voy mejorando por recetarme huevos» (84)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> En «Poema sin ton ni son» también aparece la locura de una mujer, pero es locura por amor: «Y porque supo amar / se volvió loca de atar» (95). Sobre su propia enfermedad o locura, en “Tengo que deciros” leemos: «¡Voy a curarme! / ¡La vida me sonríe como tonta!... / Todo es falso... / La verdad, / que estoy sola esperando el coche de línea» (80).

“No sé”:  
No sé de dónde soy.  
No he nacido en ningún sitio;  
yo ya estaba cuando lo de la manzana,  
por eso soy apolítica.  
Menos mal que soy mujer,  
y no pariré vencejos  
ni se mancharán mis manos  
con el olor del fusil,  
menos mal que soy así... (79)

Ese «menos mal que soy mujer» resuena en cierta forma en el maravilloso «Lo confieso», donde la autora afirma «soy la mujer fuerte que se viste y medita mirando al calendario» (98); figura, pues, alejada del prototipo franquista de docilidad femenina y que piensa por sí misma y es consciente de las injusticias que la rodean<sup>37</sup>. Paradójicamente, y como estamos contemplando en tantos poemas, esa mujer fuerte sufre igualmente y se desespera y, así, el dolor también es el gran protagonista de *Aconsejo beber hilo*<sup>38</sup>. Y quizás la única manera de escapar, la sedación para acallar el horror sea la locura a la que se nos conduce ya desde el título. El dolor de la voz lírica se muestra especialmente intenso en el poema «Pena», donde, a pesar de solo haber pasado unos segundos del nuevo día, el sufrimiento experimentado resulta absolutamente insoportable:

Cuánto he sufrido hoy lunes.  
Son las doce y un segundo de la noche  
no es ni siquiera martes.  
Esto es parecido a reventar  
no es ni siquiera parto. (74)

Siguiendo este hilo de padecimiento, en «Hay un dolor colgando» se lee: «Hay un dolor colgando del techo de mi alcoba (...) / La vida no nos gusta y seguimos inertes / a lo mejor

---

<sup>37</sup> Conviene recordar los rasgos confesionales de este poemario ya marcados en el título completo original (*Diario de una loca*).

<sup>38</sup> La propia escritora llegó a afirmar que «En mi poesía el tema que más me interesa es el dolor. El dolor en mí y en los demás, por este orden egoísta» (2017: 33).

venimos para ser algo raro, / y a lo peor nos vamos sin haber hecho nada» (75). Aquí Fuertes retrata esa muerte en vida de las mujeres durante el franquismo, condición que retoma en cierta forma la de las heroínas de la novela decimonónica, aquellas «locas en el desván» de las que hablaron Gilbert y Gubar, (1998). Ese irse o pasar por la vida sin haber hecho nada es un sentimiento desgarrador constante que aparece en la mayoría de estas composiciones. Y es que, precisamente, ese modelo de feminidad estandarte de la Sección Femenina retomaba el del siglo XIX del ‘ángel de hogar’<sup>39</sup>, ejerciendo de esta forma el régimen el control social sobre la mujer y, al mismo tiempo, matándola en vida, como refleja en sus versos esta escritora, mostrando un personaje en cierto sentido fantasmal, *memento mori* del que hablaron en su día Gilbert y Gubar (1999:39). Este retrato de mujer muerta en vida es realmente atroz en el poema «Paliduchas», en el que Fuertes retrata a las mujeres de entonces, hambrientas y destrozadas por años terribles de penurias y ausencias, a las que describe directamente como muertas:

Qué pálidas están,  
son como cuartillas  
flotando entre las aguas de la pena,  
van y vienen riéndose o llorando;  
algunas tienen hijos,  
todas, greñas;  
tienen la carne blanca...  
Estas locas son muertas,  
que las sigue latiendo el corazón  
debajo de las tetas (86).

Ese dolor insoportable se une a la angustia que destila todo este conjunto de poemas y que conduce en «No sabemos qué hacer» a vislumbrar el suicidio como única salida a la desolación perpetua.<sup>40</sup>

A veces el poeta

<sup>39</sup> Sobre el control ejercido por el régimen sobre la mujer se puede recordar a Foucault (2012: 34) en *Vigilar y castigar* cuando señala que «El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido».

<sup>40</sup> También en el siguiente poema, «A lo mejor es bueno», se lee: «Quizá es bueno tenderse encima de la vía;/y esconderse a menudo debajo de la cama (...) A lo mejor es bueno desesperarse mucho» (82).

Eliminó: t

no sabe si coger la hoja de acero,  
sacar punta a su lápiz y hacerse un verso  
o sacarse una vena  
y hacerse un muerto (82).

La idea del suicidio se mantiene en el poema que prosigue a este, con el nombre de «A lo mejor es bueno», y en él se plantea la posibilidad de que quizás sea bueno «desesperarse mucho y acostarse temprano» para a bocajarro afirmar que: «Quizás es bueno tenderse encima de la vía; / y esconderse a menudo debajo de la cama» (82), afirmando en el mismo poema que el cáncer no se cura y que la guerra nunca se acaba...

En «He bebido agua», la terrible contradicción con lo que se desea y lo que verdaderamente se tiene no puede ser mayor, y al mismo tiempo no puede estar mejor representada en una sencilla imagen: «He bebido agua y no era eso lo que quería» (76). Nuevamente la poeta se rebela ante aquello que le ha tocado vivir, ante la insipidez de una vida sin vida, ante la escasez de todo, esencialmente de lo vital.

A pesar de la inconformidad con la realidad del momento, Fuertes se mofa de su independencia y presume de ella, aunque solo sea en su minúsculo universo personal, tal y como cuenta en «Cuarto de soltera», donde afirma que su casa no tiene amo ninguno, que no está bajo el yugo de ningún varón: «Por mi casa sin amo / suena un instrumento que aún no se ha inventado» (83)<sup>41</sup>. Desde luego ese instrumento bien podría ser la particularidad de su situación de mujer soltera trabajadora e independiente en aquellos años especialmente represivos con el género femenino. Por otro lado, su particular mundo se amplía enormemente con la observación que la poeta realiza del día a día a través de su ventana: «mi ventana es un cine. ¡Hay que ver lo que veo!» (84). La vida exterior, lo que pasa a su alrededor, sea lo que sea, alimenta su imaginación y de manera desbordante su escritura.

En esa contemplación del mundo que le rodea son contantes las alusiones a los niños que sufren, a esas pequeñas criaturas enfermas, huérfanas o hambrientas («los niños son viejos» (100); «y la niña que llora por la esquina» (101)<sup>42</sup>. También son muy frecuentes las menciones a los mendigos: desde la composición «Melancolía del mendigo» hasta su aparición en el resto de versos: «la humildad del mendigo que te tiende la mano» (78); «se puede ser mendigo/y tener una madre/que te llamase hijo» (76)...

<sup>41</sup> También en ese mismo poema se dice: «¡Mi cuarto de soltera está embrujado!» (84).

<sup>42</sup> Entre ellas las composiciones «Niño con ganglios», «Nana al hijo de trapo» o «Nana al nene».

Precisamente, el poema «Niño flaco» fue uno de los que el censor exigió eliminar del poemario, lo que ella no realizó (algo de lo que el censor no se percató en la segunda revisión), y, además, también lo publicó en la revista vanguardista *El Pájaro de Paja* junto con «No tiene que ver nada» con el título «Dos poemas importantes», demostrando, como señala Vila-Belda (2017a: 83), su interés en denunciar la realidad de los niños desfavorecidos. Leyendo *Aconsejo beber hilo* se encuentra, además del dolor, la soledad y esa extrañeza que produce la contradicción constante a unos protagonistas que comparten existencia en los espacios marginales: el mendigo, el niño desvalido y la mujer:

Fuertes, como escritora, así como sus muchos versos sobre el género en esta obra y en toda su producción, presentan un modelo femenino diferente, excéntrico y extraño que rompe con la docilidad, el sometimiento y el orden impuesto a la mujer durante la posguerra. Este es ya uno de los temas fundamentales de la poesía de Fuertes, presente ya en esta obra, pero que continuará en toda su producción. La rareza de su escritura y su construcción de voces femeninas extrañas son un abierto rechazo a las imposiciones de esa sociedad, mientras que la aparente irracionalidad de esas mujeres le permite reclamar los derechos cercenados. (Vila-Belda, 2017a: 75-76)

### 3. Conclusiones

*Me gusta  
divertir a la gente haciéndola pensar.  
(...)  
y soñar que soy algo  
que casi, casi vuela.*  
(«Cosas que me gustan», Gloria Fuertes)

Releyendo *Aconsejo beber hilo* hemos seguido el dolor y la desesperación, la soledad, la locura y la paradoja de una vida que no es vida porque está estancada en la falta de libertad. La pieza que enhebra sutilmente las composiciones de este poemario es la contradicción vital mostrada desde la transgresión de la disposición habitual de las cosas, del discurso poético y de la representación de su existencia. Probablemente, su complejidad en todos estos aspectos ha conllevado, junto a la dificultad de encuadrarla

en un movimiento o estética concretos, a que todavía su obra no haya sido estudiada y tratada con la intensidad que se merece. Así, a pesar de algunos intentos de encasillamiento en la poesía social de los años 50 o en el postismo, Gloria Fuertes ha permanecido aislada a lo largo de los años en esa isla ignorada en la que ella misma se ubicó en su primer poemario.

La poesía de Fuertes se revela, además, como subversiva porque consigue alterar el orden establecido en todos los sentidos –incluso en esa transgresión de género que se ha contemplado en varias ocasiones–, lo que en cierta medida le permitió rebelarse contra una devastadora realidad de posguerra con la que combate en sus poemas. Y es a través de las imágenes inesperadas y supuestamente sin sentido, y a través de un uso magistral del humor, con lo que Fuertes consigue quebrantar una y otra vez las reglas del discurso, al mismo tiempo que se acerca de manera arrolladora a quienes la leen.

Precisamente, esa necesidad de la que habla Kristeva (1999) de una cultura-rebeldía en la sociedad para no sentir que la vida es muerte es la misma que se ha podido contemplar en tantos poemas de Fuertes. Su creación poética se revela, por tanto, como una forma de supervivencia<sup>43</sup> dentro de un estado represivo, permitiéndole una posibilidad de identidad y libertad que la poeta construye con su escritura.

La felicidad no existe sino a costa de una rebeldía. Ninguno de nosotros goza sin enfrentar un obstáculo, un interdicto, una autoridad, una ley que nos permita medimos autónomos y libres. La rebeldía que aparece asociada a la experiencia íntima de la felicidad es parte integrante del principio de placer. (Kristeva, 1999: 20)

Ya lo anunciaba la propia Fuertes en su título: *Aconsejo beber hilo*, es decir, aconsejo hacer cosas sin sentido alguno, romper con el orden establecido, hacer una locura, hacerse la loca, transgredir la mediocridad del castigo que suponía el día a día como mujer y escritora durante una dictadura fascista. Porque como ella misma insiste en uno de esos mismos poemas: «dichosos los locos»...

«Lo confieso»

Es triste, y porque es triste lo confieso:

---

<sup>43</sup> Kristeva (1999: 36-37; 58-59) habla también de la influencia de la cultura-rebeldía en la literatura, ejemplificando con el juego del surrealismo de Aragon; surrealismo que también experimenta Fuertes.

aquí estoy yo y vengo voceando,  
buceando, mejor, entre la niebla:  
ahorcándome la voz entre los álamos.  
Ganándome el sudor con este pan,  
ganándome la vida con las manos,  
ganándome el dolor con el placer,  
ganándome la envidia con el salmo.  
Ganándome la muerte con la vida,  
voy consiguiendo todo sin el llanto,  
que soy la mujer fuerte que se viste  
y medita mirando al calendario.  
Es triste, y porque es triste, lo confieso,  
cuesta mucho vencerse, sin embargo,  
intenta dar un beso al enemigo  
verás que sale luz de tu costado.  
(98)

## Referencias

- Aboal, M. (2020). *Histeria, literatura y mujer en el siglo XIX*. Madrid: Archivos Vola.
- Bellver, C. (1978). Gloria Fuertes, Poet of Social Consciousness, *Letras Femeninas*, 4.1, pp. 29-38.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.
- Domingo, C. (2004). *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.
- Domingo, C. (2007). *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fuertes, G. (1986). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, G. (1986). *Aconsejo beber hilo*. En G. Fuertes, *Obras incompletas* (pp. 71-116). Madrid, Cátedra.
- Fuertes, G. (2004). *Aconsejo beber hilo (Diario de una loca)*. Madrid: Torremozas.

- Fuertes, G. (2017). *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Edición y textos de Jorge Cascante. Barcelona, Blackie Books.
- García-Page, M. (1990). Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía). *Rilce*, 6.2, 211-243.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Huertas, R. (2014). *La locura*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Kristeva, J. (1999). *Sentido y sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago, Cuarto Piso.
- Nieva, F. (1999). Prólogo. En G. Fuertes, *Mujer de verso en pecho* (pp. 17-22). Madrid: Cátedra.
- Palacios, A. (2010). Gloria Fuertes y el Postismo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73x6> [Fecha de consulta: 10/01/2023].
- Peinado, M. (2016). Las *mujercitas* del franquismo: cómo enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960). *Estudios Feministas*, Florianópolis, 24 (1): 406.
- Ramón, E. (2006). Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/gfuertes.html> [Fecha de consulta: 10/01/2023].
- Rodríguez, D. (2017). La Sección Femenina de Falange como guía adoctrinadora de la mujer durante el Franquismo. *Asparkia*, 30, 133-147.
- Ruiz, L. (2019). Gloria Fuertes y la invisibilidad de las mujeres antifranquistas. *Diario Feminista*. Recuperado de <https://eldiariofeminista.info/2019/10/30/gloria-fuertes-y-la-invisibilidaddelas-mujeres-antifranquistas/> [Fecha de consulta: 10/01/2023].
- Sánchez Dueñas, B. (2014). Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo de España. Los poetas del 50: textos, **iniciativas** y relaciones literarias, en T. Fernández (ed.), *Otherness in Hispanic Culture* (pp. 415-436). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Spivak, G. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010> [Fecha de consulta: 10/01/2023].

Eliminó: iniciativas

Dio formato: Español

Vila-Belda, R. (2017a). *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Vila-Belda, R. (2017b). La contradictoria recepción de la poesía de Gloria Fuertes. *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 3, 44-63.

Elia Saneleuterio<sup>44</sup>

## La primera etapa creativa de Amparo Conde: rasgos de una obra en los márgenes durante el franquismo

### 1. Introducción

Las españolas que se iniciaron en la poesía en las primeras décadas de la época franquista tuvieron en común un dato determinante: habían sido menores de edad durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Este hecho resulta fundamental para entender su cosmovisión, puesto que todo conflicto bélico determina la infancia y adolescencia de cualquier persona que lo sufra. Como dice Angelina Gatell (2006), estas vivencias trágicas las dotaron de otra manera de poetizar la sociedad, una mirada diferente a las generaciones anteriores, pero también a la de los hombres de su tiempo, pues debían reivindicar su derecho a expresarse poéticamente como mujeres y a hacerlo con una voz crítica. Por qué sus nombres no están en la nómina canónica de la generación del 50 es un interrogante que tiene respuestas más socioculturales que literarias (De la Fuente, 2002; Martos Pérez y Neira Jiménez, 2021), y que, en todo caso, publicaciones como las editadas por Vara López y Cuadrado Hidalgo (2021), Saneleuterio y Fuentes del Río (2021) o Establier Pérez (2023) tratan de subsanar, y en esta línea surge este estudio, que se centra en la figura de Amparo Conde Gamazo, una autora invisibilizada incluso entre las escritoras de su generación, por limitaciones de género que ella misma asumió y que explican los rasgos de su producción literaria.

### 2. Breve noticia biográfica de Amparo Conde

Amparo Conde Gamazo es una poeta valenciana nonagenaria nacida en Guadalajara (España) en 1927, y que reside en Valencia desde la guerra civil española. Fue la pequeña de una familia numerosa: sus padres tuvieron once hijos, aunque algunos murieron de muy pequeños y otros ya entrados en la juventud, entre ellos la primogénita, Amparo, cuyo nombre heredó la escritora, al nacer poco tiempo después de morir su hermana mayor.

De madre canaria y padre andaluz, la poeta nunca olvidó sus orígenes alcarreños, aunque solo vivió en Guadalajara durante sus primeros años y no regresó a ella más que en pasajeras visitas, y transcurridas ya más de tres décadas.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>44</sup> Universitat de València, España. Grupo de investigación TALIS.

En 1948, a los veintiún años, viajó a Guinea con su sobrina de doce, interrumpiendo sus estudios. Antes, a principio de la década de los cuarenta, había ingresado en la Escuela de Comercio; también recibió clases de piano en el Conservatorio, y asimismo estuvo matriculada en Artes y Oficios durante varios años antes de marchar a Guinea. Sin embargo, no llegó a concluir ninguno de esos estudios (Conde, 1991: 13), siendo la poesía su «única constante». Su evolución responde a la de la gran autodidacta que fue, leyendo a grandes y pequeños poetas cuyos libros encontraba, empolvados, en las bibliotecas, y depurando su estilo a base de práctica. En su nivel de dominio de la lengua se perciben algunas carencias, propias precisamente de los escritores autodidactas, como se aprecia en este fragmento:

No he trabajado nada más que en casa, luego no me han pagado nunca por ello. Estudie comercio sobre el 41, 42. y piano y Artes y Oficios sobre el 43, 44, 45 las fechas pueden coincidir, no me acuerdo bien. A los 21 años me fui con mi sobrina a Fernando Poo, que era entonces La Guinea Española, interrumpiendo los estudios del piano y dibujo. A los 27 años ~~traté de ingresar en San Carlos y me sus pendieron, en el segundo intento, caí enferma y me tuve que retirar del examen. Entonces fue cuando, empecé a salir con mi marido y, ahí se acabaron mis intentos de entrar en Bellas Artes... [sic] (A. Conde, CE 23/04/2014)~~<sup>45</sup>

Eliminó: a

Eliminó: trate

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

A los treinta y ocho años contrajo matrimonio con Emilio Ros Benet, pintor con quien compartió inquietudes artísticas mutuamente enriquecedoras. Fueron compañeros inseparables hasta 1977, fecha en que la escritora enviudó, quedándole como fruto de tantos años de convivencia tres hijos: Cristóbal, Andrés y Estrella.

A partir de entonces, Amparo Conde se dedicó a cultivar casi exclusivamente sus talentos literarios, llegando a reunir casi un centenar de títulos, entre los cuales más de sesenta son libros de poesía.

### 3. La escritura de Amparo Conde

Amparo Conde debutó en el mundo de la escritura literaria de mano de la poesía. Comenzó a componer versos a la edad de catorce años, y llegó a tener escritos hasta veintiún volúmenes antes de publicar su primer libro de manera oficial, ya en los años ochenta (Conde, 1984). De hecho, la edición artesanal y la distribución personal definen su trayectoria hasta la fecha. Sus

<sup>45</sup> Utilizaremos las siglas CE para identificar los ‘epitextos’ procedentes de mensajes de correo electrónico.

primeros poemas muestran el alma inquieta de su autora (cfr. Conde, 1991: 13). Más tarde cultivaría otros géneros, como el relato, siendo la poesía el que vertebra toda su producción.

La grabación de la entrevista que hice a Amparo Conde el 14 de febrero de 2014<sup>46</sup> es un documento valiosísimo para la ordenación e interpretación de los datos que aquí se ofrecen. Aunque las entrevistas suelen categorizarse dentro del ‘epitexto’ público (Genette, 1989; 2001), esta en concreto responde más al privado –al menos mientras no se publique–. Sin embargo, varias son las características que la diferencian de otros documentos que también se analizan, principalmente los mensajes de correo electrónico: el formato preparado y más o menos formal le da carácter de *imprimatur*, lo que condiciona la actitud y el interés de la persona entrevistada. Además, y a pesar de que se trata de instancias doblemente mediatizadas (Devis, 1996: 72), las entrevistas resultan interesantes en la medida que obligan al autor a responder a cuestiones que quizás autónomamente no abordaría (Devis, 1996: 76). Si es de dominio público una entrevista posterior, realizada en marzo de 2022, de acceso abierto en *Anales de Literatura Española* (Saneleuterio, 2023a).

Según la información recogida en estos documentos, se puede afirmar que lo primero que escribió Conde, recién acabada la Guerra Civil, se perdió definitivamente. Algunos pliegos se extraviaron en alguna mudanza, en otros se estropeó el papel, de puro viejo... La autora, rescatando recuerdos, ha dado datos vagos de esa primera escritura: prácticamente en su totalidad era de temática amorosa. Respecto al género, pronto encontró en el lírico el modo de expresión que mejor se adaptaba a sus necesidades:

No tenía amigas, estaba sola, y entonces empecé a escribir. Primero lo hice en prosa, escribiendo algún tiempo una especie de diario que tuve que romper porque lo leían mis hermanas. Y de ahí fui cambiando de forma hasta llegar a la poesía, en la que encontré un verdadero refugio porque podía parecer impersonal (en Saneleuterio, 2023a: 260).

De la poesía que se conserva, llamativamente extensa, es destacable el cuidado con el que se han compuesto los cuadernos y la gran intimidad en la que circula casi todo el material. Sin embargo, Amparo Conde abomina del mundillo literario, de los premios entre amigos y demás

<sup>46</sup> Es una grabación de audio de duración 1:03:39. Nos referimos a ella con las siglas EN seguidas del *timing* en cuestión.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

corrupciones que a ella no le aportan nada. En la entrevista de 2014 confiesa: «no he querido nunca <estar> tomar parte en la merienda↓» (EN 19:30-19:35)<sup>47</sup>.

Su escritura, tanto la poética como la narrativa, está teñida de un profundo y no evitado autobiografismo (EN 48:00). Intenta Amparo Conde, con sus incursiones en la literatura, no tanto construir nuevos mundos como descubrir el suyo propio, que de otra forma quedaría sepultado en el pasado o en la inconsciencia. Ese es el motor principal de su escritura, y así es como lo percibe el lector:

#### A PARUCHY

Te voy recuperando  
en los pasos menudos,  
en el llanto y la risa,  
en la luz vacilante  
de ese débil pabilo  
que llenaba de sombras  
la habitación descalza,  
con pocos muebles  
donde esconder el miedo.  
Te evoco en esas noches  
solitarias en que acudes,  
como una mariposa a la luz,  
a este viejo ramaje  
que te envuelve.  
Porque soy más ahora tú  
que entonces,  
a pesar de la niebla  
y de los años  
en que transita mi corazón  
buscando la retina de tus ojos,

<sup>47</sup> Signos utilizados en la transcripción de grabaciones de documentos orales, utilizadas para la recogida de datos: | (pausa breve), || (pausa relativamente larga), ↑ (entonación ascendente o anticadencia), ↓ (entonación descendente o cadencia), ::: (entonación suspendida), ¿xxx? (entonación interrogativa), “xxx” (énfasis), aaa (alargamiento significativo de un sonido), xxx- (palabra truncada en su pronunciación), = (sucesión rápida sin llegar a solaparse), [xxx] (solapamiento), (xxx) (aspectos paralingüísticos), X (indescifrable), <xxx> (reconstruido o incierto), # (interferencia).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

en donde todo el tiempo  
se detiene...  
(Conde 2005: 33)

Dio formato: Español

La primera función de la escritura es servir para ella misma. De hecho, confiesa no pensar en ningún lector en concreto: «no se me ocurre a mí pensarlo» (EN 15:50-15:51). Y añade:

hasta que murió mi marido por ejemplo↑| yo escribí toda mi vida y nunca pensé en publicar ni en decirse- ni siquiera en contárselo a nadie↓ durante años y años y años:: || escribía para mí sola↓ (EN 16: 12-16:24)

Poco a poco, fue ganando lectores e, inevitablemente, llegó a ser consciente de que lo que escribía llegaría a una minoría, al menos de allegados. Quizás por eso se acabó volviendo más selectiva; ella pretende, actualmente, inspirarse en temas que produzcan alegría<sup>48</sup>:

Dio formato: Español

Dio formato: Español

A: ahora escribo poco ¿sabes?

R: [poco↓]

A: [sí] no sé porque↑|| ya || he dicho tantas cosas en plan triste que ya no tengo ganas de decir más↑ quiero esperar una alegría “gorda” para | para contarla↓

E: (asentimiento)

A: <porque> claro↑ es que oyes por la televisión y te y te y te pones [de los nervios que no puede ser↓]

R: [uff, madre mía, pues sí↓]

A: entonces claro empiezas a pensar pero y dices bueno y ¿voy a repetir yo lo “mismo”? (EN 1:15-1:38).

#### 4. El corpus condiano

Aunque en este capítulo solo abordamos sus doce primeros libros, compuestos antes de la Transición, cabe señalar que el recorrido literario de Amparo Conde es muchísimo más extenso: se concreta en sesenta y tres poemarios, dos libros de relatos, varias antologías, nueve cuentos y otras tantas obras de género heterogéneo. Cabe puntualizar que, hasta poco después de la

<sup>48</sup> A es Amparo, E soy yo y R es una tercera persona, quien facilitó que se produjera la entrevista.

muerte de su marido, en 1977, solo escribía poesía; la única excepción la conforma un relato titulado «Carcasa», escrito en 1949 y que fue publicado seis décadas después (Conde, 2010). La primera docena de poemarios fueron escritos en la época franquista: *Caminos* (1949), *Hojas perdidas* (1949), *Jazmines* (1950), *Pensamientos* (1951), *Metamorfosis* (1952), *El canto del cisne* (1953), *Arco iris* (1954), *El cántaro vacío* (1960), *Eternidades* (1968), *Remembranzas* (1974), *Trilogía: Arco iris, Eternidades y Remembranzas* (1975) y *Paisajes del alma* (1976), que incluimos porque marca el final de una época creativa para Conde, dado que un año después, enviudó; de esa fecha son *Elegía* y *Mirra e incienso*, tras los que siguieron varias decenas, que se relacionan en Saneleuterio (2023a).

La determinación de las fechas de composición ha resultado un trabajo laborioso, pero que da cuenta de la trayectoria de la escritura condiana. Todas estas obras fueron autoeditadas en la misma fecha en que se acabaron de escribir. Le fecha de autoedición<sup>49</sup> ora aparece en el cuadernillo, ora la hemos reconstruido en la investigación con las mismas herramientas: gracias a datos biográficos y, sobre todo, a la colaboración de la propia autora: «más o menos porque las fechas es muy difícil que sean exactas, solo tengo la referencia de lo que cuentan los poemas y el tiempo en que ocurrieron» (Conde, CE 18/06/14).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## 5. Características de la producción de Amparo Conde

Ya se ha hecho alusión a algunas de las características principales de su escritura, que ahora se desarrollarán. En concreto, pueden observarse dos constantes en la producción literaria de Amparo Conde, que se mantienen casi sin variaciones durante los más de setenta años en los que se despliega la composición consciente de su obra: la edición artesanal de sus libros y la distribución personal.

### 5. 1. Edición artesanal

La obra de Amparo Conde, cuando el investigador la observa en su conjunto, llama la atención no tanto por el gran volumen de inéditos, sino por el cuidado con que estos han sido semieditados artesanalmente por la propia autora, con gran cuidado: transcritos, ilustrados y paginados por ella misma, incluyendo la maquetación y la encuadernación –hasta 1977 con

<sup>49</sup> Empleamos la categoría para referirnos a producciones caseras sin ISBN, mientras que reservamos «edición» para los casos donde existe un volumen, muchas veces colectivo, con ISBN o Depósito Legal, aunque cuando son en solitario suelen corresponder con lo que propiamente llamamos «autoedición».

ayuda de su marido (EN 49:21-50:10)–, sus libros se apilan en numerosos cuadernillos DIN A5, fotocopiados a color o en blanco y negro (fig. 1). Esta es la característica más importante de la obra condiana, porque explica muchos otros rasgos que en ella encontramos, y de hecho ha motivado el apelativo de «poesía sin cuerpo» referido a su obra (Saneleuterio, 2023b).

Dio formato: Español



Fig. 1. Encuadernación de las obras

## 5. 2. Distribución personal

Esta extensa producción autoeditada artesanalmente se ha ido distribuyendo, en tiradas necesariamente reducidas, de manera personal por parte de la escritora; aunque, sorprendentemente, quienes la conocen no son tan pocos como resultaría esperable dadas las condiciones.

Esta realidad, junto con el rasgo primero que se relaciona intrínsecamente con este, es la respuesta de Amparo Conde a la injusticia asumida de verse silenciada, y es al mismo tiempo el producto de su ambigua lucha personal por hacer oír al mundo su voz de mujer: tantos libros callados tantos años quizás simplemente por ser ‘una’ poeta en tiempo de ‘los’ poetas, quizás por no responder a los cánones, quizás por no encontrar una respuesta editorial ajustada o ni siquiera molestarse en buscarla. Dice Joaquín Duarte (2010) al respecto:

la poesía es la hermana pobre de la literatura. Las grandes editoriales tan solo publican los consagrados, que han tenido que pasar el mismo calvario, pero son los que realmente venden. Cuando trabajaba en Plaza & Janés, hablé con el compañero encargado de las publicaciones de poesía sobre la obra de Amparo. Me dijo que le enviara una maqueta del posible libro a publicar. Pasados unos días me ha dicho que le gustaba mucho y agregó que iba hacer unas indagaciones y que me diría algo. Silencio total. Volví a llamar, unos seis meses después, ya que él estaba en Barcelona y yo en Valencia, y no había manera de que pudiéramos hablar.

Cuando por fin lo localicé me ha dicho que no lo íbamos a publicar, que la teoría de la empresa iba en la línea de Lorca, Hernández, y similares, o sea, los consagrados. Me devolvieron la maqueta y punto.

Claro que sus libros se fueran publicando, pero siempre por su cuenta. Dejando depósitos en las librerías y montar una mini editorial en casa. Esa es la realidad de un poeta, lamentablemente [*sic*].

Las dos realidades de la escritura condiana a las que hemos hecho referencia, la autoedición artesanal y la distribución personal, a su vez determinan otras constantes de su escritura, en los niveles textual, peritextual y epitextual (Genette, 2001):

- Diseño textual artesanal, no convencional, en la medida que no responde a los patrones editoriales. La numeración de capítulos, el orden de los textos, todo es suigéneris en cada obra, siendo ubicados en lugares originales y, a veces, desencadenantes de verdaderas sorpresas.
- Estructura también original de los paratextos y, en general, de todo el peritexto. Los preludios cumplen funciones imprevistas; las dedicatorias y epílogos a veces se mezclan con el texto, o incluso ofrecen información que quizás sería más esperable de una entrevista. Así ocurre, por ejemplo, en *Como las golondrinas*, inédito propiamente dicho, pero autoeditado artesanalmente según la costumbre de la autora. Al acabar el relato, pero sin marcar el salto tipográficamente, se añade a la narración un último párrafo que sobrepasa la estructura comunicativa de la ficción:

Este cuento lo escribí después de ver una película sobre la ablación titulada *Moolaadé*, y se lo dedico a todas las mujeres que la han sufrido y a las maltratadas por el machismo, único responsable de todos los maltratos a las mujeres existentes en este planeta... Esto me hace pensar que quizás de ese machismo culpable seamos responsables todos nosotros, madres, padres y educadores, marcando, como principal objetivo desde el nacimiento las diferencias entre niños y niñas, en vez de tratarlos a todos como seres humanos o personas, sin discriminaciones de sexos, razas y religiones y con igualdad de derechos... (*Como las golondrinas*: 7)

- **Peso de lo paratextual.** Aparte de ser originales, los paratextos condeanos pueden resultar determinantes. Aunque ella misma confiesa que le disgustan los prólogos, en ocasiones ofrece información parecida al colofón citado, de manera que queda condicionada la lectura:

Aquella mañana había ojeado el diario local buscando, inspirarme un poco con alguna noticia, que llamase mi atención. Me habían pedido un cuento para incluirlo en una antología, y no tenía idea de cómo empezar, hasta que en la página de los sucesos me sorprendió uno de ellos despertando mi interés.

En el margen del río X. ha sido encontrado el cuerpo sin vida de una mujer, imposible de identificar por el estado avanzado de su descomposición. Como dato curioso llevaba una muñeca muy bien atada a la cintura, en cuyo traje, después de limpiar el lodo, se habían descubierto piedras preciosas de incalculable valor. Se desconocía la ciudad en que pudo ser arrojada al río, o se tirase ella voluntariamente, lo que no era muy probable siendo poseedora de aquella fortuna en piedras preciosas. Su edad podría ser de unos sesenta años y, la policía no contaba más que con el dato de la muñeca, para su identificación.

Y de aquí nació mi cuento. Úrsula se llamaría la mujer desconocida y su muñeca Fortunata (Conde, 2008: 17).

- **Dibujos propios.** Todos los libros de Amparo Conde están ilustrados, la gran mayoría por ella misma (fig. 2), quien se declara dibujante, además de escritora. Se trata de una constante, también paratextual, que merece estudio aparte.



**Dio formato:** Español

Fig. 2. Dibujo de *Paisajes del alma*

- Efecto inacabado. Llama la atención, más frecuentemente en la narrativa de Amparo Conde que en su poesía, la presencia de elementos modalizadores del discurso, que marcan constantemente la presencia del receptor o, en el caso de los autobiográficos, el tono de recuerdo, aumentando al tiempo el efecto de verdad. La autora podría haber inventado o completado, según intereses literarios, todo dato borrado en la memoria; sin embargo, prefiere ser fiel a sus recuerdos, de manera que sus incursiones en el relato autobiográfico no supongan, para ella, traición alguna su alma de poeta. Así, los textos se encuentran diseminados de matizaciones como las que siguen: «La que se quedaba fuera contaba hasta no sé cuánto mientras las demás nos escondíamos» (Conde, 2005: 163); «no sé si nos dio la idea el haber visto alguna película o simplemente era fruto de nuestra imaginación» (2005: 165).

Otras veces parece que se pide la colaboración del lector para decidir algunos elementos de la ficción:

Podríamos situar esta historia en un poblado de cualquier país que tenga, como tradición o costumbre, la ablación de las mujeres [...] Pues bien: en uno de esos países, cuyo nombre dejo a capricho del lector, está el poblado X... cercano a un riachuelo o pequeña laguna (*Como las golondrinas*: 3).

Y el mismo recurso es empleado en otros textos: «habían llegado a X» (*El sueño de Valentina*: 4), «la casa de la familia X...» (*La ventana*: 1), «volvimos a X» (*Tono, Tana y Tino*: 43), «el río X» (Conde, 2008: 17; 20). Cuando menos, sorprende que su capacidad imaginativa invente nombres de pila, pintorescos o no, para sus personajes, pero parezca tener reparos en inventar apellidos o topónimos.

- Ausencia de corrección de galeras. Los textos contienen, diseminados, erratas, solecismos o barbarismos que muestran las limitaciones lingüísticas de la autora. Algunos escritores consagrados se jactan, por ejemplo, de su incompetencia ortográfica, y de la labor que con sus textos realiza la editorial, por lo que, como venimos insistiendo, no resultaría justo que este problema –ineludiblemente provisional– menoscabara el valor de su obra, sobre todo porque no supone tara insalvable. La ‘editorial’ es el paso que no existe en esta autora, y por eso

necesariamente contemplamos sus libros casi como se contemplaría una fase manuscrita –si bien no la primigenia, sí una intermedia–, a pesar de que la autora quiso hacerlos evolucionar de ella.

- Versiones precoces «fijadas» en una fase no definitiva. Todo ello posibilita afirmar que, aunque la autora haya pretendido fijar con la autoedición su propia producción, esta es en realidad prematura por encontrarse todavía en fase preeditorial y, por tanto, provisional.

## 6. Conclusiones

La escritura de Amparo Conde Gamazo se presta con pleno derecho a un análisis feminista, y en ese sentido cobra razón de ser cada uno de los puntos arriba tratados. Tratándose de una autora que comenzó su quehacer literario en los años cuarenta, no puede ser desatinado convenir que resulta imperioso restaurar un legado artístico-cultural como el que nos ocupa.

A partir de las características esbozadas en este capítulo, y empezando por una intrínseca, que es su condición de mujer, se puede reconocer la improbabilidad de que la obra condiana se haga hueco en la cumbre del canon literario, pues muchos son los rasgos que apuntan hacia su marginalidad, muchos más que los eventuales que pudiera argüir Even Zohar en su teoría de los polisistemas (1990), algunos insalvables por ahora incluso para diseños como el de los modelos temporales complejos de Claudio Guillén (1989). No obstante, las posibilidades tecnológicas hoy en día hacen que tanto la autoedición artesanal como la distribución personal estén cambiando (*cfr.* Saneleuterio, 2023a): el acceso popularizado a las herramientas de comunicación virtual ha posibilitado que, desde hace más de una década, Amparo Conde pueda publicar en línea, desde su propio blog.

## Referencias

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Devís Arbona, A. (1996). *La paratextualitat en la literatura catalana de postguerra (1940-1970)*. Tesis Doctoral. València: Universitat de València.

- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Studies*. *Poetics Today*, 11 (1). Recuperado de [https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990--Polysystem%20studies.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf) [Fecha de consulta: 09/01/2023]
- Martos Pérez, M.<sup>a</sup> D., y Neira Jiménez, J. (2021). *Literatura española y género*. Madrid: UNED.
- Vara López, A., y Cuadrado Hidalgo, F. (eds.) (2021). *Hacia la recuperación de la memoria. Canon escolar y poesía escrita por mujeres (1927-2020)*. Córdoba: UCOPress.
- Gatell, A. (2006). *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años 50*. Madrid: Bartleby.
- Conde Gamazo, A. (1984). *Trilogía poética*. Valencia: Celmar.
- Conde Gamazo, A. (1991). Amparo Conde. En Julio Azcárate (coord.), *Encuentro I. Antología poética* (pp. 11-36). Madrid: Asociación Cultura Viva.
- Conde Gamazo, A. (2005). *Relatos de Paruchy*. Guadalajara: De Mingo.
- Conde Gamazo, A. (2008). Fortunata. En M. Morales Segovia (ed.), *Mundo de muñecas* (pp. 17-20). Corrientes (Argentina): Moglia S. R. L.
- Conde Gamazo, A. (2010). Carcasa. En *Las mujeres cuentan* (pp. 93-100). Valencia: GVA.
- De la Fuente, I. (2002). *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona: Planeta.
- Duarte, J. (2010, 19 de junio). Amparo Conde Gamazo. Artista y poetiza. *Amigos de Portugal*. Recuperado de <http://amigos-de-portugal.blogspot.com.es/2010/06/amparo-conde-gamazo-artista-y-poetiza.html> [Fecha de consulta: 09/01/2023].
- Establier Pérez, H. (ed.) (2023). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Saneleuterio, E., y Fuentes del Río, M. (eds.) (2021). *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://doi.org/10.14201/0AQ0318> [Fecha de consulta: 09/01/2023].

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Saneleuterio, E. (2023). Acercamiento a la vida y obra de Amparo Conde. *Anales de Literatura Española*, 38, 253-266. Recuperado de <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.12> [Fecha de consulta: 09/01/2023].

Saneleuterio, E. (2023). Amparo Conde Gamazo: rasgos de una poesía sin cuerpo desde los años cuarenta. En H. Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Marco da Costa<sup>50</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## El canon de la ‘traductora’ Conchita Montes: el personaje femenino en la adaptación teatral como subversión posibilista y ‘personal’ durante el franquismo

### 1. Introducción

Buenas noches. Soy María de la Concepción Carro Alcaraz, pero ustedes seguramente me conocen mejor por Conchita Montes. Y para que me conozcan un poquitito más voy a intentar definirme. Eso es muy difícil porque yo soy muy cambiante [...]. Soy una mujer melancólica, a veces deprimida, triste y con una enorme... una enorme vocación de felicidad.

Eliminó: Alcaraz

Dio formato: Español

Con estas palabras se presentaba en 1984 la famosa actriz española al inicio del programa de entrevistas de TVE, «Autorretrato», conducido por Pablo Lizcano. Y lo hacía como estuvo acostumbrada a lo largo de su carrera profesional: dirigiéndose directamente a un público –‘televisivo’ para la ocasión– que siempre la idolatró como una de las grandes damas de la escena teatral española. Debido tanto a la temática central de este volumen como a la personalidad multifacética de nuestra protagonista, este estudio no pretende ni tan siquiera puntar su carrera cinematográfica y teatral, que ha sido lo suficientemente abordada en trabajos académicos (De Lucas, 2018; Álvarez Rodrigo, 2019: 390-476), biografías (Aguilar y Cabrerizo, 2018) o monográficos sobre quien fuera su gran mentor y pareja sentimental, Edgar Neville (Ríos Carratalá, 2007); tampoco es nuestra intención profundizar en su faceta como escritora en relatos como *Paco y las duquesas* (1939) con el que intentaría alinearse con el bando nacional<sup>51</sup> y que bien pudiera englobarse dentro del subgénero de literatura de ‘cautiverio’ estudiada por Martínez Cachero (1987 y 1988)

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>50</sup> Saint Louis University, Madrid, España.

<sup>51</sup> Ello no es óbice para señalar las diferentes interpretaciones plausibles que se pueden realizar sobre este relato publicado en la revista falangista *Vértice*. Entre otros asuntos que no eran comunes en aquella literatura propagandística ejercida por autores refugiados en consulados y embajadas durante el Madrid de los primeros compases de la guerra, aparecía una crítica transparente, pese a su sutilidad, hacia el esnobismo y estupidez de unos asilados pertenecientes a clases pudientes y aristocráticas solo preocupados en jugar al bridge o disertar sobre Polo argentino o caza (Carro, 1939: 13).

a raíz de los casos prototípicos de Joaquín Calvo Sotelo (*La vida inmóvil*), Samuel Ros (*Meses de esperanza y lentijas*), Wenceslao Fernández Flórez (*Una isla en el mar rojo*) y Jacinto Miquelarena (*El otro mundo*). Por el contrario, el objetivo es resaltar otra de sus múltiples facetas artísticas empujada e infravalorada, en muchas ocasiones, por la magnitud de sus trabajos en pantalla y sobre las tablas. Nos referimos, en particular, a su dedicación a la traducción y adaptación de un particular ‘canon’ teatral que, por el temperamento e independencia de su responsable, invita a pensar, aunque no fuera su deseo en primera instancia y sí producto del paladar literario de la propia actriz –y de Neville–, en un intento ‘posibilista’ de protesta por evadirse y también –por qué no– renovar, dentro de los parámetros comerciales de la época trufados de argumentos machistas y conservadurismo (Payá, 2017: 51-54), la cartelera teatral española (1945-1974). Es por ello que la ‘traductora y adaptadora’ Conchita Montes seleccionó una serie de piezas de la dramaturgia europea del siglo XX en las que, como se irá observando en los siguientes apartados, aparecían planteados, desde enfoques muy diferentes a las convenciones sociales del régimen franquista, temáticas como el amor y las diferentes maneras de vivirlo, y donde alguno de los personajes femeninos protagonistas quebraban el modelo de feminidad tradicional e imperante tras la conclusión de la guerra civil.

Conviene recordar que Conchita Montes perteneció a una generación de mujeres educadas bajo el amparo igualitario del periodo republicano, a quien la guerra y posteriormente la llegada de la dictadura cortocircuitaron, en un principio, sus ideales republicano-liberales por los que fue detenida en Irún en mayo de 1937 (Ríos Carratalá, 2007: 215-218; Aguilar y Cabrerizo, 2018: 35-37)<sup>52</sup> y que fueron confesados por ella misma en diferentes entrevistas posteriores.<sup>53</sup> Dejando de lado la voluntad de quedarse en España y colaborar, de algún modo, en la cimentación de la cultura cinematográfica y teatral del franquismo mientras enmascaraba su pasado republicano, Conchita Montes fue, ante todo, una mujer independiente y de gran formación cultural: estudiaría Derecho en el Madrid republicano, codeándose con un alumnado mayoritariamente masculino; ejercería la crítica cinematográfica en el *Diario de Madrid*; y obtendría en 1935 una beca

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>52</sup> Previamente, en marzo de 1937, Edgar Neville había obtenido su ansiado salvoconducto para entrar en zona nacional. Consúltese en el volumen de Ríos Carratalá los complejos avatares por los que pasaría el director y escritor para justificar su afiliación a la Izquierda Republicana azañista y defenderse ante la Comisión Depuradora con la ayuda de avales, entre otros, de Eugenio Montes y Agustín de Foxá (2007: 94-102, 151-158 y 172-180).

<sup>53</sup> Es el caso de la citada entrevista del programa «Autorretrato»: «No soy una gran dama burguesa. Soy, pues, una mujer liberal, demócrata [...]. Es casi una cosa visceral en mí. Soy liberal como tengo los ojos oscuros. Son cosas que no puedo evitar [...]. Mi padre era un hombre muy liberal y, por tanto, me dio una educación muy liberal».

en la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE)<sup>54</sup> para poder estudiar en el prestigioso Vassar College de Poughkeepsie (Nueva York), donde, además de dar clases de lengua española, daría conferencias sobre teatro contemporáneo español y se iría familiarizando con la dramaturgia de Chéjov o Strindberg (Aguilar y Cabrerizo, 2018: 22-28).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Esta carta de presentación, por no hablar de su poliglotismo, la convertían en una personalidad extraordinaria por sus aptitudes intelectuales, no solo en comparación con un colectivo femenino que poco a poco comenzaba a acceder a los estudios superiores y participaba activamente en la vida sociopolítica de la España republicana, sino también, para lo que nos incumbe, con el resto de compañeras de profesión durante la gris posguerra. Y es que, si bien «las estrellas femeninas gozaron de un protagonismo público que no se correspondía en absoluto con los ideales de domesticidad y de reclusión en la esfera privada que el régimen atribuía a las mujeres» (Álvarez Rodrigo, 2019: 5), Conchita representó como muy pocas la contradicción y la doble moral que llevaban en su seno la sociedad franquista. Su soltería, su determinación por no tener descendencia, su independencia económica, su relación amorosa con un hombre casado o su faceta como empresaria teatral desafiaron, sin lugar a dudas, cualquier convencionalismo social de la época y, principalmente, los arquetipos femeninos ortodoxos propuestos por la Sección Femenina de Falange, bien fueran estos espejo de modelos del pasado (Rodríguez, 2002: 578-581; Cenarro, 2017: 105-106) y del presente martiroológico de la reciente guerra civil (Carabias, 2003: 392-429), bien de mujer domesticada y subordinada a las tareas del hogar (Roca i Girona, 2003; De Dios, 2014)<sup>55</sup>. Un patrón de feminidad nacionalcatolicista, este último, que, como afirma Sofía Rodríguez, acabaría por imponerse en «la batalla de la “reacción”» (2010: 233) frente al «modernismo fascista» de las falangistas de primera hora, tan «excesivamente» visibles fuera de su ámbito doméstico, según opinión de sus camaradas masculinos, en revistas como *Medina* o *Y. Revista para la mujer* (Carabias, 2003: 287-299; Cenarro, 2017: 102).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Es la pretensión, pues, de este artículo el visibilizar otros modelos heterodoxos de feminidad durante el franquismo a partir de algunos de los personajes femeninos interpretados en los escenarios por Conchita Montes: una toma de partido por una dramaturgia europea que, ante las circunstancias que le tocaron vivir, denotaba cierta

<sup>54</sup> Para más información de las políticas culturales de la JAE en los Estados Unidos de entreguerras, véanse Castillejo (1919: 245-248) y Sepúlveda (2007: 75).

<sup>55</sup> Sin ánimo de ser exhaustivos en la bibliografía concerniente al estudio de la mujer en la Sección Femenina, siguen siendo de lectura obligatoria los volúmenes pioneros de Gallego Méndez (1983), Sánchez López (1990) y Richmond (2004).

rebeldía o hastío –o las dos actitudes a la vez de quien como la intérprete de *El baile* se lo podía permitir debido a su estatus socioeconómico– frente al marasmo cultural del régimen, así como contra el discurso oficial de género durante el franquismo.

## 2. Teatro como pasión y... vocación de felicidad

Afirmaba Conchita Montes en una entrevista que le hizo a mediados de los cincuenta una de las grandes pioneras del periodismo femenino en España, Josefina Carabias, que «la vocación que yo descubrí trabajando ante la cámara fue una vocación de actriz de teatro» (Carabias, 1954). Este abandono paulatino del cine –que no definitivo ni mucho menos– coincidiría con su decisión de convertirse a principios de la misma década en empresaria teatral fundando su propia compañía, en la que reclutaría a Neville como director de algunas de las obras seleccionadas (Aguilar y Cabrerizo, 2018: 97). Y es que, como confesaba la actriz en la misma entrevista para *ABC*, seguía «haciendo adaptaciones de teatro extranjero y algunas cosas más». Aquella aventura –que se iniciaría en 1945 con *El pirata* de Marcel Achard, amigo íntimo de Neville-Montes, y terminaría con la selección de *Diseño para mi vida* de Noël Coward, pieza teatral que no solo adaptó sino que fue dirigida por ella misma en 1974 para el Teatro Arlequín de Madrid<sup>56</sup>– se podría resumir en la «conversación» que mantuvo la actriz con César González-Ruano y Miguel Mihura un 13 de diciembre de 1953 y en la que aseguraba que el público llenaba un teatro por «la obra» y no por «la actriz», como defendía el autor de la recién estrenada *Tres sombreros de copa* (González-Ruano, 1965: 41).

Este alegato en favor de la ‘obra’ por parte de una actriz más allá de la endogamia del gremio era significativo de la formación intelectual y cultural de Conchita Montes. En otra entrevista con la poetisa falangista Sara Barranco Soro –esta vez de los años cuarenta, cuando la actriz no había dado todavía el salto al teatro y copaba portadas de las revistas cinematográficas como *Primer Plano* o *Cámara*– Montes se sinceraba sobre su conocimiento profundo de la literatura española e inglesa e informaba sobre «algunas traducciones que pienso aprovechar» (Demaris, 1943). Su dominio del inglés, que le hacía dictar la adaptación teatral sin tener que recurrir al diccionario (Vigiola, 1994), le hizo ser de las escasísimas mujeres de la época que, al igual que compañeros del ambiente

<sup>56</sup> De gran ayuda resulta consultar la lista que aparece al final del volumen biográfico de Aguilar y Cabrerizo (2018: 162-165) sobre las obras teatrales interpretadas (y adaptadas) por la actriz a lo largo de casi treinta años.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

codornicista como Tono y López Rubio (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 338 y 344)<sup>57</sup>, se dedicaría a versionar en español obras extranjeras.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

¿Y cuál era aquella lista interminable de «mis autores favoritos» a la que aludía en la entrevista de 1943 en *Primer Plano*? Si se observan los títulos de las veintidós adaptaciones teatrales que realizaría entre 1945 y 1974, es innegable la inclinación por escritores mayormente franceses e ingleses (con algún par de ejemplos de dramaturgos norteamericanos) entre los que se encuentran nombres señeros del teatro europeo. Tampoco tendrá motivo de discusión la preferencia de la actriz –en este caso, la empresaria– por seleccionar piezas pertenecientes exclusivamente a la comedia, que habían tenido una excelente acogida de público en sus países de origen y estaban renovando el género.

Este último punto podría sustentarse, de manera resumida, en dos suposiciones. Una, ‘personal’: como se autorretrataba en la entrevista de TVE, Conchita Montes poseía una «enorme vocación de felicidad» y confesaba ser incapaz para papeles trágicos por su carencia de «voz» y «temperamento». La otra, ‘circunstancial’ en términos orteguianos: en otras palabras, poder calibrar cuánto hay de ascendencia del teatro nevilliano en la toma de decisión por parte de la actriz de un específico canon teatral. Esta influencia no implica, de ninguna de las maneras, una merma en la independencia intelectual de Conchita Montes con relación a la alargada sombra de su descubridor. Al contrario. Como se intentará demostrar en el tercer apartado de este estudio, si es verdad que los argumentos de los títulos seleccionados compartían señas de identidad con «la comedia de la felicidad» de Edgar Neville (Ríos Carratalá, 2005) en cuanto a la búsqueda del bienestar de los personajes (y motivo, por tanto, de los conflictos en pareja), la concepción lúdica-evasiva del teatro o la crítica a la moral y cursilería de la sociedad, es evidente también que las obras de J. B. Priestley, Marcel Achard, Jacques Deval o Noël Coward, por citar a algunos de los más conocidos hoy en día, asumían más riesgos temáticos para la década de los cincuenta y sesenta en España (divorcios, segundas nupcias, aventuras extramatrimoniales, amores a tres bandas, homosexualidad, monotonía matrimonial, amores frívolos y elegantes, empoderamiento femenino, etc.)<sup>58</sup> que las de Neville,

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>57</sup> Consúltense en el mismo volumen (2019: 363-365) la participación de la ‘codornicesca’ Montes en la célebre revista de humor a partir de El Damero Maldito (pasatiempo inventado por la actriz), la publicación de un par de relatos o la creación de la sección «Áteme esa mosca por el rabo».

<sup>58</sup> Ingredientes que aparecían, por ejemplo, en *El pirata* (Marcel Achard), *Desde los tiempos de Adán* (J. B. Priestley), *Mary, Mary* (Jean Kerr), *Tía, déjanos... dormir* (Jean Bernard Luc y Jean Pierre Conty), *Vidas privadas* (Noël Coward), *Canción para un atardecer* (Noël Coward), *Diseño para mi vida* (Noël Coward)

maniatado, eso sí, entre los límites permitidos por la censura franquista, su deseo por estrenar y, finalmente, su escaso –o nulo– interés por adecuarse a los vaivenes sociológicos de la modernidad.

Aparte de su predilección por el autor y la obra, no cabe duda de que Conchita Montes adaptaría al español aquellas comedias que le ofrecieran un papel protagonista que se ajustara al tipo de «personajes buenos, los que tienen carne, los que me parecen humanos»<sup>59</sup> con los que se sentía plenamente identificada la actriz. Una afirmación, por otra parte, coherente con su propia carrera cinematográfica en la que

frente a la mojigatería y represión de la época, Conchita Montes construye personajes inteligentes, que tratan de igual a igual a los hombres, e incluso los desafían, con una seducción sutil. La actriz no se adaptará a un molde pasivo o estanco, sino que buscará papeles versátiles y diversos, afrontando retos o desafíos de actuación (De Lucas, 2018: 56-57).

Mucha de esta composición actoral se encontrará, pues, en los personajes que protagonizaría en las tres comedias que hemos seleccionado del listado de sus veintidós adaptaciones (*Marea baja*, *Ninotchka* y *Lecciones de matrimonio*): un modelo de feminidad atrevido social y moralmente que se deslizaría en la cartelera teatral española gracias a la valentía y el carácter de Conchita Montes, que no dudaría en aprovechar los mínimos resquicios que permitía la inflexible censura por lo que se refería a asuntos matrimoniales-sentimentales, así como a los nuevos aires que, a partir de los sesenta, comenzaban a soplar allende los Pirineos.

### 3. La feminidad en el teatro como posibilismo crítico

Previo paso al análisis individual de los personajes femeninos, resulta adecuado apuntar algunos rasgos comunes a estas tres comedias, en las que, en los casos de *Marea baja* y *Lecciones de matrimonio*, no es descabellado advertir a una Conchita Montes presente en alguna de sus funciones teatrales (o de sus siguientes reposiciones en temporadas posteriores) en los londinenses Embassy Theatre (junio, 1947) y Piccadilly Theatre

---

y ¡Oh papá, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena! (Arthur L. Kopit).

<sup>59</sup> Entrevista en «Autorretrato» de TVE.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

(octubre, 1959), respectivamente<sup>60</sup>. En primer lugar, la popularidad y éxito de público y crítica de todas ellas las condujo irremediamente a su esperado traslado a la gran pantalla<sup>61</sup>: un final de fiesta –deseado por muchos autores teatrales y temido por otros cuantos– para la trayectoria vital de una obra de teatro que fue común también en el cine del periodo franquista a partir de los originales de Miguel Mihura o Jardiel Poncela (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 321-335).

Un segundo aspecto, comentado en párrafos anteriores, es la inclusión de las tres adaptaciones de Montes en el género de la comedia con algunas líneas de guion que contenían –muy del gusto, por supuesto, de la actriz– réplicas surgidas de cualquier viñeta codornicesca:

Isabel: ¿Marearme? Me han tenido que dar sorbitos de coñac para reanimarme, y luego han tenido que reanimarme por culpa del coñac (Blackmore, 1952: 6).

Katrin: Todavía sigo llevándolas [*trenzas*] para dormir.

Leticia: Pues no se te ocurra soltártelas por fuera de la ventana, porque veo a toda la Facultad trepando por ellas (Stevens, 1962: 15).

No por obvio deja de ser necesario aludir también a que, al estar localizadas las tres comedias en ambientes cosmopolitas como París (*Ninotchka*), Londres (*Marea baja*) y Nueva York (*Lecciones de matrimonio*) y protagonizadas por personajes ‘mitológicos’ o extranjeros (norteamericanos, rusos, franceses, ingleses y suecos), el público asistente a las funciones –que no los capitostes censores, alerta siempre a la hora de proteger la moralidad ciudadana– se dejaba conducir por la senda del humor manteniendo la suficiente distancia brechtiana para (auto)convencerse de que aquellas historias de problemas matrimoniales y complejas relaciones amorosas resultaban inviables en territorio patrio.

<sup>60</sup> En una época donde viajar al extranjero estaba solo al alcance de ‘señoritos’ y ‘aristócratas’, la pareja Neville-Montes solía trasladarse con frecuencia a Londres, donde tenían grandes amistades dentro del mundo del teatro. Estos intercambios culturales y vivenciales les darían la posibilidad no solo de conocer lo que se estaba cocinando en el teatro anglosajón contemporáneo, sino también la de realizar una gira de siete meses por Inglaterra interpretando, ella misma en inglés, los tres personajes de *El baile* de Neville (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 367).

<sup>61</sup> En el caso concreto de la película de Lubitsch, se trata de una historia original que acabó en guion cinematográfico en manos de Charles Brackett, Billy Wilder y Walter Reisch. Por orden cronológico de estreno y en sus títulos originales: *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Miranda* (Ken Annakin, 1948) y *The Marriage-Go-Round* (Walter Lang, 1961).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Por último, los tres personajes femeninos en los que nos enfocaremos a continuación, y que suponían cierta actitud subversiva hacia los modelos estándares del nacionalcatolicismo, tendrían su *partenaire* antagónico en aristócratas ridículas y snobs (*Ninotchka*) y en mujeres casadas, que observarían con suspicacia (*Marea baja*) y con la justa ironía que les proveía su mayor inteligencia (*Lecciones de matrimonio*), las debilidades de sus maridos ante las tácticas tentadoras de sus contrincantes advenedizas. Esta dualidad femenina reproducía, con pretensiones hartamente dispares, los modelos expuestos en la literatura ‘rosa’ de los años cuarenta de Carmen de Icaza y Mercedes Formica o en la codornicesca de Conchita Montes y Mercedes Ballesteros<sup>62</sup>: una lucha entre ‘el Bien’ y ‘el Mal’ representados, respectivamente, por la heroína falangista, abnegada y sacrificada en aras del matrimonio y la familia, frente a la frivolidad, intelectualismo y seducción de sus oponentes, muchas de ellas, como lo serán Ninotchka, Miranda Trevella (Marina en la adaptación española) y Katrin Sveg, de nacionalidad extranjera (Soler Gallo, 2014: 87-89)<sup>63</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 3.1. Adulterio ‘sirenístico’

Aunque Conchita Montes informaba a su interlocutor de que fue en la *Dalila* de Ferenc Molnár «la primera vez que yo me encontré profesional» y «en la que yo observé mis posibilidades» (González-Ruano, 1965: 40), el hecho es que el primer gran éxito de su carrera teatral lo constituyó su interpretación y adaptación de *Miranda: A Comedy in Three Acts* de Peter Blackmore. Su estreno, bajo la dirección de Edgar Neville, había tenido lugar el 3 de junio de 1948 en el Teatro de Cámara de Madrid. La selección de este espacio semioficial con sede en el Español ya indicaba bien a las claras el riesgo de la producción. Se trataba de un teatro alternativo al que, debido a sus propuestas arriesgadas en términos artísticos y de contenido sugerente, se le impuso una «sesión única y exclusiva para abonados, sin publicidad ni crítica en la prensa. El intento fue serio y elitista, es decir, de repercusión muy limitada» (García Ruiz y Torres Nebrera, 2004: 55).

<sup>62</sup> Por lo que se refiere a la colaboración de Mercedes Ballesteros en *La Codorniz* con su célebre seudónimo, la ‘Baronesa Alberta’, consúltese el excelente volumen de Aguilar y Cabrerizo (2019: 209-215).

<sup>63</sup> Desde un punto de vista anarquista, este esquematismo ideológico entre dos modelos de feminidad no se mostraría tan divergente de los relatos ‘rosa’ escritos, durante los años veinte y treinta, por Ángela Graupera para las colecciones La Novela Ideal y La Novela Libre de *La Revista Blanca* (da Costa, 2022: 35-59).

En el caso de la obra del dramaturgo británico<sup>64</sup>, era indudable que la máxima preocupación de las altas instancias censoras se basaba en la catadura moral de los personajes y, en concreto, el papel que se reservó la Montes como Marina, la sirena recién llegada a la metrópolis londinense que revolucionaría en el sentido más exacto de la palabra los valores de fidelidad de los personajes masculinos. Como sus antecesoras en la Antigüedad clásica con los marinos que surcaban los mares, y su posterior transformación moralizante (y, por tanto, misógina) durante la *interpretatio cristiana* del mito en la Edad Media (Rodríguez López, 2007 y 2009), Marina coqueteaba y seducía a todos los hombres de la obra, independientemente de su clase social y profesión: así, se encontraban en la tesitura sentimental de dejar a sus prometidas y querer casarse con Marina –valga recordar que todos ellos no conocen su condición sirenística, engañados por el doctor de una supuesta parálisis en las piernas– tanto Carlos (chófer y criado) como Enrique (artista) que caen rendidos a un personaje que, a lo largo del texto, es descrito como «muy bonita, pálida y rubia, con los ojos grandes y misteriosos» (15), «alegre» (30), «muy chic y demasiado fascinadora» (32) y que, además, afirmaba: «¡Me encantan los hombres!» (60).

Sin embargo, el principal obstáculo para que la obra no pasara, de primeras, por los circuitos comerciales del Teatro Español, descansaba en la más que insinuada relación ‘extramatrimonial’ entre el doctor (Pablo) y Marina. La historia, que comenzaba *in media res* cuando la intimidad de la sirena con el doctor resultaba evidente –«Pablo, eres un encanto» (20); «Pablo siempre lo consigue todo» (20); «Pablo, monín, estoy sin un céntimo» (22)–, se iría enrevesando hasta la llegada de un final sorprendente digno del mejor argumento filmico de una *screwball comedy*. Los (re)celos de su mujer, Clara, llegaban al paroxismo cuando Marina expresaba su deseo de que «el mes de mayo me encuentre en un sitio delicioso» como Mallorca (78). La última intervención de Clara en la obra confirmaba, fuera de toda duda, el fundamento de sus sospechas:

Clara: ¡Ah, sí! Mallorca... ¿Por qué tendría tanto interés en estar en un sitio bonito en el mes de mayo?

(*Queda pensativa un momento y, de repente, empieza a contar con los dedos.*)

Septiembre, octubre, noviembre, diciembre, enero, febrero, marzo, abril, mayo... ¡Nueve meses! (*Sospechando lo peor.*) ¡Pablo! (80).

<sup>64</sup> A partir de este momento, todas las referencias entre paréntesis pertenecen a la adaptación de Conchita de Montes: Blackmore (1952).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

La adaptación cinematográfica, que no pudo verse en los cines españoles hasta 1951 – tres años después de la adaptación de Conchita Montes–, se dejaba de insinuaciones y explicitaba con el plano final de Glynis Johns, recostada en una roca y con un bebé-sirena en su regazo, la relación amorosa con el doctor. En cualquier caso, se percatase el público o no, quien osaba realizar piruetas humorísticas sobre el adulterio en aquella España nacionalcatólica corría el riesgo de descalabrarse por la sencilla explicación de que, desde el final de la guerra civil, se volvió a restablecer el Código Civil de 1889 en el que la mujer no solo perdía la mayoría de los derechos obtenidos durante el periodo republicano (divorcio, igualdad jurídica, pérdida de autonomía en cuanto a su patrimonio, etc.), sino que se tipificaba el adulterio (y, sobre todo, el femenino) como delito ante la ley (Imaz Zubiaur, 2008: 71-76).

### 3.2. La bolchevique ‘enamorada’

En comparación con *Marea baja*, la adaptación teatral de *Ninotchka* no presentaba, en un principio, mayores complicaciones si se observaban sus credenciales anticomunistas. Efectivamente, la primera película en la que «¡la Garbo se ríe!», tal y como anunciaba la promoción a bombo y platillo, se había estrenado en enero de 1941 en las pantallas de un Nuevo Estado español que, sin saberlo, sería testigo meses después del alistamiento de miles de voluntarios en la División Azul hacia las estepas rusas al grito envalentonado de Serrano Suñer del «¡Rusia es culpable!»<sup>65</sup>. Asimismo, la propia Conchita Montes, durante su periplo junto a Neville, a las órdenes de la cinematografía mussoliniana, en la película *La muchacha de Moscú* (Sancta Maria, 1942) se ponía en la piel de Nadia, una periodista soviética del *Pravda* que acabaría por apostatar del comunismo y convertirse a la religión católica<sup>66</sup> (Aguilar y Cabrerizo, 2018: 47-50; Álvarez Rodrigo, 2019: 405-413).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>65</sup> Se nos escapa este detalle, pero nos preguntamos hasta qué punto podía ser un guiño humorístico (o desmitificador) de la propia cosecha de Conchita Montes –y temerario por la todavía aún reciente estancia de los voluntarios españoles en Rusia– la referencia a la ciudad histórica de Novgorod, lugar principal de las operaciones militares en las que participaría la División Azul en el frente ruso:

Ninotchka: En nuestro país hemos instalado en Novgorod el Instituto Biológico Experimental más grande del mundo.

León (*divertido*): Tendrán ustedes muchísimos voluntarios... (Leygen y Sauvajon, 1953: 24).

<sup>66</sup> Así rezaban los títulos de crédito iniciales: «La historia de cómo una chica atea, casi ahogada en las alas turbulentas del infierno del escepticismo, abraza la religión».

El interés de esta obra, en lo que a este artículo se refiere, no reside, por lo tanto, en el discurso propagandístico anticomunista que congeniaba tanto con el régimen pro-Eje de los primeros años cuarenta como, aún más, con el que abanderó, ya en pleno estreno teatral de la obra (principios de la década de los cincuenta), el nacionalcatolicismo y la defensa de Occidente frente al enemigo ‘que surgió del frío’<sup>67</sup>. Tiene que ver con la protagonista del título homónimo interpretada por Conchita, quien buscaría como fuente de inspiración no tanto el film lubitscheano y el personaje de la Garbo como la historia original escrita por «M. Leygen»<sup>68</sup> a partir de la adaptación teatral realizada al francés por Marc-Gilbert Sauvajon.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

¿Y qué tenía de ‘amenaza’ o ‘desafío’ para la moralidad de la época la Ninotchka de Conchita Montes que desembarcaba en el Teatro de la Comedia el 25 de marzo de 1951? Para empezar, y sin entrar todavía en los argumentos posibilistas que pudieran existir detrás de la decisión de la actriz de llevar a cabo aquel papel, era un personaje con el que se podía sentir plenamente identificada a nivel biográfico-profesional: las dos eran mujeres preparadas —«Tengo catorce diplomas de la Universidad Central de Moscú» (29)<sup>69</sup>—, de gran cultura, racionales y que hablaban diferentes lenguas —«Hablo nueve idiomas correctamente» (23)—. Además, desde la perspectiva interpretativa, era uno de aquellos roles paradigmáticos de su querencia, como dejó bien claro en la entrevista de TVE, por los personajes evolutivos llenos de humanidad y bondad, pero también, como todos los seres humanos, de contradicciones y defectos.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Por otro lado, la plasmación en los escenarios de aquel patrón femenino del comunismo que se presentaba con el rimbombante cargo de «delegado inspector de primera clase de la Comisión Central de Recuperación de los Bienes Rusos en el Extranjero» (14) no era del todo desconocido para un público español adoctrinado durante la guerra civil y la inmediata posguerra a través de un bombardeo propagandístico de literatura furibundamente anticomunista. El proceso de animalización y la degradación deshumanizada que recibirían los milicianos en las descripciones de estas novelas serían

<sup>67</sup> «...desde aquí he visto que es [el Partido comunista] solo un monumento de expedientes, venganzas y crueldades» (Leygen y Sauvajon, 1953: 79).

<sup>68</sup> Así aparecía erróneamente escrito el nombre del escritor húngaro Melchior Lengyel en la portada del texto que manejamos (1953). Afincado en los Estados Unidos para trabajar como guionista en Hollywood, también es el argumentista de *Ser o no ser*, otra de las obras maestras de Ernst Lubitsch. Es interesante consultar, para todo lo que tiene que ver con autores húngaros, el blog «Celdas de papel» en una de cuyas entradas se menciona este error tipográfico, así como la existencia de otros tres «Lengyel» de la literatura magiar: <http://celdasdepapel.blogspot.com/2019/01/rescatados-del-olvido-los-lengyel.html> [Fecha de consulta: 01/01/2023].

<sup>69</sup> A partir de este momento, todas las referencias aparecidas entre paréntesis pertenecen a la edición de 1953.

aún más despreciables en el caso de sus compañeras femeninas. Esta actitud no solo estaba estrechamente vinculada con la misoginia de muchos de aquellos autores del bando nacional, sino que tenía como objetivo prioritario la reversión, tanto ética como estéticamente, de la figura de una mujer que, durante la etapa republicana, había alcanzado una serie de derechos que habían supuesto un cortocircuito en la jerarquía del patriarcado. El nuevo ideal propuesto por el Nuevo Estado colisionaría, pues, contra aquella ‘anti-mujer’ diabólica caracterizada por la antifeminidad, la sexualidad malsana y el desprecio del sacramento del matrimonio y el sentido de la maternidad<sup>70</sup>. Este bagaje ideológico que acarrearía alguno de los periodistas y novelistas que se trasladaron al frente ruso acompañando a la División Azul les lanzaría también en la búsqueda (y reafirmación) de creencias y estereotipos escuchados y leídos a lo largo de la deflagración civil: es decir, la confirmación de que la ideología marxista era responsable de la pérdida de elegancia, delicadeza y feminidad de las mujeres rusas del mismo modo que lo había sido de la de las milicianas españolas<sup>71</sup>.

Con tales antecedentes literarios en la retina del espectador, la Ninotchka se presentaba al comienzo de la obra con las mismas cartas credenciales demonizadas que la miliciana española o rusa: actitud agresiva (12-13), laconismo y frialdad en el trato con el resto de los personajes, una cierta «impasibilidad oriental» (17) y una masculinización en su vestimenta que la hacían «tan femenina como la tabla de multiplicar» (46). A ello se le añadía su obsesión por reducir y racionalizar todo el conocimiento humano en prosaicas fórmulas y números, desde el funcionamiento de las locomotoras francesas hasta sentimientos como el flechazo amoroso provocado por una serie de «radiaciones electroquímicas» (23).

El retrato, si se quiere risible y aclimatado a los estándares caricaturescos sobre el ‘Paraíso soviético’, no debería impedir, con todo, observar en ella un modelo de feminidad totalmente opuesto al que se escenificaba en los escenarios de la época. La Ninotchka de Conchita Montes, como la misma actriz a lo largo de su vida amorosa y profesional, es una mujer que se mueve con facilidad en ambientes de poder patriarcal, se iguala en capacidad con los hombres e incluso los llega a desafiar y dominar, no solo por su superioridad intelectual, sino por el cargo que ejerce sobre sus subalternos. En su

<sup>70</sup> Dada la ingente bibliografía anticomunista de la época, hacemos acopio de algunas referencias denigratorias hacia la miliciana comunista en Borrás (1939: 39 y 71; 2016: 90 y 230-231), Cuquerella (1940: 97-99) y Romero-Marchent (1937: 119-122).

<sup>71</sup> Entre la literatura divisionaria de la época destacan las alusiones a la mujer comunista en Errando Vilar (1943: 280-281) y Gómez Tello (1945: 53).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

‘currículum’ se incluía el rango de sargento durante la Segunda Guerra Mundial, donde aprendió a «conducir tractores y tanques» (23), faceta que la emparentaba con las mujeres rusas retratadas por Svetlana Alexiévich en su imprescindible volumen *La guerra no tiene rostro de mujer*. En lo que concernía a la moral, si bien su comportamiento se podía achacar en la época a la eticidad soviética, la escena en la que Ninotchka se quedaba hasta las cuatro de la madrugada, sin importarle en absoluto su reputación o las habladurías de los conserjes, en su habitación del hotel con León –un abogado francés que acaba de conocer y del que se enamoraría finalmente–, haría remover las conciencias pacatas de cierto espectador español de la época (masculino o femenino), acostumbrado al rol pasivo de la mujer en las relaciones amorosas<sup>72</sup>. Y más cuando la protagonista le soltaba al atemorizado León que, al no estar casados ninguno de los dos, «tenemos perfecto derecho a pasar la noche juntos si así nos conviene» (27), o cuando –y nos podemos imaginar con qué satisfacción interpretaría este párrafo una Conchita Montes que mantuvo tantos años una relación sentimental con un hombre casado como Neville, que no pudo divorciarse de su mujer por culpa de la legislación franquista<sup>73</sup>– le recriminaba a la sociedad burguesa que

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

el amor, desgraciadamente, entre ustedes, se complica con una serie de complejos oscuros que provienen de su atavismo burgués; son ustedes incapaces de tomar una decisión que escandalizaría su sentido de las conveniencias, e incapaces también de mirar las cosas cara a cara (28).

Para tranquilidad de la censura y del «atavismo burgués», la dicotomía que carcomía al personaje entre el deber (ideario comunista y su misión en París) y el amor se decantaría al final por este último. No era otro sino aquel sentimiento el que transformaría literalmente a Ninotchka de «sargento del Ejército rojo» a una mujer que paseaba bajo los árboles, se maquillaba, miraba escaparates y terminaba por ponerse un elegante vestido de una famosa casa de moda de la Plaza Vendôme parisiense (34-35 y 47). El descenso al ‘infierno’ materialista que tanto había criticado la Ninotchka del primer acto

<sup>72</sup> De la misma forma, la comunista Nadia interpretada por Conchita Montes en *La muchacha de Moscú*, aunque se defendía, con la ironía habitual de sus personajes, de los embistes amatorios de un pelmazo norteamericano que acababa de conocer en su travesía por el Mediterráneo, no tenía ningún reparo en invitarlo a su camarote a las primeras de cambio.

<sup>73</sup> Si bien la derogación del divorcio después de la guerra civil infirió en la relación entre Neville y Conchita Montes, esta, en «Autorretrato» de TVE, reconocía que su gran error había sido no irse a vivir con el escritor por culpa de las convenciones de la época, aunque, posteriormente en la misma entrevista, señalaría que su decisión se debía a querer mantenerse independiente social, emocional y económicamente.

había ‘nevellizado’ –señalar que, como en *Marea baja*, Neville se encargaría de la dirección de esta obra– al personaje en su búsqueda de la felicidad más allá de cualquier corsé ideológico. Si resultaba evidente la certeza de este último aspecto en lo que atañía a los gustos literarios de Neville-Montes (argumentos mayormente anclados en la nostalgia de una Arcadia pre-revolucionaria y pre-capitalista), así como a la traslación metafórica de su verdadera historia de amor frente a «las conveniencias» a las que se refería el personaje, el proceso de desideologización de Ninotchka experimentado en los dos siguientes actos no debería hacernos olvidar, por el contrario, el empoderamiento ejercido a contracorriente de las pautas de comportamiento femeninos de la sociedad española de los cincuenta y que solo caía derrotado –si lo interpretamos como tal–, no por los hombres, sino por el Amor en mayúsculas.

### 3.3. ¡Que vienen las suecas!

En 1961, a raíz del aumento de turistas extranjeros que fue incrementándose en millones a lo largo de la década, el siempre avisado Josep Pla, en su columna semanal en *Destino*, se adelantaba en años a la turismofobia actual surgida contra un tipo de turismo *low cost* que amenaza el medioambiente y la sostenibilidad urbana (Guillén Navarro, 2018). El escritor catalán, desde su atalaya en Palafrugell, mostraba su rechazo ante una corriente que, símbolo de los tiempos, «no se detendrá. Irá en aumento» (Pla, 1961). Aquella invasión literal de visitantes extranjeros, como bien ha analizado Nash en su estudio de género sobre el fenómeno turístico, posibilitó la aparición emergente de una nueva representación femenina encarnada por la turista escandinava que desestabilizaría el discurso oficial de la feminidad española: una «otredad icónica femenina, exótica y erótica» (Nash, 2020: 41) que jugaría un papel determinante junto a la del «Donjuán» o «macho ibérico» en el ‘landismo’ tardofranquista de la siguiente década (Huerta y Pérez, 2015).

Es precisamente en ese contexto socioeconómico del desarrollismo cuando se estrenaba el 22 de febrero de 1961 en el Teatro de la Comedia *Lecciones de matrimonio*, obra del dramaturgo, guionista y productor Leslie Stevens (Page, 2021), que había sido trasladada a la pantalla el mismo año con James Mason, Susan Hayward y Julie Newmar interpretando sus papeles principales. Y es también, por tal hecho, que los nuevos aires, promovidos por el turismo de masas de los años sesenta, vinieron a evocar (y hasta qué punto normalizar en la cotidianidad veraniega) en la conciencia de todo aquel espectador

asistente a la adaptación llevada a cabo por la Compañía de Montes el arquetipo de la ‘sueca’ asidua al litoral español.

De igual modo, pues, que la presencia de miles de veraneantes nórdicas que desafiaban los roles tradicionales de género avivados desde el final de la guerra civil por el régimen, Katrin Sveg, personaje de la comedia de Stevens, pondría en peligro los cimientos matrimoniales de una madura pareja de profesores universitarios (Pablo Delville y Leticia Lowell) residentes en Nueva York. La tentación, como había ocurrido con la sirena de *Marea baja*, procedía, en este caso, de «una diosa escandinava de unos veintipocos años» con «la piel bronceada y el pelo rubísimo» y una «figura despampanante. Grande, alta, bien hecha, bellísima» (13-14)<sup>74</sup>; una «walkiria» (28) seductora, presta a raptar al héroe de turno para llevárselo al Valhalla. Al contrario que las dos obras anteriormente comentadas donde Conchita Montes se había reservado el papel femenino ‘transgresor’ para con las convenciones sociales, la Katrin Sveg de *Lecciones de matrimonio*, por edad y físico, sería interpretada por la actriz argentina Susana Campos, que había aterrizado en España a finales de los cincuenta participando en producciones de Forqué, Román y en *Mi calle* de Neville.

La visita de Katrin a este matrimonio –amigos y colegas de su padre– se debía a un único y fundamental motivo para la joven: quería tener un hijo con Pablo porque «el señor Delville es un genio y yo quiero ser la madre de un hijo perfecto. El hecho de que el señor Delville haya estado casado y muy feliz estos años, forma parte de su genialidad y yo apruebo su matrimonio con todo mi corazón» (49-50). Dejando aparte aquellas teorías eugenésicas que rememoraban caricaturescamente las aplicadas por los nazis en programas como *lebensborn*, cuál sería la estupefacción producida en el público español de los años sesenta al escuchar a un personaje (y para más inri, femenino), hablando sin tapujos sobre sexo y amor, que, al igual que Ninotchka, interpretaba las relaciones amorosas como «un sistema electrónico» (31) y que, además, llevaba la iniciativa haciendo esperar a su novio de Estocolmo para darle el sí en el altar.

A pesar de la singularidad que suponía mostrar un personaje como la Katrin de *Lecciones de matrimonio* en el paisaje moral (y teatral) español de la época, la adaptación de Conchita, en comparación con el libreto original, contenía los necesarios tijejetazos de (auto)censura para no escandalizar aún más a las plateas: era así como desaparecían de la versión española las pertinentes referencias a la amante del padre de Katrin o al estado

<sup>74</sup> A partir de este momento, todas las referencias aparecidas entre paréntesis pertenecen a la adaptación de Conchita Montes publicada en 1962.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

civil de casado, con dos hijos, de Ricardo, amigo de Leticia, que coqueteaba continuamente con ella en las escenas confesionales del bar.<sup>75</sup> Asimismo, el tono moralizante de la obra lastraba el posible mensaje provocador inicial en lo tocante al planteamiento de aspectos axiomáticos para el régimen español, como la institución del matrimonio, la fidelidad dentro del mismo, la monogamia o la función de la mujer en el vínculo matrimonial, para reconducirlo por la senda virtuosa de una pareja que, aparentemente, salía fortalecida para combatir con más ahínco la rutina y la monotonía de sus vidas.

Al menos quedaba, tal y como ocurría con las obras anteriores, un cierto reguero crítico contra las convenciones sociales a las que se afanaría por ridiculizar el tándem Montes-Neville tanto en su obra teatral-cinematográfica como en su vida conjunta.<sup>76</sup> Leticia —«tradicional, y sin embargo, moderna» (8)—, la fiel esposa interpretada por Conchita Montes, adoptaría esa pose irónica y distante que otorga la experiencia de caer y levantarse de nuevo para salir victoriosa gracias a su superioridad moral e intelectual; aunque para ello tuviera que recurrir —no eran tiempos en nuestro país para hacer las maletas e irse de casa si el marido en cuestión se dejaba seducir por una joven valquiria— a la conservadora regañina maternal, a la amenaza ‘interrumpida’ o al necesario perdón final a unos hombres a los que todavía en España, como también se llegaba a afirmar en la obra, había que besar «el suelo por donde pisan» (47) y crearles «a ojos cerrados» si no se sabía exactamente «dónde han estado y lo que han hecho» (76).<sup>77</sup>

#### 4. Conclusiones

Con este artículo se ha pretendido recordar la faceta de Conchita Montes como traductora y adaptadora a lo largo de casi treinta años, coincidentes con la dictadura militar española, de una lista de comedias que estaban innovando el teatro liberal europeo. Como

<sup>75</sup> En la adaptación teatral de Conchita Montes no se hacía ninguna alusión al matrimonio de Ricardo, lo que ‘permitiría’ el flirteo con una mujer casada debido al carácter calavera de su personaje.

<sup>76</sup> Leticia: «Desde luego, señoras, no hay nada que se oponga a que una mujer esté soltera, siempre que no ande tonteando con los maridos de otras, siempre que no practique el amor libre con los buenos partidos, siempre que no se sienta feliz en su estado de soltería y quiera estar sola...» (Stevens, 1962: 9).

<sup>77</sup> Sin pretender, en ningún caso, establecer comparativas entre el argumento de *Lecciones de matrimonio* y la vida personal-amorosa de Montes y Neville, según testimonios corroborados por la que fuera su secretaria, Isabel Vigiola, el dramaturgo, a principios de los años sesenta, se había enamorado perdidamente de la joven Julia Altuna, casada en ese momento con el aristócrata Carlos Maturana. Isabel Vigiola cuenta en el ciclo «Españolas por descubrir», organizado por el Instituto Cervantes y el Círculo de Orellana (se puede visionar en *YouTube* la conferencia completa a cargo de Eduardo Torres-Dulce), que todas aquellas infidelidades de Neville, consumadas o no, Conchita se las tomaba con mucha resignación humorística.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

empresaria de su propia compañía, la actriz ejerció un control total de las obras que se estrenarían en las tablas de teatros capitalinos como el de la Comedia, el Español o el Benavente. No ha sido intención de este estudio revisitar la figura de Montes etiquetándola como una especie de quintacolumnista revolucionaria del panorama teatral, por mediación de aquellos autores extranjeros, por la simple razón de que no podía ni tampoco quería, dados sus gustos literario-estéticos. A Conchita, como a tantos escritores, humoristas e intelectuales de la época, se le puede aplicar el posibilista subtítulo de la revista *Hermano Lobo* («semanario de humor dentro de lo que cabe»): hicieron lo que buenamente se podía hacer dentro de lo que el régimen y sus mandamases censoriales permitían. Así de sencillo y complejo al mismo tiempo. El resto son opiniones ventajistas que otorga el presente cuando contempla el pasado desde una postura de superioridad oportunista.

En su caso concreto, su labor por airear el carcomido teatro escenificado en España gracias a su conocimiento de lenguas extranjeras, inteligencia, astucia, y al estar informada de lo que se estaba estrenando en Europa, es encomiable y digna de elogio, sin obviar, por supuesto, que se movía dentro de un área de confort conocido que se alejaba de disquisiciones político-sociales. Aun así, en comparación con la dramaturgia burguesa de su admirado Neville y sus evidentes «notas de osadía» en cuanto a los personajes femeninos (Ríos Carratalá, 2005: 85), las mujeres interpretadas por Montes actuaban como pequeños torpedos contra la línea de flotación del modelo tradicional de la Sección Femenina, provocando algunas fisuras morales en una sociedad española en perpetuo cambio a partir de la década de los sesenta. Es ahí donde puso (y hasta donde le dejaron, hay que repetir) sobre el tapete asuntos poco tratados, hasta el momento, como la felicidad de la mujer independientemente del hombre, su individualidad (y reconocimiento) creativa y artística y una cierta visión irónico-burlesca hacia el patriarcado.

Es por todo ello que no hay que interpretar la vuelta (por amor) al redil masculino y burgués de personajes como Ninotchka o Leticia Lowell como una derrota, sino que, paradójicamente, gracias a la otredad femenina de Marina y Katrin Sveg –estos sí personajes subversivos de las convenciones sociales del franquismo y fieles a los idearios femeninos extranjerizantes–, su victoria (pírrica, quizás) y la de Conchita Montes consistirían en visibilizar la hipocresía moral de la sociedad y la mediocridad de los hombres a la espera, ya en clave española, de que el país se adecuara a los ‘tiempos’ de la feminidad europea.

## Referencias

- Aguilar, S. y Cabrerizo, F. (2018). *Conchita Montes: una mujer ante el espejo*. Madrid: Bala Perdida.
- Aguilar, S. y Cabrerizo, F. (2019). *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra.
- Álvarez Rodrigo, Á. (2019). *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*. Universidad de Valencia [Tesis Doctoral].
- Blackmore, P. (1952). *Marea baja*. Madrid: Ediciones Alfíl, n.º 52. Traducción y adaptación de Conchita Montes.
- Borrás, T. (1939). *Oscuro heroísmo* (La Novela del Sábado, n.º 2). Sevilla-Huelva: Editorial Católica Española.
- Borrás, T. (2016) [1939]. *Checas de Madrid*. Madrid: Escolar y Mayo editores.
- Carabias Álvaro, M. (2003). *Imágenes de una metáfora circunstancial: la mujer falangista como mujer moderna (Y. Revista para la mujer, 1938-1940)*. Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- Carabias, J. (1954, 4 de febrero). Frente al Espejo del camerino: Conchita Montes se descubrió vocación de actriz cuando llevaba tiempo trabajando. *ABC*.
- Carro, C. (Conchita Montes). (1939). *Paco y las duquesas*. La Novela de “Vértice”.
- Castillejo, J. (1919). Intellectual Relations between Spain and the United States: Plans Proposed by the Junta Para Ampliación de Estudios. *Hispania*, vol. 2, 5, 242-248.
- Cenarro, Á. (2017). La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945). *Historia y Política*, 37, 91-120.
- Cuquerella, F. (1940). *Romances y episodios de la revolución “roja” (poesías, 1936-1939)*. Zaragoza: Librería General.
- Da Costa, M. (2022). De la crisis bélica como despertar de una vocación social y feminista: el papel del «indefenso» en la obra literaria de la periodista Ángela Graupera. En J. Yanes, M. Gabino, D. Fuentesfría y J. Zurita (Eds.), *La impronta personal en el buen periodismo* (pp. 35-59). Salamanca, Comunicación Social.

- De Dios Fernández, E. (2014). Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo. *Feminismo/s*, 23, 23-46.
- De Lucas, G. (2018). Erótica de los gestos: Conchita Montes. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (pp. 55-67). Madrid, Cátedra.
- Demaris, S. (pseud. de Sara Barranco Soro; 1943, 21 de marzo). Estrellas sin maquillaje: Conchita Montes. *Primer Plano*, n.º 127.
- Errando Vilar, E. (1943). *Campaña de invierno*. Madrid: Editorial José G.ª Perona.
- Gallego Méndez, M. T. (1983). *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- García Ruiz, V. y Torres Nebrera, G. (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra*: vol. II (1945-1950). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gómez Tello, J. L. (1945). *Canción de invierno en el Este. Crónicas de la División Azul*. Barcelona: Luis de Caralt.
- González-Ruano, C. (1965). *Las palabras quedan (conversaciones)*. Madrid: Fermín Uriarte Editor.
- Guillén Navarro, N. A. (2018). Turismo y medio ambiente: la sostenibilidad urbana ante la turisficación. En F. López Ramón (coord.), *Observatorio de políticas ambientales 2018* (pp. 517-539). Madrid: CIEMAT.
- Huerta, M. Á. y Pérez, E. (2015). Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el *landismo* tardofranquista. *Arbor*, 773, 2015. Recuperado de <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2046/2558>
- [Fecha de consulta: 1/01/2023].
- Imaz Zubiaur, L. (2008). La superación de la incapacidad de gestionar el propio patrimonio por parte de la mujer casada. En J. Astola (coord.), *Mujeres y Derecho: pasado y presente: I Congreso multidisciplinar de Centro-Sección de Bizkaia de la Facultad de Derecho* (pp. 69-82). Bizkaia, Universidad del País Vasco.
- Leygen, M. y Sauvajon, M. G. (1953). *Ninotchka*. Madrid: Ediciones Alfíl, n.º 54. Traducción y adaptación de Conchita Montes.
- Martínez Cachero, J. M. (1987). Literatura y cautiverio: el caso de las embajadas madrileñas durante la guerra civil. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, t. 37-38, 101-120.

- Martínez Cachero, J. M. (1988). Miquelarena, un escritor «en» la Guerra Civil. *Razón Española*, 29, 281-300.
- Nash, M. (2020). Turismo, género y neocolonialismo: la sueca y el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60. *Historia social*, 96, 41-61.
- Page, D. (2019). *Leslie Stevens Goes to Hollywood*. North Carolina: McFarland Publishers.
- Payá Beltrán, J. (2017). Alfonso Paso entre 1948 y 1956: los epígonos de Arte Nuevo y la «Trilogía de fantasmas». *Acotaciones*, 38, 45-67.
- Pla, J. (1961, 15 de julio). Ante el turismo en aumento. *Destino*, p. 22.
- Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de la Falange (1934-1959)*. Madrid: Alianza.
- Ríos Carratalá, J. A. (2005). Edgar Neville y la comedia de la felicidad. *Revista de Literatura*, t. LXVII, 133, 77-94.
- Ríos Carratalá, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de posguerra*. Barcelona: Ariel.
- Roca i Girona, J. (2003). Esposa y madre a la vez: construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo. En G. Nielfa (coord.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 45-66). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez López, M. I. (2007). La música de las sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, 32, 333-356.
- Rodríguez López, M. I. (2009). Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, 1, 51-63.
- Rodríguez López, S. (2002). Referentes históricos de la mujer falangista. En C. Forcadell, C. Frías, I. Peiró y P. Rújula (coord.). *Usos públicos de la Historia: comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 565-581). Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- Rodríguez López, S. (2010). La Sección Femenina, la imagen del poder y el discurso de la diferencia. *Feminismo/s*, 16, 233-257.
- Romero-Marchent, J. (1937). *Soy un fugitivo*. Valladolid: Librería Santarén.

- Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad D. L.
- Sepúlveda, I. (2007). La JAE en la política cultural de España hacia América. *Revista de Indias*, vol. LXVII, 239, 59-80.
- Soler Gallo, M. (2014). El Bien y el Mal: modelos de conducta femeninos en la novela rosa de los 40. En B. Greco y L. Pache Carballo (Eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 83-93). Madrid, Biblioteca Nueva.
- Stevens, L. (1962). *Lecciones de matrimonio*. Madrid: Ediciones Alfíl, n.º 338. Traducción y adaptación de Conchita Montes.
- Vigiola, I. (1994, 19 de octubre). De la intimidad y la fascinación. *ABC*.

▲ Dolores Fidalgo Estévez<sup>78</sup>▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## ***Nada* de Carmen Laforet. Un silencio rebelde y elocuente, inquietante camino hacia la libertad**

Ha muerto en Estados Unidos el gran poeta español Pedro Salinas. [...] enseñando literatura española. Esta literatura que hoy está de luto porque él falta [...]. Un hombre en su cátedra, cuando lleva dentro el amor de lo que enseña, es un descubridor, un cazador de bellezas, un sembrador de entusiasmos en la juventud que escucha. El fruto de su trabajo no es solo el inmediato y vivo entre él y los alumnos que directamente le escuchan, sino que una vez prendida esta llama de entusiasmo, su fuego se transite a través de los años...

(Carmen Laforet)<sup>79</sup>▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### **1. Introducción. J. R. Jiménez y R. J. Sender en la recepción de *Nada***

Preceden a la novela estos versos del poeta Juan Ramón Jiménez (Nobel de Literatura, 1956), ‘paratexto’ de anclaje a la narración: una mirada lírica, un sentido poético la sustenta. Antes de iniciar la primera parte, se lee:

NADA<sup>80</sup>▲

(Fragmento)d

A veces un gusto amargo,

Un olor malo, una rara

Luz, un tono desacorde,

Un contacto que desgana,

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>78</sup> *Women's Legacy: our cultural heritage for equit.* Comisión Europea. Conselleria d'Educació, Cultura i Esports de la Generalitat Valenciana.

<sup>79</sup> Carmen Laforet publica este texto en 1951: Cit. de Cerezas Laforet (2022: 129).

<sup>80</sup> El fragmento se identifica como la primera estrofa de una composición más larga que puede leerse completa en la obra de Juan Ramón Jiménez *La realidad invisible* (Martínez Torrón, 1999: 251).

Como realidades fijas  
Nuestros sentidos alcanzan  
Y nos parece que son  
La verdad no sospechada...  
J.R.J.

El escritor redacta una carta desde su exilio en Washington (EE. UU.), donde ejerce como profesor en la Universidad de Maryland, en muestra de gratitud:

Acabo de leer *Nada*, este primer libro suyo, que me llegó, en segunda edición, de Madrid. Le escribo, interrumpiendo su lectura, [...] para decirle que le agradezco la belleza tan humana de su libro, belleza de su sentimiento en su libro; mucha parte, sin duda, un libro de uno mismo y más de lo que suele creerse, sobre todo un libro como el de usted, que se le ve nutrirse, hoja tras hoja, de la sustancia propia de la escritora.

En los periódicos que me mandan de España, vengo leyendo, hace un año, críticas sobre su novela. Y aunque en algunos casos ha sido usted comprendida y generosamente alabada, me apena la ceguera de los que tratan su libro «literariamente» solo, o solo «curiosamente». Dos puntos de vista malsanos.

El primer libro de una muchacha o muchacho, y en particular el suyo, no puede ni debe tratarse así. Está hecho, es claro, de pedazos entrañables, como todo lo que hace la juventud, y con tanta jenerosidad de ofrecimiento público, que me parece casi criminal poner en ello manos frías, manos muertas. En los libros juveniles hay siempre algo relijioso (sic), esa fresca espontaneidad de un noviciado libre, y en su caso, de una novicia de la novela, hecho sumamente grave». [...]

Le quiero señalar, entre lo que considero más completo de su *Nada*, el extraordinario capítulo 4, con su diálogo tan natural y tan revelador, entre la Abuela y Gloria; el 15, que es un cuento absoluto, como lo son también otros. A mí me parece que su libro no es una novela en el sentido más usual de la palabra, digo por la anécdota, ni en ese otro más particular de la novela estética, sino una serie de cuentos tan hermosos alguno de ellos como los de Gorki, Eça de Queiróz, Unamuno o Hemingway; [...]

Porque usted es una novelista de novela sin asunto, como se es poeta de poema sin asunto. Y en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poemática. [...]

«*Nada*», como todo lo auténtico, es de aquí también, y de hoy, y será de mañana (Jiménez, 1948: 25)<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Se respeta el formato original de escritura.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Juan Ramón Jiménez cierra su misiva con unas palabras bienaventuradas y proféticas. Ramón J. Sender y J. R. Jiménez, exiliados, se hicieron eco de la concesión del primer premio Nadal (1944) a la novela *Nada* de Carmen Laforet, al tiempo que valoraron de forma muy positiva su posterior publicación, en mayo de 1945. Azorín fue otro de los nombres señeros que alabó su escritura en las generaciones precedentes<sup>82</sup>.

Aquí se utilizará, además de juicios acreditados, la fuerza de la escritura epistolar de Laforet en una publicación palpitante: *Puedo contar contigo. Correspondencia* (Rolón-Barada, 2003). La edición lleva prólogo de Cristina Cerezales<sup>83</sup> y da cuenta de la relación entre Ramón J. Sender y Carmen Laforet a lo largo de sus vidas: «Esta correspondencia no tiene el poder de resucitar sus voces, pero sí sus palabras. La comunicación entre un escritor y una escritora españoles, situados cada uno a un lado del Atlántico, dan testimonio de una época reciente de la historia de España» del franquismo y del exilio; en consecuencia, los textos poseen un valor documental.

Dos líneas ideológicas y vitales, inicialmente antagónicas, enlazadas a través de una firme amistad que alcanza un valor testimonial poderoso y auténtico. Cristina Cerezales resume la perspectiva desde la que Carmen, su madre, enfoca esta escritura dilatada en el tiempo, profesional e íntima:

Carmen Laforet le cuenta sobre su vida familiar, los hijos, las tareas como anfitriona y ama de casa, el enfoque religioso de su vida, su búsqueda constante de la felicidad y alegría. Le traslada sus dificultades de ser y escribir como mujer, la inseguridad frente a su obra de la que se muestra muy crítica. Se dice apolítica, pero va creciendo en ella un sentimiento de rechazo al país en el que vive y que tanto ha cambiado. Advierte a su amigo de su percepción para que no sufra desengaño a su regreso. Siente y expresa su desagrado en forma de metáfora. El aire de libertad en el que ella se siente vivir y le es propicio para crear se ha enrarecido, y hasta el clima le parece distinto y adverso. [...] *Solamente estando tres meses fuera, ya se nota que esto no es lo que nosotros creíamos que era...* (Rolón-Barada, 2003: 8-9).

Por su parte, Sender lamenta las miserias del exilio. Se considera expuesto a la condena inicial, mientras el «César pequeño» (Franco) siga en el poder.

<sup>82</sup> Azorín publica «Réspice a Carmen» en *Destino*, 21/07/1945.

<sup>83</sup> Carmen Cerezales Laforet (Madrid, 1948), hija de Carmen Laforet, escritora y artista, analiza de cerca esta relación escrita, que da cuenta de una amistad vitalicia de la que ella misma formó parte.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

El inicio de esta relación epistolar aparece marcado por la carta de 5 de octubre de 1947, con la felicitación desde The University of New Mexico, USA. Escribe Sender: «He leído su *Nada* y me parece una buena novela. Hace años que no habría tenido una impresión tan “confortable” intelectualmente hablando. Es un gran placer encontrar el talento literario sobre todo en nuestro propio idioma. Enhorabuena» (A. C. Laforet en Rolón-Barada, 2003:32-33).

La respuesta se hace esperar hasta octubre de 1965, momento en que realiza una gira por distintas universidades del continente americano. La escribió en Boston, USA, en octubre de 1965. Leemos: «Me llamo Carmen Laforet. Usted tuvo la generosidad de escribirme cuando yo publiqué mi primera novela hace veinte años. Yo no sabía entonces que usted era escritor» (C. Laforet en Rolón-Barada, 2003:34-35).

## 2. Franquismo y censura intelectual

### 2.1. Un dilatado proceso histórico

Miguel Delibes<sup>84</sup> (1980), en una serie de tres artículos de prensa que se desgranarán aquí, estudia la obra de C. Laforet. Valora el poder narrativo «de tres libros de referencia inexcusable»: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela, *Mariona Rebull* (1944) de Agustí, y *Nada* (1945) de Carmen Laforet; también realza una institución: el premio Nadal.

Todos, según Delibes, brindan un carácter innovador a la narrativa de posguerra, al tiempo que actualizan la técnica del discurso literario: «No es tan sencillo filiar, buscarle un parentesco, a la novela de Carmen Laforet [...] nos ofrece en *Nada* un relato más espontáneo o, si se prefiere, más nuevo en lo atañadero a tema y procedimiento. [...] La anécdota en *Nada*, el juego de tensiones y conflictos psicológicos que plantea, así como su estilo, no admiten fronteras: son, digamos, menos localistas y, por ello tienden a universalizar [Delibes, 1980: I, 21].

Las tres novelas comparten el pesimismo, un rasgo propio de la novela actual española. En *Nada*, descubre: «perfiles sombríos» de «seres desquiciados por la guerra. El carácter doliente de estas historias es palmario» (Delibes, 1980: I, 21).

<sup>84</sup> Delibes, bajo el epígrafe general «Una interpretación de *Nada*», publica tres artículos durante el verano de 1980. Salen en varios diarios. Se recoge en las referencias la edición de *La Vanguardia*.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

De forma rotunda, tras establecer los vínculos con otras novelas coetáneas, Delibes reitera el pesimismo de *Nada* como uno de sus rasgos distintivos. Al buscar la argumentación que justifique dicho tono en el relato, matiza que se trata de un pesimismo no desesperado: «la adolescente Andrea abandona el infierno de la calle Aribau», pero «con una incógnita». Tal vez, su protagonista aspire o no a «una nueva vida más acorde con su sensibilidad, tan delicadamente pintada por su autora» (Delibes, 1980: I, 21).

En su tercer artículo, el escritor se plantea qué puede haber de propio, de lo vivido como experiencia bélica, en la novela de Laforet: «La edad de C. Laforet en los años de la contienda (trece, quince años) y aquella en la que escribe la novela (diecinueve, veinte)» (Delibes: 1980, III, 5) conducen al autor a hablar de una «receptividad bien probada», y a observar que tanto la Guerra Civil española como la Segunda Guerra Mundial laten de fondo: «*Nada* es un producto directo de la guerra. Antes de ella, Carmen Laforet, prácticamente, no ha tenido tiempo de vivir» (Delibes: 1980, III, 5). Insinúa que, en el momento aproximado de su redacción, años 42-43, «ningún acontecimiento pudo hacer tanta mella en su sensibilidad como la guerra y la posguerra (el miedo, el hambre, la inestabilidad y toda cohorte de privaciones)» (*Ibid.*).

Y, tras un cuidadoso proceso de depuración, llega en su escritura la evidencia de una sensibilidad sutilísima. Esta perspectiva justificaría la esencia de los habitantes de calle de Aribau: «seres atormentados, desquiciados, rotos... víctimas» (Delibes, 1980: III, 5) de sí mismos y de las circunstancias. Tipos desnortados, sin rumbo, sin un lugar en un mundo donde la escasez y la miseria de posguerra aparecen por doquier.

*Nada*, en su opinión, dibuja un «retablo antibélico» donde el victimario va más allá de los seres yacentes en «los cementerios bajo la luna»<sup>85</sup> y alcanza a otros personajes, «los de la calle de Aribau, aparentemente intactos, (que) llevan su impronta en lo más hondo de sí mismos» (Delibes, 1980: III, 5). A tenor de lo expuesto, el escritor se plantea a sí mismo algunas preguntas, señala hipótesis interpretativas y defiende la fidelidad asombrosa, el reflejo de la sociedad española de los años treinta: «un clasismo destructor decadente y risible», «una religiosidad centripeta y pietista», «una esterilizadora mentalidad hidalga [...] compatible [...] con un estado de pobreza vergonzante». (Delibes, 1980: III, 5). Concluye:

<sup>85</sup>*Los grandes cementerios bajo la luna* es el título de un ensayo del escritor francés George Bernanos, París, 1938. En España su primera versión en castellano data de 1986. Trata de los totalitarismos en Europa y de la barbarie posterior a la Guerra Civil.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

La vivencia de la guerra es patente en C. L. Consciente o inconscientemente la novelista buscó la liberación de sus fantasmas redactando las hermosas páginas de «Nada». El egoísmo, la crueldad, la embriaguez de poder, la ignorancia osada, la religiosidad sin prójimo y, sobre todo, una feroz intransigencia, provocaron la tragedia de la calle de Aribau.

En el prólogo a *Nada*, Laforet clarifica el sentido de la novela y niega su carácter autobiográfico; afirmación muy cuestionable, dado que la familia pudo sentirse molesta por su descripción.

«Nada» es la primera obra, con la fuerza de una juventud sin estrenar aún. La idea de la novela –escrita en Madrid de enero a septiembre de 1944– vino del choque experimentado por mi sensibilidad al llegar desde el mundo amable y pacífico de las islas Canarias a Barcelona, en septiembre del año 1939, recién terminada la guerra española.

No es –como ninguna de mis novelas– autobiográfica. [...]

«Nada» es una interrogación... viva, anhelante.

Andrea pasa por el relato con los ojos abiertos, con curiosidad, sin rencor. Se va de él sin nada en las manos. Sin encontrar nada... Y también –esto he querido expresarlo– sin desesperanza. (Laforet, 1956: 13).

## **2.2. Escritoras y censura. Los efectos esterilizadores de una mentalidad hidalga**

A continuación, se va observar el comportamiento de la censura literaria española durante el franquismo, mediante el artículo elaborado por Martín Gutiérrez y De Lima Grecco, quienes señalan: «la cultura, que brillantemente se consolidó durante la Segunda República, aglutinadora de las corrientes liberales y del 98, caracterizada por el laicismo y la tolerancia, fue segada de forma abrupta por la dictadura» (Nicolás Marín, 2005: 172, cit. en la introducción de Martín Gutiérrez y De Lima Grecco, 2020: 320). Contra todo pronóstico, a base de agudizar el ingenio, la literatura sobrevivió a esta tenaza que la martirizaba.

Este trabajo plantea la necesidad de revisar y trabajar a fondo en los archivos, puesto que en ellos se ejerce el control de la palabra escrita. Los documentos vinculados a la censura se hallan resguardados en el Archivo General de la Administración (AGA), situado en Alcalá de Henares (Madrid), donde se conservan múltiples expedientes imprescindibles para abordar el estudio de la política oficial del libro durante el

franquismo. Dichas investigadoras cuestionan la idea de que los archivos y demás acervos documentales sean «neutros y a-históricos». Más bien, al contrario, denuncian que dan voz a una «oficialidad» tendenciosa esgrimida para validar (o refutar) una obra literaria [...], en ocasiones, excluida del posible estudio bajo el argumento de «por falta de documentación». La historiadora Nupur Chaudhuri (2010: 21, cit. por Martín Gutiérrez y De Lima Grecco, 2020: 322) establece el concepto de «archivos alternativos»: fragmentos de material coherente, localizado fuera de los repertorios de las principales fuentes convencionales. Para investigar a las escritoras bajo el régimen del general Franco hay que consultarlos, dado que «El silencio no siempre significa ausencia» (Martín Gutiérrez y De Lima Grecco, 2020: 322).

Cárcel, silencio o exilio fueron las consecuencias directas de una «censura previa». Las autoras documentan que, desde octubre de 1936, recién creada la Junta Técnica de Estado, dicha institución ya disponía de poder para ejercer la censura literaria. La ley del ministro de Interior, Ramón Serrano Suñer, situaba a la imprenta a disposición y servicio del Estado, bajo el control único de Falange Española. Se estableció el 22 de abril de 1938.

Además, de forma simultánea, se produjo un fenómeno mayoritario de ‘autocensura’: la mutilación de la obra literaria producida por la propia persona que escribe el texto, en un proceso anticipatorio de aquello que el censor no iba a permitir. De manera que, «la autocensura, [...] terminaba siendo, en última instancia, lo que el censor consideraba que tenía que ser escrito» (Larraz, 2014:32).

Tras realizar el análisis del Servicio de Censura, se emitía un informe. En caso de ser negativo, la obra pasaba a ser considerada como una publicación clandestina y entraba a formar parte de los libros prohibidos. Asimismo, la Iglesia Católica, vinculada al Estado mediante el ideario del *nacionalcatolicismo*, establecía actuaciones de refuerzo, pues publicaba *guías bibliográficas* elaboradas por las *Mujeres de la Acción Católica*, que ejercían una censura *paraoficial* (Urban, 1979), actuaba en virtud de agente propagandístico y en defensa de los asuntos relativos a la moral y a las buenas costumbres.

Las escritoras, durante el franquismo, sufren una doble discriminación: la secular, de género y, ahora, la institucional; se defendía la patria y la tradición católica, mientras que cualquier tipo de disidencia era perseguida. Así, determinados temas no eran llevados a las obras literarias por la autocensura y, de hacerlo, se extremaban precauciones: escribir bajo pseudónimo, una forma de disfrazar, de ocultar y de proteger su identidad. Según la historiadora Carmen de la Guardia, el objetivo de crear obra mediante su escritura, como

objetivo prioritario, fue más poderoso que el afán de reconocimiento como escritoras. Varios ejemplos ilustran esta idea: Mercedes Formica (Elena Puerto), Mercedes Ballesteros (Rocq Morris, Sylvia Visconti en sus novelas rosas y Baronesa Alberta, para la revista *La Codorniz*), Ángeles Villarta Tuñón (Edelweiss, Arcángeles Miranda, Belmonte de Miranda, Luz y Angélica Encinas), María Teresa Martín Iglesia (Cristina Luján), María Josefa Fornovi Martínez (Chiampos), Sara Barranco Soro (Sarah Demaris) y Carmen Conde (Florentina del Mar).

Quienes abordaron la escritura con sus nombres propios tuvieron que asumir las consecuencias directas de su exposición pública. Carmen Laforet trató por todos los medios de desvincularse de sus personajes para evitar cualquier identificación personal con ellos, tal vez, en un intento de protección de su yo más íntimo y familiar: «*Nada* [...] tuvo un éxito arrollador, pero también ocasionó a la joven Laforet muchos quebraderos de cabeza porque (a) su familia paterna no les gustó [...] verse retratados de una manera tan ácida y amarga» (Caballé y Rolón-Barada, 2019:14).

La proximidad epistolar a R. J. Sender contrasta con la distancia objetiva que imprime al discurso narrativo: «Este mundo [...] es un mundo de novelista. [...] Este mundo que soy yo misma por la transformación amorosa de que hablaba Rilke, pero – ¡Por Dios!–No es mi autobiografía, como han querido ver algunos críticos»<sup>86</sup> (Laforet, 1956: 9).

Hasta quienes gozaron del éxito de sus publicaciones acusaron el sufrimiento que implicó su exposición. Algunas escritoras, Carmen Kurtz, Elena Fortún o Carmen Laforet, pese a la dureza de la censura, sellaron su obra con nombre propio, conscientes del poder de su firma. Continúa con su testimonio Laforet: «Los deberes y los derechos arraigados en mi espíritu no eran los que se tenían comúnmente en mi país y entre personas de mi misma extracción social como válidos» (Cit. por Cerezales Laforet, 2021: 410)<sup>87</sup>.

Su singularidad personal queda reflejada de manera explícita en sus propias palabras: «Estaba yo por un lado llena de sabiduría en cuanto al disfrute de la belleza simple de la vida, de capacidad de contemplación y asombro y también de sentido de admiración y de amistad, de respeto a los seres humanos por lo que ellos valiesen de sí

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>86</sup> Las citas corresponden a la edición de Laforet, *Mis páginas mejores* (1956).

<sup>87</sup> Este texto ha sido tomado del borrador de «Tiempo libre y creación literaria», conferencia dictada por Carmen Laforet en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 1971. Véase Cerezales Laforet (2021: 412).

mismos y por nada fuera de ellos que no se diese a su mérito propio» (Cit. por Cerezales Laforet, 2021: 410). Rechaza la vileza de otras conductas solapadas al amparo de la ignorancia: «Desconocía algo tan simple como que el miedo hace hacer las mayores villanías a la gente». (Cit. por Cerezales Laforet, 2021: 412). Con posterioridad, analiza la desigual recepción de su obra:

Desconocía que la capacidad de admiración es rara y la envidia algo muy común, en cambio, y no sabía que había discriminación de sexos muy marcada en nuestra sociedad y en nuestra época. [...] Todo lo que había leído sobre ello me parecía tan real y tan lejano al mismo tiempo como las costumbres medievales o de la Grecia y Roma clásicas (Cit. por Cerezales Laforet, 2021 :412).

Ante la censura, Angela Figuera Aymerich logró el permiso oficial para publicar su obra de poesía desarraigada *Toco la tierra letanias* (1962)<sup>88</sup>; pero no gozaron de igual fortuna sus dos títulos, *Mujeres de barro* (1948) y *Soria pura* (1949), cargadas de un fuerte erotismo. Otras escritoras, ante la hostilidad del Régimen, abandonaron su carrera literaria. Tal es el caso de Eulalia Galvarriato, finalista del Premio Nadal en 1946 con su novela *Cinco sombras en torno a un costurero* y Luisa Forrellad, premiada en 1953 por *Siempre en capilla* (1954).

El camino del exilio fue la solución para las perseguidas por motivos ideológicos: Rosa Chacel, María Teresa León, María Zambrano... Bajo sospecha, los nombres de Elena Fortún y Dolores Medio, en base a sus vínculos familiares. En esta línea de actuación, Elena Soriano fue apartada de sus tareas de magisterio al haber estado preso su marido.

En todo proceso censor, antes de la nada, las editoriales estaban obligadas a entregar cinco ejemplares de la obra al Servicio de Censura de la Sede de la Vicesecretaría de Educación Popular. De inmediato, uno o más censores leían y examinaban la obra. Posteriormente, el informe definitivo permitía su edición, exigía su reescritura o prohibía definitivamente su publicación.

Ana María Matute, una de las víctimas de la censura, sufrió su capacidad de silenciar prolongada en el tiempo: en la reedición de *Luciérnagas* (1993)<sup>89</sup> recuerda que

<sup>88</sup> La obra fue publicada por la editorial Rialp con la siguiente nota del informe, que se reproduce de modo literal: «Nada que objetar a estas letanias poéticas», informe del censor (AGA 21/13774). La cita se encuentra en la página 327.

<sup>89</sup> Informe del censor (1953), (AGA 21/10494), citado en la página 328.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

su primera publicación en 1953 fue rechazada, tal vez, por la brutalidad de la guerra observada en las figuras de los niños, víctimas de la barbarie. Matute reedita el texto inicial completo en 1993. En su entrevista sostiene: «No es que haya vuelto a escribir la novela», –aclara Ana María Matute con una sonrisa– [...] chocó hasta tres veces con la censura (1953) y quedó destrozada, hasta el punto de que ni aparece en mis obras completas» (Matute, 1993).

### 2.3. El caso de *Nada*. Expediente de censura

*Nada*, la obra de Carmen Laforet, por fortuna, pese a las reticencias de un primer censor sobre sus personajes y la dudosa observación de la moral que motiva una segunda lectura, superó sin dificultad el informe de la censura y se publicó en 1945.

El expediente, que se transcribe a continuación, consta de tres documentos<sup>90</sup>:

1.- La petición: se cursa en formulario oficial dirigido a la Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Provincial de Barcelona, Departamento de la Propaganda. El sello lleva fecha de registro de entrada: el 23 de marzo de 1945.

Suscribe la petición: Ed. Destino S.L.

Dirección: C/ Pelayo n.º 28.

Solicita la autorización que exige la Orden 29 de abril de 1938, y disposiciones complementarias, para la edición siguiente.

Autor: Carmen Laforet.

Título: «Nada».

Editor: Ediciones S. L.

Carácter: Literario.

Volumen: 250 páginas.

Tirada: 3.000 ejemplares.

Lugar y fecha de la firma del documento: Barcelona, 20 de marzo de 1945.

2.- El primer informe del lector, manuscrito en sus respuestas, indica lo siguiente:

¿Ataca al Dogma (sic) o a la moral? Respuesta: !

¿Ataca a las instituciones del Régimen? No.

<sup>90</sup> El informe de censura de *Nada* figura con el número de expediente: 1318-45. Signatura: [MCD. AGA, 21,07610,01318,003]. Procede del Archivo General de la Administración. Se actualizan su puntuación y ortografía.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

¿Tiene valor literario o documental? No.

Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión: «novela morbosa de tipos bajos sin fin moral alguno», se lee en la respuesta.

Fecha: 27-III-45.

Firma con rúbrica del emisor.

3.-Autorización. Dada la respuesta inicial del primer lector, que implica incertidumbre o duda sobre la moral de la obra, marcada gráficamente con un signo de admiración descendente “!”, se emite un segundo informe, ahora mecanografiado, que cierra cualquier sospecha.

¿Ataca al Dogma (sic) o a la moral? No.

¿Ataca a las instituciones del Régimen? No.

¿Tiene valor literario o documental? No.

Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión, de modo literal:

*«Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria, sin peripecias de relieve. Creo que no hay inconveniente en su autorización».*

Fecha: 17 de abril de 1945.

Firma del lector con nombre y primer apellido: Andrés de L.

En la autorización: «*Vistos los antecedentes del expediente y declarado concluso en sus méritos se propone la “Autorización”*».

Fechado en Madrid, a 20 de abril de 1945<sup>91</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Carmen Laforet logró superar los escollos de la vigilancia y acercar su propia percepción de la dictadura a sus lectores. Al situar el protagonismo de la novela en una voz femenina, pudo hacer pensar en una producción literaria menor, en una novela irrelevante, a tenor del veredicto. Repetimos: «Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno». Hoy, a la vista de su vigencia y vitalidad, podemos afirmar que el dictamen del censor, a la espera de las musas, no supo advertir ni la riqueza ni la complejidad que la novela atesora.

<sup>91</sup> La reproducción del documento en formato de imagen aparece publicada en el catálogo de la exposición *Próximo destino Carmen Laforet* (2022: 68 y 69), que ha sido consultado. Al comentar su informe de censura, se lee en el mismo: «El libro fue autorizado en su integridad. Llama la atención desde el punto de vista de la historia literaria que otros relatos neorrealistas de la siguiente década fueran aceptados con la misma falta de perspicacia y con similares calificativos, tales como novela “aburrida”, “anodina” o “carente de pericia”» (2022: 69). Se mantiene la puntuación original.

Sea como fuere, con arbitrariedad o no, la crítica propone ciertas hipótesis para su aceptación: «Pese a dibujar un panorama desolador en la Barcelona de posguerra, tal vez, la sutileza de C. Laforet fuera el no incluir escenas eróticas, ni un vocabulario soez ni comentarios de carácter inmoral, ni evidenciar un ideario político o religioso cuestionable que pudieran amenazar al Régimen» (Larraz, 2014: 182). Quizá influyera su amistad con la hija del falangista Ernesto Giménez Caballero durante la realización del Servicio Social. A ella le regaló el manuscrito original de *Nada*.

Su publicación añadió a su valor intrínseco, sin pretenderlo, un halo de esperanza para otras escritoras coetáneas que iniciaban sus pasos en la carrera literaria, temerosas de ser vetadas: «muchas escritoras que tímidamente estaban tentando el vado dentro de los límites de lo permitido por la censura» (Fraai, 2003: 38). Una promoción inmediata de voces célebres se hace eco de su legado: Josefina Aldecoa, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité... Esta última, heredera devocional y confesa.

### **3. *Nada* de Carmen Laforet: el leve transitar por la senda de la estética del silencio**

#### **3.1. Silencio elocuente versus silencio entusiasta**

Carmen Martín Gaité enuncia la exhortación oficial de ese tiempo: «Prohibido mirar hacia atrás. La guerra había terminado. Se censuraba cualquier comentario que pusiera de manifiesto su huella [...] Una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir» (Martín Gaité, 1987: 13).

En ese mismo ensayo, muestra un elemento nuclear sobre el cual el Estado focaliza su atención: la familia, gravemente quebrada por los efectos de la contienda; institución relevante, asimismo, dentro del universo narrativo de Carmen Laforet.

El Régimen, según Martín Gaité, había establecido una norma: «la obediencia, el cuidado de no murmurar, de no concedernos la licencia de apostillar... La fórmula es esta: el silencio entusiasta» (*Destino*, 9 de septiembre de 1939, cit. en Martín Gaité, 1987: 35). *Silencio entusiasta* que cultiva Carmen Laforet en *Nada* bajo una reformulación activa: un *silencio elocuente*. No se critica de forma explícita, desgarradora, cruda, tremenda o amarga; al contrario, en su lugar, se observa, se expone, se deja libre al lector

audaz y contemplativo. La fuerza cenital radica en el poder de su mirada, en su silencio, en un decir elíptico.

Añade M. Gaité: «Además, por mucho silencio entusiasta que se predicara, nadie podría dejar de reconocer que casi todo el mundo pasaba hambre. Y que no había carbón, ni gasolina» (Martín Gaité, 1987: 22). El estraperlo silenciado salta a la luz de inmediato: «Ni a él (Franco) ni a los ideólogos del nuevo Régimen, [...] se les ocurría ahondar en la contradicción existente entre la nueva austeridad que predicaban y el escandaloso florecimiento del estraperlo, la prostitución y los negocios sucios, acaparados por unos cuantos vivales» (Martín Gaité, 1987: 23).

Al analizar la técnica narrativa de Carmen Laforet, Mario Vargas Llosa abunda en nuestra argumentación en pos de un silencio elocuente. El autor asevera a propósito de *Nada*: «Carmen Laforet relata con una prosa entre exaltada y glacial, donde lo que se calla es más importante que lo que se dice». Tras unas breves palabras dedicadas a Andrea, matiza su falta de compromiso ideológico: «No hay [...] la menor alusión política, salvo quizás, muy de paso, una referencia a las iglesias quemadas en la Guerra Civil. Pero, sin embargo, la política gravita sobre toda la historia como un ominoso silencio, como un cáncer proliferante que lo carcome y devasta todo» (Vargas Llosa, 2004).

La visión heterogénea de la realidad, entonces, alcanzaba a las mujeres modernas venidas de Europa: cosmopolitas, milicianas, investigadoras o *vamp*, que los jóvenes observaron de cerca; frente a ellas, la tradicional abuela de rosario y mantilla. Los modelos «nada dignos de imitar» que encendían las mentes de las personas jóvenes provenían, sobre todo, de los Estados Unidos; pasaban a Europa y despertaban en la España del racionamiento y del estraperlo tanto rechazo como fascinación.

En *Nada*, C. Laforet rompe las ataduras familiares de Andrea. Recoge sus ansias de libertad en el viaje iniciático a Barcelona: «Era la primera vez que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche» (Laforet, 2021: 21)<sup>92</sup>. El viaje, símbolo que abre y cierra la novela, enmarca esta escena. Sumado al vagar sola, sin rumbo por la ciudad, desafía

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>92</sup> Una mujer soltera y menor de edad no podría viajar sola sin el salvoconducto o autorización documental del padre, marido, hermano, tutor o varón responsable. Eso mismo sucedió a Carmen Laforet, la autora, al ultimar los preparativos de su viaje: «Porque, en efecto, había múltiples obstáculos que salvar: el traslado del expediente académico a Barcelona, la cuestión del pasaje en el buque correo, del salvoconducto que permitiera obviar su minoría de edad. Detalles descritos con toda precisión en la tercera parte de *La isla de los demonios*» (Cit. en Caballé y Rolón-Barada, 2019: 117).

los modelos imperantes de conducta femenina y le permite adentrarse en territorios reservados al universo del mal, actitud severamente recriminada por su tía Angustias:

–Se puede saber a dónde vas?

–Pues a ningún sitio concreto. Me gusta ver las calles. Ver la ciudad... [...]

–Hija mía, hay unas calles, en las que, si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino [...] Tú no sabes dónde empieza...

–Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay allí?

–Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay.

(Y yo, en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza)

(Laforet, 2021: 73).

Durante la posguerra, las limitaciones impuestas a la independencia de la mujer, en ocasiones, aparecen vinculadas a razones económicas. El paro desencadenado por la contienda invitaba a trabajar fuera de casa; pero sin dilatarse en el tiempo, dado que podría generar costumbres convertidas en deseos crónicos, anhelados desde el hogar, llegada la hora del matrimonio. Abandonar el trabajo asalariado, tras el estatus de esposa, constituía una actitud frecuente. La capacitación femenina en tareas remuneradas fuera del hogar, por otra parte, podría restar puestos de trabajo al varón o disputárselos.

Martín Gaité, a propósito de la revista *Cartel*, vincula los modelos avanzados con el periodo de la República, momento en que las respuestas resultaban bien distintas:

Y me fascinaban aquellas jóvenes universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus melenitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que habían elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida [...] yo las veneraba en secreto. Fueron las heroínas míticas de mi primera infancia (Martín Gaité, 1987: 49).

La reclusión de la mujer en el hogar corría pareja a la idea amparada en su liberación de las garras del marxismo, asociado, a su vez, con un «capitalismo industrialista», responsables del alejamiento de «sus labores». Para lograr imponer la ideología política del momento, el Gobierno contaba con la tarea divulgativa y propagandística de una mujer, Pilar Primo de Rivera, ‘personalísima inteligencia de mujer’, que se la negaba a las demás sin sonrojo.

Al amparo de un ideario antiguo, que siglos atrás había defendido fray Luis de León en su obra *La perfecta casada*, Pilar Primo de Rivera proponía en su ‘apostolado’ un ama de casa esposa y madre, ahorradora y modesta, muy a tono con los tiempos de restricción a que obligaban las circunstancias. En la ‘cultura general’<sup>93</sup> impartida, figuraban saberes emparentados con la formación de las ‘burguesitas decimonónicas’, observables en la lectura de las obras de Emilia Pardo Bazán, Galdós o Clarín: un adorno más, una formación complementaria equiparable a su joven belleza natural y no una educación cualificada para un oficio libre y digno.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 3.2. «Alegre alarde» para heroínas míticas

En la revista *Mujer*, en octubre de 1940, Laforet nos ofrece una visión en lúcido contraste con la ideología imperante de la Sección Femenina de Falange:

¿No os gusta ver a las estudiantes de Química actuando en el laboratorio [...]?

¿Y estas estudiantes de Medicina [...]?

¿Y estas otras chicas de la Facultad de Letras, estas que quieren aprender a jugar en un alegre alarde ¡porque sí! con los pensamientos... [...] qué maravilla de rutas nuevas, de ensueño, de voluntad, de trabajo, ponen en el espíritu joven de la mujer... (Laforet, 1940: cit. en *Cereales Laforet*, 2022, 55).

Soler Gallo avanza en nivel y estudia el limitado papel asignado a la joven universitaria, iniciado el franquismo, bajo la ideología marcada por la Sección Femenina. En principio, «el acceso de la mujer a la universidad no llegó a prohibirse», pese a las restricciones en materias de «usos y costumbres, propias de una sociedad conservadora» (Soler Gallo, 2018: 76)<sup>94</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Este es el punto de partida. Ahora bien, preocupaban, en opinión de Soler, dos cuestiones específicas: que el libre acceso a la vida universitaria –el saber– pudiera mermar su capacidad femenina, primera; segunda, que dicha laxitud fuera interpretada

<sup>93</sup> Asignaturas: Religión, Cocina, Formación militar y social, Conocimientos prácticos, Nacionalsindicalismo, Corte y confección, Floricultura, Ciencia doméstica, Puericultura, Canto, Costura y Economía doméstica.

<sup>94</sup> El estudio de Soler forma parte de un amplio estudio sobre el papel de la mujer en la historia de la vida universitaria publicado por la Universidad de Salamanca. Su desarrollo queda contextualizado durante los primeros cinco años del franquismo, dado que es en este momento cuando se sientan las bases ideológicas del régimen de Franco. El papel de Falange resulta incuestionable. Cabe recordar que, Andrea, protagonista de *Nada*, viaja a Barcelona para estudiar Letras en su Universidad (Laforet, 2021: 38).

como una concesión al feminismo precedente, de cierto perfil republicano: «En aquella época, los valores de la *feminidad* se ensalzaban para denigrar a los que se extraían del vocablo *feminismo*, y que convertían a la mujer en una *antimujer*»<sup>95</sup> (Soler Gallo, 2018: 76). Con los sustantivos *domesticidad* e *intelectualidad* plantea el reto que supone la armonía de ambos. Así: «la cuestión radicaría en ofrecer un discurso intermedio entre dos realidades: el derecho de la mujer a disponer de todos los medios posibles para labrarse un futuro profesional y su ‘deber’ de ocuparse de las funciones del hogar» (Soler Gallo, 2018: 78)<sup>96</sup>.

El posible incremento cultural de la mujer, ‘colaboradora antes que ‘rival’, podía poner en peligro su propia conformidad con la vida doméstica. La formación femenina solo era válida en tanto en cuanto mejoraba la compañía del varón: «la mujer tenía designada la misión eterna de la casa, (habría de) conducirla con la suficiente preparación intelectual para ser educadora de sus hijos y compañera de su marido». Y, si fuese necesario, «para sustituirle económicamente cuando este faltase o fuera reclamado por el servicio de la Patria» (cit. por Soler Gallo, 2018: 78). Hay que recordar, una vez más, que el papel de la mujer lo constituía ser esposa y madre.

La labor de la prensa en el desarrollo de la propaganda se extrae de la tesis doctoral de Maqueda Abreu. En su opinión, la acción de la censura tenía dos destinatarios: los ciudadanos y los propios gobernantes. Abellá indica que la censura alzaba «un pedestal para su trabajo y sus proyectos» de cara a los dirigentes. Añade un ejemplo clarificador: «La “fiesta del libro” celebrada el 2 de mayo de 1939 en Madrid consistió en la quema de una montaña de volúmenes para borrar el rastro ideológico [...] de la España perdedora» (Cit. por Maqueda Abreu: 2013, 370). De ahí, el poder difusor de la revista *Medina*.

Tras un pormenorizado análisis de las «carreras para la mujer», Soler Gallo concluye: «La mujer intelectual era, [...] una “criatura perversa masculinizada” sin rasgos femeninos, sin ese halo de dulzura angelical, de rostro y aspecto trabajado, con capacidad para poner en duda la palabra del hombre, esa palabra que el paso de los siglos había hecho incuestionable» (Soler Gallo, 2018: 86).

<sup>95</sup> Se mantienen las marcas tipográficas de letra cursiva señaladas por su autor.

<sup>96</sup> Con anterioridad, Soler Gallo alude al artículo «La mujer y la preparación intelectual», aparecido en el número 13 de la revista *Haz*, publicado en mayo de 1939, del SEU (Sindicato Español Universitario). Asimismo, plantea la teoría de la *complementariedad*, idea que brota de la publicación del libro de María Pilar Morales, *Mujeres*, prologado por Pilar Primo de Rivera: «complementarse en un mismo nivel intelectual, social y moral» (con el varón) (1944: 21). Dicho título, *Mujeres*, constituye la base para la posterior publicación de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos de posguerra* (1981), ensayo clave para el estudio y documentación respecto de la influencia ejercida por la Sección Femenina en la vida española de la primera etapa del franquismo.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Pese a lo expuesto, el poder de la educación abre un camino de esperanza para «heroínas míticas». Andrea será un paradigma de esta nueva figura humana, visto el final.

Laforet adopta dicha perspectiva, a propósito de la muerte de P. Salinas (1951), exiliado en EE. UU., cita que encabeza este capítulo. El elogio público de la eminente figura del poeta Salinas, *a posteriori*, matizado por Agustín Cerezales, añade «cierto significado político, puesto que se trataba de un exiliado, de un enemigo del Régimen» (Cerezales Laforet, 2021: 129). El credo de C. Laforet no invalida sus juicios de librepensadora.

#### 4. La angustiosa sed de belleza<sup>97</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

##### 4.1. Sublime innovación narrativa: el claroscuro de una escritura tamizada de gris

El segundo artículo de Miguel Delibes servirá de base para desgranar algunos aspectos de la sublimación e innovación narrativas que dibujan la condición de precursora de la novela *Nada* respecto de décadas posteriores. Carmen Laforet, sin preámbulos, subvierte los modelos de escritura y de ideología para ir más allá de la restricción que marca el nuevo realismo durante las décadas cincuenta y sesenta.

Anticipa la participación del lector en la configuración del texto narrativo y pone de manifiesto el afán de renovación técnica que llega a España a través de la novela francesa, conocida bajo la denominación *noveau roman*. El prototipo se cultiva al amparo de ciertos autores: Alain Robbe Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor y otros. Opina Delibes:

Carmen Laforet, con este relato, compuesto de retazos, de episodios fragmentarios e inconexos, realiza por primera vez en España la experiencia de incorporar al lector a la creación; es decir, la facilita unos mimbres y una estructura para que él los rellene y complete. [...] es el primer chispazo de renovación formal ofrecido por la novelista (Delibes, 1980: 12).

Carmen Laforet, por otra parte, construye una escritura novelística dinámica al ceder la voz a una inusual protagonista femenina que ejerce el papel de narradora. Su juventud y

<sup>97</sup> El título de este apartado se ha tomado de la novela *Nada*, 2.ª parte, cap. X.

su falta de heroicidad –al modo clásico– vienen a configurar un nuevo experimento narrativo: el empleo de un «narrador testigo» (Martín Gaité, 1986), Andrea, abre el camino a un «narrador no fiable»<sup>98</sup> en primera persona; en particular, una narradora ‘ingenua’, cuya percepción de la realidad resultaría, desde un punto de vista narrativo, inmadura o limitada; en consecuencia, quedaría fuera de toda sospecha. Andrea oculta información durante el relato y siembra la incertidumbre sobre su nuevo destino final.

Delibes observa el «eclipse de la autora», una ocultación palpable: Laforet no dirige a los personajes, nunca controla qué va a suceder ni comenta lo vivido. En el silencio transgresor y elocuente, subyace lo elíptico; también, al compás, la crítica implícita.

Su capacidad para la sugerencia ha de vincularse a la sagacidad de sembrar la intriga mediante el enigma final. Delibes sostiene que «el talento de su autora se revela especialmente en este aspecto; esto es, en que acierte a decirnos las cosas sin decírnoslas; [...] Carmen Laforet ha empleado las palabras necesarias para que el infierno de la calle de Aribau cobre realce, un relieve aturdidor desde el primer capítulo».

La búsqueda de una pretendida e incipiente objetividad anticipa el uso que más tarde harían de ella autores de la generación de los cincuenta, por ejemplo, *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio. «El autor, contrariamente a lo que sucede en los relatos del primer tercio de siglo, va dejando de ser el faraón de su mundo literario» asegura Delibes. Y tiende a desaparecer (Delibes, 1980: 12).

Al inicio de la novela, Laforet dibuja un boceto de los personajes para obligarnos a entrar en su universo de ficción y observar, de cerca, cómo se complementan, viven, discuten... A medida que actúan en escena, su vida pasa ante nuestros ojos hasta configurar la visión de esa realidad literaria, en paralelo con el avance de la narración.

*Nada* manifiesta la «propensión a la sobriedad descriptiva» que huye de la minuciosidad realista decimonónica para cultivar un discurso narrativo de breves pinceladas impresionistas y barojianas en busca del efecto de naturalidad, de vida. Añade Delibes: «Carmen Laforet, por otra parte, construye una novela esencialmente dinámica», donde dinamismo y vivacidad novelística armonizan con el recurso del viaje.

La publicación de *Nada* (1945) podría auspiciar una forma de realismo armónico, en línea con la mirada desnuda y precursora que invita a la *pietá*, compartida en el ámbito cinematográfico por el neorrealismo italiano, cuya versión más lírica puede admirarse en *Ladrón de bicicletas* (1948), del director Vittorio De Sica, con guion de Cesare Zavattini.

<sup>98</sup> El término «narrador no fiable» fue creado por Booth en su obra *The Rhetoric of Fiction* (1961).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Eliminó: ejemplo

Dio formato: Español

Un nuevo apunte sobre su técnica narrativa, ahora de R. J. Sender: «Tus novelas me gustan más que las mías [...] Tú tienes una serenidad y una armonía envidiables, y sabes dar matices y tonos suaves (el famoso claroscuro) que yo no sé» (Rolón-Barada, 2003: 218).

El mundo estudiantil en el que Andrea se mueve dentro de la Universidad de Barcelona constituye un espacio de libertad, de contrapunto: «un retablo bien compuesto, con la atmósfera universitaria, en la que la adolescente Andrea se sumerge en un estado de exaltada embriaguez con el telón de fondo su policromía, sus hedores, su vértigo, su estruendo...». Laforet pretende romper con el pasado, dibujar nuevos horizontes estilísticos mediante la «eficacia» y el «rigor» de su escritura.

Por último, señala Delibes un aspecto relevante en la obra de Laforet, dentro del «grupo social-realista» cuyo análisis de la sociedad española suele dinamizar dos líneas: por un lado, «la mísera condición del proletario –del explotado–»; por otro, «la existencia sobrada y vacía del gran burgués –del explotador–». La escritora, de nuevo en punta de lanza, fija en *Nada* un paradigma: constituye «la primera novelista española que incide en la novela de grupo, de protagonista colectivo» (Delibes, 1980: 12). aspecto que resulta trascendental y recurrente en décadas posteriores; sobre todo, en los años 50. Toma a los «niños bien, los hijos de papá», de vida fácil, ajenos al prójimo y muestra «Su vacuidad, su tedio, su egoísmo, su sed de aventuras, su situación de privilegio, en suma, dentro de una sociedad inculta, deficientemente estructurada», asunto de múltiples narraciones de posguerra cuyo «germen de toda esta temática lo hallamos ya en *Nada*» (Delibes, 1980: 12); sin embargo, Carmen Laforet no parece moverse por un afán de crítica social, ni con saña frente a grupo alguno. Insiste Delibes en su disección: «realiza su disección crítica y, lo que es más importante, propone un conflicto de generaciones y no precisamente en el sentido, entonces oficialmente plausible, de afirmar que la mejor fue la que hizo la guerra». De nuevo, subvierte esta norma de escritura y clama por

La generación de la esperanza para C. Laforet [...] es la posterior, la que padeció la guerra sin hacerla, la que no tuvo en la catástrofe arte ni parte. Sin duda aún perviven en nuestro país [...], la tolerancia, el espíritu de comprensión. La generosidad, el primer brote de despreocupación clasista [...] esta juventud, es también un hecho evidente que Laforet apuntó ya, con precoz intuición, en 1945, en su novela *Nada* ((Delibes, 1980: 12).

## 4.2. Crecer hacia la juventud<sup>99</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 4.2.1. La chica rara de Carmen Martín Gaité

Martín Gaité acuña el concepto de «chica rara» y lo aplica a la novela de Laforet. Importante análisis sobre el contraste de *Nada* con la novela rosa, prototipo cultivado y leído por las mujeres de posguerra. Y advierte: «La “chica rara”, cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet, no solo rechazaba la retórica utilización de “sus labores” predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa» (Martín Gaité, 1986). Sentencia, tras la estancia de Andrea en la ciudad de Barcelona, ya a las puertas de su madurez, que en la vida no existen finales felices.

La protagonista genera un modelo de mujer ajeno a la «normalidad». De ahí que Martín Gaité sitúe a Andrea como «el precedente literario de la “chica rara”, en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres» (Martín Gaité, 1986) y focalice en ese aspecto el análisis de su figura.

Durante la inmediata posguerra, la postura escéptica de Andrea y lo insólito de su proceder conducen a la hipótesis de la comunión ideológica con el existencialismo nihilista<sup>100</sup>. Llegado del exterior y silenciado por la censura; el Régimen detestaba la decepción implícita en sus ideas, tan alejada de su propuesta de «silencio entusiasta». Rechazan y borran la novedad que pudiera suponer una fisura en las protagonistas que, ahora, «capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ellas; [...] conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y orgullo» (Martín Gaité, 1986).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Uno de los elementos en los que se advierte su desazón inconformista radica en la «relación de la mujer con los espacios interiores». Ni Andrea ni ninguna de las protagonistas afines soportan que los lazos familiares limiten su contacto con la calle,

<sup>99</sup> El título de este apartado ha sido tomado de la obra de Agustín Cerezales (2021), *El libro de Carmen Laforet visto por ella misma* (89). Su comentario va precedido de una carta de 1950 a Elena Fortún, del epistolario publicado en 2017 *De corazón y alma* (1947-1952) (Fundación Banco Santander). Libertad y autonomía personal, de fondo.

<sup>100</sup> Pittarello (2021) asevera: «*Nada* no es una novela nihilista». Cit. en la conferencia inaugural «Carmen Laforet, una voz en suspenso», dentro del congreso internacional «Un lugar llamado Carmen Laforet» con sede en el Instituto Cervantes de Madrid. Organizado por dicha entidad y Acción Cultural Española. Fechas: 9 y 10 de marzo.

entendida como un espacio de libertad donde pueden mostrar su punto de vista, ampliar sus horizontes, forjar su identidad, escapar de las represivas normas familiares, crecer y respirar. Matiza Carmen Martín Gaité: «Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía» (Martín Gaité, 1986).

La claustrofobia que genera en la mujer la sobreprotección dentro del domicilio familiar genera el desdén hacia los vínculos familiares, porque suelen ser ellos, los parientes, quienes ejercen la represión: «casi siempre las personas de otra generación – padres, tías o abuelos– (son) quienes tratan de persuadirla para que no busque fuera de los muros de la casa patrones de conducta subversivos». (Martín Gaité, 1986). La tía Angustias encarna dicho papel a los ojos de Andrea.

Se veta el «trasvase de las leyes sagradas del parentesco», en este caso, a los amigos de la Universidad. Afirma Andrea: «Cuando volví la Universidad [...] conseguí relacionarme con un grupo. [...] Solo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podrían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras» (Laforet, 2021: 73).

La familia, uno de los pilares institucionales de la sociedad, se contempla como una entidad vacua, cuya presión resulta estéril y agónica. Ahora bien, los límites del bien y del mal no quedan dibujados de modo rotundo: un hallazgo revolucionario de la novela, según Delibes. Más allá del maniqueísmo realista de posguerra que apuntaba dicho autor, los universos familiares de Ena y el de la calle de Aribau intercalan influjos y contrastes; pero nadie posee una verdad que fluya como absoluta. Román es el punto de encuentro de las pasiones ocultas, lo perverso, la fascinación; sin embargo, cae como un ídolo de barro. Todo se derrumba. Asimismo, el desencanto asoma ante Ena en la aparente felicidad de su madre, siempre envuelta en una vida normal y acomodada, acorde con la norma de su clase: la burguesía.

Ena, la amiga íntima de Andrea, una bella joven, inteligente, rica y en apariencia feliz, siente la curiosidad imperativa de lo oculto, lo extraño, lo excepcional; algo que pueda producir un desafío en su vida: el acceso a lo prohibido. Audaz, desconfía de la rigidez de las normas que enmarcan el prototipo de mujer ideal.

Andrea, con anterioridad al viaje que cierra la novela para irse a Madrid con Ena y su familia, poco antes del final de la novela, ha puesto en tela de juicio la unidad familiar centrada en el progreso material de la clase burguesa y, con toda lucidez, muestra las flaquezas que esconden. El aparente bienestar también tiene grietas que cuartejan su

externa felicidad. La insatisfacción de la madre de Ena, ejemplificaría este aspecto. Por tanto, escapar de la pauta de la normalidad puede ser uno de los objetivos de la «chica rara».

La autora defiende que el cuestionar las historias con final feliz en la narrativa de las escritoras desde 1944 en adelante es otro de los rasgos que todas comparten. A su vez, la mayoría de estas autoras se debate de modo dialéctico «entre libertad y sumisión», en litigio permanente.

Tras llegar a este punto, se puede inferir que el modelo narrativo anterior a 1936 se transforma ante la figura de la escritora Carmen Laforet y su novela *Nada*. La literatura de posguerra, necesariamente, ha de incluir una actualización sobre el papel que le corresponde a la mujer, persona jurídica y personaje narrativo; una subversión del modelo ideológico, tarea iniciada durante la República, antes de la contienda del 1936-39, e interrumpida inmediatamente después.

Establecida esa perspectiva, en algunos aspectos quizás también autobiográfica, no se consideraba válida una conducta como la de Andrea, protagonista de *Nada*, una joven como cualquier otra, que pudiera preferir dedicarse a su vida profesional antes que disfrutar del aclamado destino del matrimonio, para el que, en teoría, habría sido educada:

Aquel día fue el primero de mis vacaciones. Se habían terminado los exámenes y me encontré con un curso de la carrera acabado. Pons me preguntó:

–¿Qué piensas hacer este verano?

–Nada, no sé...

–¿Y cuándo termines la carrera?

–No sé tampoco. Daré clases, supongo.

(Pons tenía la habilidad de estremecerme con sus preguntas [...])

–¿No te gustaría casarte?

Ya no le contesté (Laforet, 2021: 212).

Afirma Galdona Pérez que no se comprendía esta actitud: «No se entendía porque, al ser capaz de cubrir por sí sola sus necesidades económicas, rompe el lazo de dependencia con la figura omnipresente del varón y porque, al rechazar la vida en pareja reniega de su supuesto rol de reproductora biológica útil para la sociedad» (Galdona Pérez: 2001, 128).

En esta línea, su rebeldía frente a la tía Angustias cuestiona el canon ideológico:

Cuando me desperté del todo, sentada en el borde la cama, me encontré en uno de mis periodos de rebeldía contra Angustias; el más fuerte de todos. [...] De que no la iba a obedecer más [...] Me di cuenta de que podía soportarlo todo: el frío que calaba mis ropas gastadas, la tristeza de mi absoluta miseria, el sordo horror de aquella casa sucia. Todo menos su autoridad sobre mí. [...]

Rebelde, estuve largo rato sin acudir a su llamada. Me lavé y me vestí para ir a la Universidad (Laforet, 2021: 117).

#### 4.2.2. Una plenitud adulta: la contemplación desde un “realismo de esencias”

Retomemos el epistolario de Carmen Laforet con Ramón J. Sender para cerrar el círculo. En él, Laforet manifiesta su incomodidad íntima con la sociedad del franquismo. en el difícil y lento camino hacia la democracia. Su ruptura se agudiza a partir de los años 70.

Inicialmente, salta al universo creativo como una escritora moderna que ha surgido tras la Guerra Civil «sin ideas políticas y sin compromisos» la cual «se nutre de la realidad que vive y conoce» (Galdona Pérez, 2001: 109)<sup>101</sup>. Lo testifica Laforet en carta a Sender, de fecha 26-8-1971. Declara: «De política, cero. Me uno a ti, anarquista órfico y neocristiano» (Carta de C. Laforet. Cit. por Rolón-Barada, 2003:157).

De su malestar con el Régimen deja constancia, de nuevo, en la escritura epistolar. Léase la carta del 26-12-1966, de Laforet desde Madrid, en la que denuncia el oscurantismo informativo y la utilización de la dictadura en los medios de comunicación social, siempre para mantener a raya cualquier tipo de pensamiento libre, de disidencia. Sobre España, afirma: «hay una masa aborregada que cree todo y además inventa lo que cree. Este tiempo nuestro de TV es terrible. Con tanta información [...], resulta que no sabemos nada. Absolutamente nada de nada» (Cit. por Rolón-Barada, 2003: 86).

Desde Roma, el 4-7-1975, ratifica la imagen de descontento con España: «Nuestra tierra no es alegre ahora en ningún sentido y creo que cometes un gran error yéndote allí» (Carta de C. Laforet. Cit. por Rolón-Barada, 2003: 243).

La libertad personal de acción y movimiento queda patente en su epístola, desde Madrid, 8 -6-1972. Tras la invitación de Sender para viajar a EE. UU. y verse, al menos, «dos veces por semana», la autora proclama su renuncia absoluta y un cierto malestar: «Tu generosidad te ha hecho entender mal mi carta [...] Me siento maravillosamente bien de alma y cuerpo en esta época de mi vida [...] Hay una serie de experiencias que no me

<sup>101</sup> Laforet (1967). *Paralelo 35* (posteriormente, *Mi primer viaje a USA, 1981*). Barcelona: Planeta (15).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

interesa buscar de nuevo. Voy a buscar, en cambio, un acomodo no muy estable [...] he decidido irme a París. Conozco la ciudad y me gusta muchísimo, y siempre he sentido ganas de trabajar allí» (Carta a Sender, Rolón-Barada, 2003: 179-180). Cosmopolita y viajera impenitente: «¡Os quiero y os veré cuando vaya de vagabunda, por mi cuenta, a California!» (Rolón-Barada, 2003: 238).

Laforet y el gozo de sentirse extranjera, libre de las normas imperantes en nuestro país. Desde Roma, el 12 -6-1975: «Por el momento he de decirte que, en cuanto salgo de España recupero mi facultad de pensar y trabajar, que Roma me gusta mucho, que tengo buenos amigos, que recuerdo con más admiración y cariño que nunca a todos los buenos amigos de otros lugares, que soy más yo misma gracias a eso» (Rolón-Barada, 2003: 231).

En otro fragmento, defiende su independencia económica y su capacidad de autogestión: «No. No estoy mal económicamente, ni me da miedo la vida en ese aspecto, en absoluto. Con mis derechos de autor y mis artículos, tengo, aun de sobra, para vivir donde quiera». (Carta de C. Laforet en Rolón-Barada, 2003: 139).

## 5. Conclusiones

Releer *Nada* en su centenario es avivar una luz bajo la estética del silencio, dialogar con una novela crítica, plena de aliento poético.

*Nada* es una novela cumbre, lectura de culto entre estudiantes españoles y extranjeros, cuya crítica y magisterio permite recorrer su camino inverso. Tras el calificativo de «atómica» por Conde<sup>102</sup>, en la actualidad, su influjo llega a las escritoras Carmen Riera, Nuria Amat, Elvira Lindo, Ana María Merino, Marta Sanz, Elvira Navarro y Belén Gopegui ... , tan solo algunos nombres, porque Carmen Laforet va «más allá de *Nada*».

Najat El Hachmi señala en el prólogo «Todo está en *Nada*», al advertir en ella cierto espíritu cervantino. Ana Merino, en su epílogo, sugiere que «La universidad se le presenta como el ideal del mundo intelectual, le ofrece tener amigos, socializar, la posibilidad de seguir leyendo y aprender. Andrea quiere atesorar conocimientos para fraguar su posible libertad con sabiduría» (Laforet, 2021), en un afán constante de plenitud.

<sup>102</sup> Florentina del Mar, pseudónimo de Carmen Conde, (1946) *Nada*, o la novela atómica. Madrid, Cuadernos de Literatura Contemporánea, n.º 18, p. 661-663. Carta de Carmen Laforet del 02-2-1947. Se dirige a ella para expresarle su gratitud. Serie 010109. Referencia: 043/070. Patronato Carmen Conde. Cartagena. Murcia.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Una declaración en línea afin a la tesis aquí expuesta: Luis García Montero contempla a la escritora como una mujer decisiva para la cultura de esta época. Y añade: «*Nada* es una historia de vida y es una vida con historia, escrita por una mujer». Sumar el «papel de la mirada de las mujeres como Carmen Laforet en el desarrollo de la literatura significa enriquecer el canon, enriquecer las perspectivas»<sup>103</sup>

«¡Qué alivio el agua helada en mi cuerpo!» (Laforet, 2021: 27), bautismo casi sacramental, ritual iniciático sanador de un pecado nunca por ella cometido. A Carmen Laforet, novelista, y a la Andrea de *Nada*, huérfana y heroína mítica, les tocó un tiempo difícil, sufrir una dura penitencia: ser escritora, ser joven, ser mujer, ser una víctima de la guerra y vivir en una dictadura ulterior. Todo ello, sin perder ni el tino ni el tono poético.

Un silencio elocuente, el eco de su voz afinada y una música blanca<sup>104</sup> resuenan a lo lejos. Es *Nada* una obra universal.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

#### Referencias

Azorín (1945, 21/07). Réspice a Carmen. *Destino*, Barcelona.

Caballé, A. y Rolón-Barada, I. (2019). *Carmen Laforet una mujer en fuga*. Barcelona: RBA Libros, S. A.

Cabello García, A., Cerezas Laforet, A. y Teruel Benavente, J. (Eds.) (2022). *Próximo destino Carmen Laforet*. Catálogo de la exposición. Madrid: Instituto Cervantes y Acción Cultural Española. Ministerio de Cultura y Deporte.

Cerezas, A. (2021). *El libro de Carmen Laforet vista por sí misma*. Barcelona: Destino.

Delibes, M. (1980, 09/08). El pesimismo de la novela de posguerra, I. *La Vanguardia*, 21.

Delibes, M. (1980, 13/08). Carmen Laforet, innovadora, II. *La Vanguardia*, 12.

Delibes, M. (1980, 03/09). Una interpretación de *Nada*. La guerra civil en una novela, III. *La Vanguardia*, 5.

El Hachmi, N. (2021). Todo está en *Nada*. En Laforet, C. (1945). *Nada*. Barcelona: Destino, 7-13.

<sup>103</sup> García Montero, L., Torres Mora, J. A. y Lindo, E: Presentación del Congreso Internacional «Un lugar llamado Carmen Laforet». Bienvenida institucional a cargo del director del Instituto Cervantes, Luis García Montero y el presidente de Acción Cultural Española (AC/E), José Andrés Torres Mora. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7IPtNvhHTOs> [Fecha de consulta: 25/08/2022].

<sup>104</sup> Cerezas Laforet, *Música blanca* (2022) (Barcelona: Destino). Obra necesaria para conocer el devenir de Carmen Laforet durante su última etapa humana y creativa. Amén de una profunda historia de amor.

- Florentina del Mar (Carmen Conde) (1946). *Nada*, o la novela atómica. *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 18, 661-663.
- Fraai, J. (2003). *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*. Alcalá de Henares: Concejalía de Mujer del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Galdona Pérez, R. I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife. Canarias: Universidad de La Laguna.
- Garfías, F. (ed.) (1977). Juan Ramón Jiménez, A Carmen Laforet. En *Cartas literarias* (pp. 104-107). Barcelona: Bruguera.
- Gracia, J. y Ródenas D. (2011). Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010. Entre las ruinas. En J-C. Mainer (dir.) (2011). *Historia de la literatura española*, v. 7 (p. 364). Madrid: Crítica.
- Jiménez, J. R. (1948). A Carmen Laforet, *Ínsula*, 25.
- Laforet, C. (1956). *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos.
- Laforet, C. (2021). *Nada*. Barcelona: Destino.
- Larraz, F. (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.
- García Montero, L. y Torres Mora, J. A. (2022). Centenario. Presentación del congreso internacional «Un lugar llamado Carmen Laforet». Bienvenida institucional a cargo del director del Instituto Cervantes, Luis García Montero y el presidente de Acción Cultural Española (AC/E), José Andrés Torres Mora. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7IPtNvhHTOs> [Fecha de consulta 25/08/2022].
- Mainer, J-C. (2011). *Historia de la literatura española*, v. 7, Madrid: Crítica.
- Maqueda Abreu, F. (2013). *Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/18111/1/T34234.pdf> [Fecha de consulta: 05/09/2022].
- Martín Gaité, C. (1996). *Los usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana*, Madrid: Espasa Calpe.
- Martín Gutiérrez, S. y De Lima Grecco, G. (2020). *Literatura antimordaça*. Escritoras e

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

escritas silenciadas durante o franquismo. Um estudo pela perspectiva de género/Literatura antimordaza. *Estudos Históricas*, 33 (70), 318-337.

Matute, A. M. (1993, 27/10): Matute recupera *Luciérnagas*, una novela de niños marcados por la guerra, Madrid. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1993/10/27/cultura/751676405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/10/27/cultura/751676405_850215.html). [Fecha de consulta: 19/07/2022].

Merino, A. (2021). Epílogo. El azar y la nada. En Laforet, C. *Nada* (pp. 333-341). Barcelona: Destino/Planeta.

Rodríguez, M. P. (2000). *Vidas impropias. Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, EE. UU.: Purdue Research Foundation.

Rolón-Barada, I. (ed.) (2003). *Puedo contar contigo. Correspondencia*, Barcelona: Destino.

Soler Gallo M. (2018). Ser mujer antes que estudiante. El ideal de la Sección Femenina durante el primer lustro del franquismo. En Y. Romano Martín, S. Velázquez García y M. Bianchi (Coords.). *La mujer en la historia de la universidad. Retos, compromiso y logros* (pp. 73-87). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Urban Fernández, F. (1979). La calificación moral de las novelas de los años cincuenta. *Cauce*, 2, 357-374.

Vargas Llosa, M. (2004, 28/11). Dos muchachas. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/11/28/opinion/1101596406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/11/28/opinion/1101596406_850215.html) [Fecha de consulta: 1/08/2022].

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Miguel Soler Gallo<sup>105</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## La subversión del discurso franquista sobre la capacidad profesional de las mujeres a través de la novela popular: *María Elena, ingeniero de caminos*, de Mercedes Ballesteros<sup>106</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 1. Introducción

El estudio de la imagen de la mujer científica (o intelectual en general) divulgada desde la retórica franquista en el tiempo que va de 1940 a 1945 es el propósito de este trabajo. Los años acotados tienen especial relevancia porque constituyen la época azul del franquismo; es decir, aquellos en los que mayor influencia recibió de la Falange, el movimiento de impronta mussoliniana fundado en octubre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera y que, tras ser fusilado este el 20 de noviembre de 1936, el general Franco empleó para cubrir ideológicamente su sistema militar<sup>107</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Para llevar a cabo este cometido, se partirá de testimonios de la época, muchos de los cuales nunca han sido expuestos anteriormente. El discurso que de estos documentos puede extraerse es restrictivo con la libertad y la emancipación de las mujeres. En su mayoría, eran los hombres, teóricos o pensadores vinculados al régimen de Franco, los que elaboran el ideal femenino desde la masculinidad tradicional<sup>108</sup>. El franquismo construye los parámetros de la sociedad situando al varón por encima de la mujer, como era lo propio de un movimiento militar y ultracatólico, en el que lo femenino, salvo la Virgen y la madre, no existía más que como una masa manejable. Esta circunstancia explicaría que, por lo general, los escritos fuesen divulgados de forma anónima, puesto que se destinaban para un público de entre 20 y 30 años. Así se procuraría influir en las lectoras,

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>105</sup> Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

<sup>106</sup> Este trabajo es una versión en español del capítulo “Contrasting Images of Women Scientists in the Early Postwar Period (1940-1945) and the Novel *María Elena, ingeniero de caminos* by Mercedes Ballesteros” (Ketz, V. L., Smith-Sherwood, D. y Faszler-McMahon, D. (Eds.) (2021). *A Laboratory of Her Own. Women and Science in Spanish Culture*, pp. 207-234. Nashville: Vanderbilt University Press).

<sup>107</sup> El período azul del franquismo llega hasta 1945, en el que caen los fascismos internacionales y la influencia católica se hace más palpable en España; no en vano fue el nacionalcatolicismo la doctrina que defendió el franquismo para su movimiento. En él se manifestaba la estrecha vinculación de la Iglesia con el Estado y su control en la educación, la cultura y las demás parcelas de la vida.

<sup>108</sup> Para profundizar en este aspecto, se pueden citar, entre otros, los trabajos de Raewyn Connell (1995), Pierre Bourdieu (2000), Rachel Adams y David Savran (2002) o Herbert Sussman, (2012).

a fin de que no olvidaran que su misión definitiva era la de ejercer de esposas y madres. Por el contrario, cuando eran mujeres las que realizaban los consejos o especulaban sobre la intelectualidad femenina, la voz empleada era la primera persona del plural. De esta forma, primero, se englobaba al colectivo femenino y, segundo, se mostraba una especie de solidaridad fingida, ya que, en realidad, lo que se pretendía era la manipulación para hacer prevalecer los valores de la feminidad tradicional, al tratarse de mujeres imbuidas en la doctrina falangista.

Sin embargo, en medio de este ambiente de restricciones hacia las libertades individuales de la mujer, hubo voces discordantes con el discurso oficial que se atrevieron a reflejar justamente la idea opuesta: la capacitación de la mujer para poder desempeñar cualquier tipo de profesión acorde con su formación. Como muestra de ello, se presenta la novela *María Elena, ingeniero de caminos*<sup>109</sup> de Mercedes Ballesteros, publicada en marzo de 1940. La obra, inédita desde el punto de vista crítico, es asimismo única dentro de la trayectoria artística de la autora, la cual tomó forma y prestigio a partir de la década de los cincuenta del siglo XX, ya que revela el espíritu progresista que siempre la caracterizó y que le permitió afrontar temas considerados tabús durante los primeros años del franquismo.

Por tanto, este trabajo parte de una fundamentación teórica que expone las tesis más representativas defendidas en la época acerca de la mujer y su aproximación al mundo de la educación y la ciencia, para desembocar en el análisis de la novela de Ballesteros, la cual, aunque testimonio de ficción, es fiel reflejo de las dificultades que encontraban las españolas a la hora de querer labrarse un futuro profesional. A la vez, ejerce como contrapunto del discurso dominante, puesto que lo que se patrocina en el argumento es la igualdad en el mundo profesional, en este caso, en una profesión, la ingeniería, que ha sido siempre considerada propia de hombres.

## 2. Las terribles intelectuales: espejos negativos para la Sección Femenina

---

<sup>109</sup> A pesar de que en español existe la forma en femenino plenamente aceptada para referirse a la mujer que ejerce la ingeniería (ingeniera), se utilizará en este trabajo la forma masculina, porque, aparte de que es la forma usada por la autora, es como se decía en la época, ya que era una profesión tipificada como propia de hombres, del mismo modo que abogado, médico, juez o arquitecto, entre otras.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

En los años que abarca este trabajo se produjo una involución de las mujeres en lo que respecta al desarrollo intelectual y profesional. Sin embargo, se mantuvieron ciertos aires modernos provenientes del tiempo anterior a la contienda, esto es, de la España republicana. Por ello, aunque fuese de forma silenciosa, hubo mujeres que rechazaron el modelo femenino que patrocinaba el franquismo<sup>110</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

El período de la II República, bajo el marco de la Constitución de 1931, resultó muy fructuoso para el desarrollo intelectual y profesional de la mujer. En la cuestión de la educación femenina, un papel fundamental lo había desempeñado la Institución Libre de Enseñanza, que tenía como principio estipulado que la formación física e intelectual del individuo era esencial para la evolución de las sociedades, de ahí su apuesta decisiva por la coeducación de niños y niñas (Jiménez-Landi, 1996: 33-39; Vázquez Ramil, 2001: 51-65). Personalidades aisladas, igualmente, habían aportado sus conocimientos con el propósito de hacer ver que el trato que debía darse a los sexos en materia de educación debía ser igualitario, como única vía posible para que la sociedad comenzase a ser más permisiva con el acceso de las mujeres a los estudios superiores y, en consecuencia, al mercado laboral. Cabe mencionar, por ejemplo, a Concepción Arenal o a Emilia Pardo Bazán, que analizaron esta cuestión en diversos textos (Scanlon, 1986: 61-80)<sup>111</sup>. No debe obviarse tampoco la ley Burell (esto es, la ley que impulsó el ministro de Instrucción Pública, Julio Burell, simpatizante de la Institución Libre de Enseñanza), que, en 1910, durante el reinado de Alfonso XIII, estableció el libre acceso de las mujeres a la universidad sin tener que obtener permiso del ministro de turno (Flecha García, 2002: 216).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Es conocido que existió resistencia a los estudios científicos para la población femenina –especialmente aquellos derivados de las llamadas Ciencias exactas, físicas y naturales–. El caso de Dolores Aleu Riera demuestra cómo esa reticencia estaba vinculada

<sup>110</sup> La Sección Femenina fue la organización encargada del adoctrinamiento de la mujer falangista desde 1934, y de la española en general, primero, conforme el bando franquista iba sumando posesiones durante la contienda, y, segundo, como organismo integrado en el Estado desde 1940 hasta 1977, fecha en la que se extingue. Para más información sobre la Sección Femenina de Falange, pueden consultarse los estudios de Gallego Méndez (1983), Sánchez López (1990), Richmond (2004) o Domingo (2007).

<sup>111</sup> De Concepción Arenal interesa destacar los libros *La mujer del porvenir* (1869) y *La mujer de su casa* (1883), en los que se muestran opiniones contrarias a la tesis predominante de la educación tradicional de las mujeres. Por su parte, de Emilia Pardo Bazán pueden citarse los artículos «La mujer española» o «La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias», en los que la autora intenta persuadir al lector masculino con el argumento de que la educación haría a las mujeres ser mejores madres y esposas. Tanto Arenal como Pardo Bazán son consideradas integrantes de un «feminismo conservador», puesto que, como hijas de su tiempo, no reclamaron la igualdad plena entre los sexos, sino que querían salvaguardar a la mujer de la ignorancia, mostrando que la educación femenina no era en ningún caso contraproducente para su sexo.

a la creencia de que tales ámbitos eran propios de los hombres. Fue la primera mujer licenciada en Medicina en 1882 por la Universidad de Barcelona y se especializó en Ginecología y Pediatría después de obtener el título de doctora<sup>112</sup> (Flecha García, 1996: 95-98). Aleu Riera soportó continuos vetos machistas que iban encaminados a coartarle la libertad y, con ello, la posibilidad de cumplir su anhelo de ser médica (tuvo que ir escoltada a la Facultad para no ser agredida). Sin embargo, en medio de este ambiente hostil, hubo un hombre que apoyó a la estudiante, a pesar de tener que enfrentarse a todo el profesorado y al consejo rector. Se trataba del Dr. Antonio Formica Corsi, que impartía las materias Anatomía y Disección, y en las que la alumna había obtenido la calificación de sobresaliente. Ante la brillantez intelectual de Aleu Riera, se desató una polémica acerca de la capacitación real para ejercer la medicina (algo que no sucedía si el aspirante era varón). Es entonces cuando Formica Corsi actuó en su defensa:

No crea usted [se refiere a una voz anónima crítica con la estudiante], sin embargo, que los conocimientos expuestos fueran espontáneos, fueron aprendidos en los libros, en los atlas, de boca de los señores catedráticos y de la mía, si no le sabe mal, ya que los conocimientos no son congénitos, sino adquiridos por el estudio [...]. ¿Quién es usted para medir la “cantidad de ciencia” de ninguna señorita? (Formica Corsi, 1978: 172).

Pese a que la sociedad, en su conjunto, no parecía estar muy conforme con el acceso de la mujer a los estudios superiores y, en especial, a las disciplinas científicas, además de Aleu Riera, otras mujeres pudieron ingresar en el ambiente intelectual e incluso hubo instituciones que favorecieron la participación femenina. En este sentido, se puede destacar el Instituto Nacional de Física y Química, que estuvo en funcionamiento desde 1931 hasta 1937 y en el que trabajaban 158 científicos, 36 de ellas mujeres (Magallón Portolés, 1998: 111-139), entre las que figuraban Felisa Martín, primera doctora en Física; Jenara Vicenta Arnal, primera doctora en Químicas.; las hermanas Dorotea, Petra y Adela Barnés González; Teresa Salazar, o Piedad de la Cierva (Muñoz Páez, 2017).

Con tímidos avances, la incursión de la mujer en el mundo intelectual estaba destinada a producirse de forma irremisible. En este proceso, aparte del interés de las

---

<sup>112</sup> Fue la segunda mujer en obtener el doctorado; la primera fue Martina Castells Ballespí, también médica, que defendió su tesis cuatro días antes.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

mujeres, jugó un papel fundamental la apertura de ciertas actitudes masculinas; es decir, entre los hombres intelectuales –médicos, ingenieros, profesores, abogados– había un instinto natural de autoconservación del patrimonio, y, ante la ausencia de varón en la familia, fueron las hijas las que tuvieron que formarse para disponer del legado y preservarlo.

Después de la Primera Guerra Mundial, la participación de la mujer en la vida universitaria, y posteriormente en la carrera profesional, era notable. Así lo testimonian nombres de mujeres excepcionales en los ámbitos en los que se desarrollaron, entre los que destacan Victoria Kent, primera mujer en ingresar en el Colegio de Abogados de Madrid en 1925; Matilde Huici Navaz, maestra, abogada y pedagoga; Clara Campoamor, segunda mujer en incorporarse al Colegio de Abogados de Madrid –estas tres mujeres fundan el Instituto Internacional de Uniones Intelectuales–; María de Maeztu, pedagoga y humanista, impulsora de la Residencia de Señoritas entre 1915 y 1936 y presidenta del Lyceum Club Femenino (1926-1939); María Zambrano, filósofa y ensayista; María Cegarra Salcedo, primera mujer perito químico, tras obtener el título en 1928; Pilar Careaga, primera mujer ingeniera industrial en 1929, o Matilde Ucelay, primera arquitecta titulada en 1936. Es importante, por tanto, señalar que la legislación no dificultó el trabajo intelectual de la española. Su acceso a la enseñanza superior encontró trabas en usos y costumbres propias de una sociedad educada en los principios tradicionales vinculados a la cultura patriarcal, pero nunca en el derecho vigente (Formica, 2020: 487).

Con la Guerra Civil y la posterior España franquista, el mundo de oportunidades para las mujeres se desmoronó. El 9 de marzo de 1938 se aprobaba el Fuero del Trabajo, una de las 8 leyes fundamentales del franquismo. En lo que respecta a la mujer, se prohibía el trabajo nocturno y «se libertará a la casada del taller y de la fábrica» (*BOE*, n. 505, 10 de marzo de 1938). Con ello se buscaba la elevación de la función doméstica de las mujeres a la categoría de mito, al mismo tiempo que se ofrecían teorías de lo pernicioso que suponía para su condición femenina la carencia de una vida tranquila a la hora de ofrecer hijos sanos a la patria. A priori, nada se decía de prohibir el ejercicio universitario femenino, pero era el ambiente restrictivo con la emancipación de la mujer el que imperaba sobre cualquier ley y generaba sus propios vetos.

El concepto de lo femenino se replantea y se divulga a través de los canales de propaganda del régimen y mediante los discursos, tanto del jefe del Estado, Francisco Franco, como de la ‘jefe’ nacional de la Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera. Dos

publicaciones periódicas destacan en esta primera época del franquismo, *Y y Medina*<sup>113</sup>, que se convierten en los canales oficiales de difusión de la organización falangista, creados íntegramente para formar el espíritu de la mujer española. La primera de ellas realizó una entusiasta reseña de los beneficios que el Fuero del Trabajo iba a aportar a la sociedad en un artículo titulado «Lo que las armas victoriosas traen, mujer» (n. 15, abril de 1939): «Son para ti, mujer, estos principios el rescate de tu feminidad. Tú no naciste para luchar; la lucha es condición del hombre y tu misión excelsa de mujer está en el hogar» (12). Es constante el afán por exterminar el modelo de mujer moderna e independiente que se había consolidado durante la II República. En el manifiesto editorial de la revista *Medina* (n. 1, 20 de marzo de 1941), «Destino de la mujer falangista», pueden leerse las siguientes palabras: «Lo que nos resistimos a entender es el nuevo concepto, un poco libre, independiente y suelto, de la mujer moderna. Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores y sus rezos» (3).

De forma que, en aquellos años, existió una ingente labor de propaganda con el fin de redefinir qué y cómo debían ser las mujeres en la España de la dictadura. En este sentido, la Sección Femenina de Falange se enfrentaba a un dilema que necesitaba solventar: compaginar el acceso de la mujer a la Universidad, que se asociaba a un concepto de mujer moderna, y procurar que tal hecho no menoscabase su feminidad. Dentro de la Falange, existía el Sindicato Español Universitario (SEU), fundado en noviembre de 1933. Este organismo contaba con una rama femenina desde abril de 1935, fundada por Mercedes Formica, y, al menos durante la República, parecía existir con cierta autonomía. Desde ella se transmitía una imagen de la mujer bastante avanzada, a lo cual ayudaba el marco republicano, pese a las recias tesis falangistas. Tras la Guerra Civil, será la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera quien asuma el control del discurso de la mujer intelectual, pues, aparte de que el SEU femenino se diluye con el

<sup>113</sup> El título de la primera revista, *Y*, que tenía carácter mensual, alude a la inicial de la reina Isabel la Católica, modelo femenino idolatrado por la Falange femenina. Comenzó a publicarse en febrero de 1938 y se extinguió en diciembre de 1945. Llevaba como subtítulo *Revista de las mujeres nacionalsindicalistas*, hasta el número 3 (abril de 1938), cuando pasó a denominarse *Y. Revista para la mujer*. La otra publicación, *Medina*, que salía al mercado semanalmente, homenajeaba con su título a la localidad vallisoletana Medina del Campo, lugar donde vivió, testó y murió Isabel la Católica, por lo que se trataría de un nuevo tributo a la reina Isabel. Estuvo en circulación desde marzo de 1941 hasta diciembre de 1945. Junto a Isabel la Católica, el otro modelo femenino considerado ejemplarizante para la Falange femenina y para el régimen franquista en general fue Teresa de Jesús, la santa de Ávila, como ejemplo de mujer religiosa y española, que, desde esta perspectiva ideológica, eran la misma cosa. Aunque por el hecho de ser una doctora de la Iglesia pueda ser considerada un icono profeminista, esta parcela de la vida de la santa no es la que se ensalzaba desde la Falange, sino su religiosidad, su virtuosismo y su tesón a la hora de llevar a cabo, por ejemplo, la fundación de la Orden de Carmelitas Descalzas.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

masculino, Formica se desvincula del movimiento tras el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera.

En un artículo de *Haz* (n. 13, mayo de 1939), la revista del SEU, titulado «La mujer y la preparación intelectual», se recordaba que «la misión eterna de la mujer era el hogar, pero tenía también el deber de dirigir ese hogar con la suficiente preparación intelectual para ser educadora de sus hijos y compañera de su marido» (40). O, también, si las necesidades económicas de la familia fuesen alarmantes, gracias a la formación que habría podido adquirir en la universidad, se le permitiría trabajar fuera del hogar. Este pensamiento no era ni mucho menos feminista, sino que tiene como referente la feminidad de la mujer, ya que, a continuación, se recuerda que «así como la mujer no es igual al hombre, tampoco las carreras y profesiones son igualmente propias para unas que para otros» (41). En la revista *Medina* (n. 34, 11 de noviembre de 1941) se hacía constar que, «para empezar, y para ser sincera, hemos de reconocer que a ninguna muchacha le ha gustado muy en serio estudiar. Sobre todo, aquellas ciencias exactas y ásperas que nada tienen que ver con las inquietudes innatas de la mujer» (21). Esta cita formaba parte de una respuesta insertada en un consultorio que la publicación disponía para que las lectoras enviasen sus dudas o preocupaciones y así poder encontrar recomendaciones que paliaran sus inquietudes. En esta ocasión, se trataba de una joven que necesitaba asesoramiento sobre la carrera universitaria que debía escoger. El consejo ofrecido finalizaba de la siguiente manera: «Me parece que tú prefieres la carrera matrimonial. Es la más femenina; pero ten en cuenta que también requiere muchos conocimientos y una gran dosis de abnegación» (21). La alusión a los «conocimientos» que debería adquirir la mujer a la hora de contraer matrimonio no sería contradictoria con la tesis que aboga por la ausencia de formación femenina para hacerla más hacendosa, sino que formaría parte de una estrategia de persuasión que haría recalcar la idea de que el hecho de consagrarse a la vida matrimonial no sería un acto banal desde el punto de vista intelectual, sino que su realización dependería mucho de la formación que tuviese la mujer como figura esencial de la institución. Es, por así decirlo, una manera de elevar el matrimonio al mismo nivel que cualquier otra profesión. Con ello se desecharían otras formas de pensar procedentes de sectores progresistas, fundamentalmente de la época republicana, que habían ninguneado el matrimonio o no lo consideraban primordial para el desarrollo de la vida de la mujer (de hecho, la Constitución republicana contemplaba el divorcio, por lo que la institución familiar podía ser desintegrada si se quería). Por otro lado, la falangista María Gabriela Corcuera escribe para la revista *Y* (n. 50, marzo de 1942) el artículo «La mujer

universitaria», mediante el cual se pueden conocer las carreras universitarias más demandadas por el alumnado femenino de entonces. Por orden de referencia, figuran los estudios de Filosofía y Letras, de Medicina, de Biología, de Ciencias Químicas, de Ciencias exactas, y, por último, aquellos centrados en las disciplinas artísticas, como la música. De estos estudios se comentan algunas ideas acerca de la idoneidad o no de ellos para la mujer. En el caso de la titulación de Medicina, Corcuera aclara que, debido a su elevada complejidad para la fragilidad intelectual y física de la mujer, «en el tercero o cuarto curso flaquean y la abandonan». Si llegase a culminar los estudios, en efecto, será médico de verdad, pero más que por la formación adquirida, lo será «por su extrema sensibilidad y la intuición puramente femeninas que le harán ganarse la confianza de sus pacientes» (24). En lo que se refiere a las carreras de Biología y Ciencias Químicas, el asunto se trata de forma un tanto frívola, como para suavizar las dificultades que ambas titulaciones poseen y contrarrestar la idea de una posible capacitación de la mujer para afrontarlas de forma exitosa. La primera de ellas, según palabras de la autora, destaca por ser una «ciencia llena de colorido y sugestión», que posibilita a la estudiante que se licencie disponer de verdaderos «museos naturalistas en sus casas», como objetos de mera decoración; la segunda, enseña a la mujer a confeccionar «filtros amorosos» o ensayar «fórmulas extrañas». Es evidente que, lejos de analizar los retos a los que podrían enfrentarse las mujeres tituladas en estas disciplinas, existe un interés en vincular los conocimientos que sean obtenidos al hogar, nunca como profesionales del sector. Respecto a las materias que componen las Ciencias exactas, vuelve a observarse la desaprobación al hecho de que la mujer se matricule en ellas: «Aquí vencen los varones». Si la mujer se empeñase en escoger estos estudios, lo ideal sería que se decantase por la Astronomía, pero «para mirar las estrellas y la luna» (25), por puro anhelo contemplativo. Por último, si decide estudiar estudios artísticos, como, por ejemplo, Música, entonces sí que sería «un gran terreno para la mujer» (25); evidentemente, no deja de ser unas materias asociadas tradicionalmente con la feminidad.

Este tipo de discurso, restrictivo con la libertad y con el potencial intelectual de la mujer, proliferaba al aproximarse la fecha de los exámenes o en los días previos al comienzo del curso académico, ya que era cuando el número de mujeres aumentaba en las aulas e interesaba recordar que su papel como universitaria tenía importancia en cuanto a que iba a permitirles ser mejores madres y compañeras del hombre, y no a nivel personal. Así se observa en el artículo «Muchachas en la Universidad», publicado en *Medina* (n. 64, 7 de junio de 1942), cuando se afirma: «Nosotras queremos dotar de

inteligencia a nuestras características temperamentales y eternas. Revalorizadas por la inteligencia, daremos a la Patria hijos de una preparación superior» (18). En él se habla de las mujeres que estudian en la Facultad de Derecho, «adonde acuden para emprender derroteros de intensa labor... pero se cansan y a los últimos cursos llegan pocas» (19). De modo que se reincide en la idea de la inferioridad de la mujer, que ni siquiera es capaz de terminar los estudios. En otro artículo, también difundido en *Medina*, (n. 75, 23 de agosto de 1942), titulado «La educación de la mujer», se insiste en la idea de que los estudios superiores constituyen un aspecto positivo en la vida de la mujer siempre que «sean para que con dignidad afronte su gravísima responsabilidad moral como educadora de sus hijos» (14). Y, en todo momento, las que acudan a las aulas, deben ir limpias y aseadas, porque «el estudio no ha de enturbiar para nada la feminidad», como se determina en el artículo «Retornos a las aulas» (*Y*, n. 81, octubre de 1944, p. 34)<sup>114</sup>.

En el ánimo de la Sección Femenina estaba alejarse de cualquier iniciativa que pudiese recordar al feminismo, por eso se ensalzaba la feminidad. Existen escritos en los que se aprecia el interés en fomentar ocupaciones tradicionalmente asociadas con la feminidad, tal y como queda expuesto en el artículo «La mujer, alma del hogar, preparada por la Falange» (*Y*, n. 59, diciembre de 1942, p. 37), en el que se hace un recorrido por la educación de la mujer a lo largo de la historia para constatar que la misión, por su propia condición femenina, no debe ser otra que la de cuidar al marido y a los hijos.

A las mujeres intelectuales o científicas de la etapa republicana (y a las que podían perdurar en estos primeros años de la posguerra), arquitectas, ingenieras, químicas, matemáticas, se las calificaba de ‘virago’, ‘guarra’, ‘hombruna’, ‘monstruo’, ‘cómica’ o ‘prostituta’; es decir, modelos de antifeminidad. La mujer intelectual es responsable, al haber aceptado los derechos que le había otorgado la II República, de haber hecho tambalear la rigidez del hogar cristiano por dedicarse a otras funciones impropias para su sexo.

Por su parte, la Iglesia Católica también había favorecido la aparición de esta forma de pensar, pues defendía que la fémica cultivada y libre era menos virtuosa, menos moral, que si, por el contrario, se la conservaba inferior intelectualmente, puesto que la formación posibilitaba ceder ante los pecados y embates de la pasión y también

<sup>114</sup> Las profesiones que sí defendía la Sección Femenina para la mujer, según publicaba *Y* en una página titulada “Carreras para la mujer” (n. 44, septiembre de 1944), eran: secretaria, modista, comisionista o representante, institutriz, maestra, practicante, esteticista, telefonista. En definitiva, actividades tradicionalmente consideradas femeninas y en la mayoría de las cuales no era necesario un excesivo desarrollo del intelecto.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

aumentaba la conciencia crítica. El mayor temor era, y así lo reconocía, por ejemplo, María Pilar Morales en 1944, en su libro titulado *Mujeres (Orientación femenina)* –con prólogo de Pilar Primo de Rivera–, que las mujeres se plantearan su representatividad en la sociedad y que, en consecuencia, esta reflexión provocase que se desligaran de su cometido de esposas y madres y que dejaran de estar sometidas al dominio del varón, que era lo natural (74-76). La mujer científica es, de este modo, una moda feminista o, como se expresa en el artículo «Las terribles intelectuales», aparecido en *Medina* (n. 134, 19 de octubre de 1943), «criaturas perversas masculinizadas» (15). El planteamiento es, en el fondo, bien sencillo. La ideología falangista parcela la realidad en dos esferas, y los individuos, hombres y mujeres, deben ser educados según donde iban a operar. Por tanto, el afán de la mujer intelectual por querer desarrollarse profesionalmente y equipararse con ello, según este pensamiento, a los hombres, las condenaba a un proceso de masculinización de difícil retorno, ya que la feminidad era considerada una gracia divina en la que era posible contemplar ninguna faceta profesional.

Como resumen de lo que se viene comentando sirven los «Diez Mandamientos de la universitaria» que la rama del SEU femenino establecía y que fueron difundidos en *Medina* (n. 216, mayo de 1945). En ellos se aprecia el temor a que la mujer se desvíe del sendero de la feminidad y se aproxime a formas de ser semejantes a las de la mujer avanzada y de espíritu independiente que había promocionado la II República:

1. En tu orden de valores coloca siempre la mujer; después, la estudiante.
2. Sé, en todo momento, el mejor y más abnegado camarada de tus compañeros de estudios.
3. No escatimes nunca tu tiempo, tu ayuda y tus consejos a los que necesiten de ellos.
4. Acostúmbrate a dar un tono ligero y amable a aquellas cosas que, en tu personalidad femenina, pudieran parecer demasiado rígidas y académicas.
5. Considera tus estudios como un medio y no como un fin. En relación con el hombre, piensa que eras su complemento, no su rival en la lucha.
6. Procura siempre que tu saber no trascienda demasiado.
7. Aprende a ser múltiple y diversa, sin dejar de ser tú misma. La monotonía es el peor enemigo de la felicidad.
8. Aprende a matizar tus reacciones. De la calidad de un matiz depende muchas veces el éxito.

9. No te conviertas en esclava de los conocimientos que vas adquiriendo; antes bien, obliga a estos a ser tus servidores, tus esclavos.
10. Y huye del tipo de mujer científica con gafas en el espíritu, que todo lo analiza, que todo lo quiere disecar, hasta los sentimientos más íntimos, más sagrados, más hondos.

Los límites de actuación de la mujer, fuera del discurso oficial, eran muy escasos. En semejante ambiente, poco margen de actuación existía, No obstante, podían hallarse algunas voces discordantes que ofrecían otros horizontes a la realidad femenina, como era el caso de Mercedes Ballesteros, autora de la novela analizada a continuación.

### **3. *María Elena, ingeniero de caminos, de Mercedes Ballesteros: un caso de ficción subversiva sobre el prototipo femenino del franquismo***

Hija de dos distinguidos intelectuales de la época, Antonio Ballesteros Beretta y Mercedes Gaibrois Riaño, ambos académicos<sup>115</sup>, y hermana de Manuel Ballesteros, catedrático, historiador y eminente arqueólogo, Mercedes Ballesteros tuvo la fortuna de conocer multitud de países y culturas desde niña, debido a los quehaceres profesionales de sus progenitores, apasionados de las Humanidades y de la investigación histórica. Estudió por libre el bachillerato y escogió la carrera de Filosofía y Letras, pero la abandonó cuando solo le quedaban algunas asignaturas para obtener la titulación. En 1932 contrajo matrimonio con Claudio de la Torre, licenciado en Derecho y dos veces Premio Nacional de Literatura. Ambos colaboraron en el periódico *ABC*. En el caso de Ballesteros, es de subrayar además su trabajo en *Ya* y en la revista humorística *La Codorniz*, en la que firmaba sus escritos con el sobrenombre de La baronesa Alberta. Cultivó el humor en sus narraciones, un aspecto poco usual en la narrativa femenina de posguerra, y su versatilidad a la hora de escribir se hizo notar en géneros tan diversos como la biografía histórica, el teatro, el cuento o la novela corta. Parte de su obra fue traducida al inglés y al alemán, y tuvo adaptaciones al teatro y la televisión. Algunos de sus títulos más conocidos son: *Las mariposas cantan* (1952), *Eclipse de Tierra* (1954), *La cometa y el*

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>115</sup> Mercedes Gaibrois fue la primera mujer en ocupar un sillón en la Real Academia de la Historia.

eco (1956), *Invierno* (1959), *Verano* (1959), *Taller* (1960), *El chico* (1967), *Pasaron por aquí* (1985). De sus novelas humorísticas pueden mencionarse *Así es la vida* (1953), *El perro del extraño rabo* (1953) o *Este mundo* (1955).

La obra que aquí se estudia, *María Elena, ingeniero de caminos*, salió al mercado en la colección literaria La Novela Ideal (n. 14), que había sido fundada en 1938 por Claudio de la Torre. Aquí colaboró con numerosos títulos elaborados bajo el molde de la novela rosa y usó el seudónimo de Sylvia Visconti. También escribió novela policíaca, para la que empleó el sobrenombre de Rocq Morris.<sup>116</sup> La Novela Ideal tuvo vigencia hasta mediados de la década de los cuarenta y la nómina de autores no sobrepasó el círculo familiar; además de Ballesteros, figuraban Josefina de la Torre, hermana de Claudio, que escribía novela rosa con el seudónimo de Laura de Cominges, y Bernardo de la Torre Barceló, sobrino. En concreto, entre 1938 y 1943, Ballesteros publicó una veintena de títulos entre las dos tipologías. Estas novelas no sobrepasaban las 120 páginas, como era lógico para una colección que lo que perseguía era ofrecer un rato de distracción sin que el consumidor dedicara mucho esfuerzo a leer las obras, ya que, también, se pretendía agrandar para aficionarlo a la colección y a sus firmas. Es cierto que este tipo de literatura, en especial, la novela rosa, no ha gozado de la estima de la crítica considerada seria; sin embargo, también ha habido voces que claman considerar estas producciones, ya sea novela rosa, policíaca, de misterio, del oeste, como documentos de alta relevancia desde el punto de vista sociológico (Radway, 1984; López, 1995; Johnson, 2003; Núñez Puente, 2008). La idea es que, aprovechando quizá un armazón aparentemente inocuo, los argumentos transferían ideología, emociones, modelos de conducta, en definitiva, representaciones de una sociedad reconocible para los lectores.

Con este espíritu, se realiza el análisis de *María Elena, ingeniero de caminos*, obra de la que es obvio pensar que la autora, dada la especificidad de la profesión que escoge para su protagonista, estuviera pensando en la situación por la que pasaban muchas jóvenes que veían frustrados sus anhelos de desempeñar esta ocupación, más si se tiene

<sup>116</sup> La práctica de utilizar seudónimos fue muy habitual entre los autores que escribieron novela popular, etiqueta en la que se incluirían tanto la novela rosa como la policíaca. Podía ser una exigencia de la propia colección o editorial, al querer ofrecer un sabor internacional a las creaciones, ya que muchos eran extranjeros, como fue el caso de los de Ballesteros; también constituiría un recurso empleado por los autores para desarrollar su actividad creativa en esta parcela que podría reportarles ganancias económicas, dado el éxito que obtuvieron en la época, pero no tanto prestigio como profesionales de la literatura, por lo que, de esta forma, con el paso del tiempo, cuando sus carreras se afianzaran, siempre tendrían la posibilidad de ocultar esta etapa que, para muchos, era primeriza. En lo que respecta a Mercedes Ballesteros, si es posible saber cuántas novelas produjo con los seudónimos adoptados, pero hay otros casos en los que es difícil identificar los nombres verdaderos por la ausencia de datos y de posibilidad de encontrarlos.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

en cuenta que, durante el franquismo, la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos hizo cuestión de principios el no admitir a mujeres en sus aulas. La novela, que tuvo una tirada de 6.000 ejemplares (solo conoció esta primera edición), se desarrolla en treinta y tres capítulos de apenas dos o tres páginas cada uno, y refleja el tiempo coetáneo en el que fue publicada.

María Elena es una joven madrileña huérfana de ambos progenitores, primero de padre, fallecido cuando era pequeña, y después de madre, la cual muere tras una larga enfermedad antes de finalizar los estudios. Su vida, pues, deambula junto a su institutriz extranjera, Miss Harris, quien se ha ocupado de su educación y ahora le ayuda en las tareas cotidianas de la casa en la que viven en Madrid, propiedad de su madre. Entre ambas mujeres existe un conflicto generacional que permite al lector contemplar la realidad desde dos perspectivas diferentes: Miss Harris, de cincuenta y nueve años, representa la tradición, y María Elena, de veintitrés años, la modernidad. Pero esta modernidad no se corresponde con la moral que desde las instancias oficiales se difundía para la mujer, según lo comentado; por lo que, en este sentido, estaría más acorde el pensamiento de Miss Harris con lo que debería ser la mujer bajo el régimen de Franco que la propuesta de María Elena, la cual se asemejaba mejor al ideal femenino de la II República.

La protagonista no tiene más amistades que la pareja formada por Marta, su amiga de la infancia, y su marido Carlos, que simboliza el ejemplo de familia idónea que patrocina el franquismo: Marta, ama de casa, cuida del hogar y de su hijo pequeño Bob, y Carlos, cabeza de familia, es quien sustenta el hogar ejerciendo su profesión de escultor. María Elena rechaza este tipo de vida, sobre todo, después de haber obtenido el título de ingeniero. Su máxima aspiración es poder ejercer su profesión y sentirse realizada como mujer profesional. Para su amiga, María Elena es valiente, fuerte y decidida, pero, aun con estas cualidades, su marido Carlos, que desempeña la función típica de la masculinidad tradicional de proteger al sexo débil, le advierte de los peligros que corre en la vida por su condición femenina: «Es muy difícil la vida para una muchacha joven y de talento cuando tiene que luchar sola» (1940: 6).

La autora, a la hora de confeccionar al personaje protagonista, parece haber optado por otorgarle una apariencia física que se aleja del modelo de mujer femenina, como si por el hecho de ser un ingeniero el lector construyera en su mente el siguiente prototipo de mujer: «Era más bien alta, delgada, de tez morena y ojos muy claros y penetrantes. Su cabello negro, peinado en cortísima melena, le daba cierto aire de chico, pero de chico

serio» (1940: 6). Ballesteros prefiere «masculinizar» a la protagonista, con el fin de mostrar con su apariencia física el espíritu insumiso de esta, que parecía ir *contra natura*. No se trata de una característica, o al menos no aparece en la obra, que María Elena hubiese elegido para asemejarse conscientemente a sus compañeros varones y obtener así su condescendencia, sino que parece que ha sido, más bien, una elección propia. Se trata de uno de los pasajes más interesantes de la novela. El personaje femenino masculinizado, que posee además una naturaleza que disiente del discurso de la feminidad, de mujer abnegada, esposa y madre, tiene una clara intención de subvertir el patriarcado y permite reflexionar sobre los esquemas definitorios de la diferenciación sexual y, lo más importante, cuestionarlos (Zemon Davis, 1978).

El tiempo que la joven ha tardado en finalizar la carrera de Ingeniero de caminos es de ocho años, y se siente plenamente satisfecha por el tesón que ha puesto en ellos. En este punto, un compañero, recién titulado como ella, se sorprende de que recalque, precisamente, el tiempo que ha empleado en culminar sus estudios, puesto que es el mismo que ha necesitado él. Entonces, la voz narrativa aprovecha para lanzar una de las críticas más feroces contra el sistema patriarcal que aparece en la obra: «¡La vida de los hombres! ¡Lleváis siglos, hijo mío, lleváis siglos siendo lo que sois! Y cuando una mujer quiere alcanzar algo nuevo ha de costarle un esfuerzo mayor... Sí, eso es» (1940: 9). En la cita se aprecia cómo la sociedad ha ido identificando al hombre como el sujeto activo de la Historia frente a la mujer, la cual ejerce como ente pasivo, un mero complemento necesario para engendrar vida. María Elena sabe que con su comportamiento se ha alejado del modelo de mujer tradicional, nada menos que estudiando Ingeniería y, por eso, es objeto de improperios provenientes de otras mujeres, de aquellas que se consideran “las verdaderas mujeres”, las que no han perdido su feminidad: «¡Una mujer ingeniero, un marimacho, una desgraciada!» (1940: 9). La elección por parte de la autora del término «marimacho», en este momento de la narración, es significativa, en cuanto a que capta el sentir de una sociedad imbuida en el discurso patriarcal que dictamina atacar a toda mujer que se desvíe lo más mínimo de su papel “natural” de madre y esposa; en consecuencia, estamos ante una concepción antifeminista y un tópico de la misoginia más intensa que no tolera que una mujer sea Ingeniero de caminos, a no ser que sea una marimacho, que no es mujer ni es macho.

En los días sucesivos a la obtención del título académico, los compañeros –se trata de la única mujer de la promoción– debaten sobre la inutilidad de este para una mujer desde el instante en el que contraiga matrimonio y ponga fin a su vida social. Sin embargo,

María Elena lo tiene claro: «Quizá me case alguna vez. Pero mi marido ha de resignarse a que su mujer sea ingeniero» (1940: 10). Con todo, la protagonista comienza a desesperanzarse al conocer la noticia de que muchos de ellos han encontrado ya trabajo. Es entonces cuando Miss Harry ve la oportunidad de recomendarle que abandone su manera de pensar y opte por contraer matrimonio con uno de los compañeros que está enamorado de ella: «¡Pensar con cabeza! ¡Casarse, formar un hogar, tener niños rubios a los que ella les enseñaría el inglés...! Por fin, Elena, empezaría a dar señales de discurrir» (1940: 12). Es evidente que la voz narrativa pretendía mostrar, con la elaboración de este personaje, la idea que el común de la sociedad tenía sobre la mujer, y la nula consideración que existía hacia la que presentaba inquietudes intelectuales.

En un viaje que decide hacer al domicilio de la citada pareja fuera de Madrid, con el que espera encontrar la calma, María Elena conoce a un joven, Roberto, que vive amargamente junto a sus dos hijas. Las peripecias típicas de la novela rosa, seguidora de la técnica folletinesca, provocan que ambos tengan un encuentro fortuito. Dando un paseo en canoa se percata de que frente a ella hay un hombre que presenta heridas en la cabeza realizadas mientras buceaba y por las que está a punto de perder el conocimiento. De momento, no ocurre nada más; la protagonista se ocupa de llevarlo a su casa, espera a que se recupere y finalmente se marcha. Si bien, lo importante es que, en esta primera toma de contacto entre ambos personajes, es la mujer la que ejerce un papel activo y así será siempre ante el hombre. Es decir, Ballesteros, alejándose de los modelos arquetípicos que la obligarían a elaborar una escena similar, pero en la que la mujer debería ser la auxiliada, diseña al personaje masculino como un ser abúlico, débil anímicamente e inestable emocionalmente, todo lo opuesto a la idea de la masculinidad tradicional. Esta actitud valiente y audaz del personaje femenino determinará sus futuros proyectos.

Si el asunto amoroso ya ha dado comienzo tras el encuentro descrito, el otro gran tema, el que atañe a la parcela profesional de María Elena, también debe iniciarse. La protagonista regresa a su casa dispuesta a seguir buscando trabajo. Para ello, dispone de la ayuda de varios profesores. No obstante, en las ofertas de empleo figura el requisito de “ser varón”, por lo que las puertas del mercado laboral van cerrándose una a una. La figura de un catedrático resulta decisiva en el futuro de María Elena, pues le informa de la existencia de una plaza de ingeniero en Guinea, en aquellos momentos, colonia africana de España junto con el Protectorado Español de Marruecos, Ifni y el Sáhara Español, a pesar de que él mismo intenta disuadirla argumentando que quizá fuese mejor buscar otras opciones, ya que las condiciones que exigía el trabajo no eran las más favorables para una

mujer, especialmente por el esfuerzo físico que se requería y las altas temperaturas de la zona. Para este catedrático, su apoyo hacia la protagonista se explica por oposición al medio de vida que lleva su hija, entregada al ocio y a la frivolidad, como si el ejemplo de María Elena le hiciese plantearse que, en el fondo, ejercitar el intelecto era más sano para una mujer que andar dispersa entre celebraciones, flirteos y compras. Evidentemente, existe en esta reflexión un mensaje moralizante que la autora pretende hacer llegar a la sociedad, para recalcar que el trabajo femenino es, en todo caso, menos dañino que la entrega al ocio y a la desidia. Mercedes Ballesteros no es partidaria –no lo fue nunca– de la mujer-maniquí que la tradición había ido fabricando, sino que es partidaria de la mujer que tomaba decisiones y que manejaba los destinos de su vida. Por eso, María Elena termina aceptando el reto y marcha a cumplir su anhelo de trabajar como científica. Sin embargo, si el mero hecho de colocar como protagonista de una novela a una mujer Ingeniero de caminos ya era un hecho subversivo, no solo para la novela femenina de posguerra (en la que no existe un testimonio parecido), sino para la época en la que fue publicada, esto es, en los años más restrictivos con la emancipación de la mujer, ahora la autora decide revelar los esquemas patriarcales que predominan en el espacio colonial<sup>117</sup>. Una vez que llega a Guinea, María Elena debe enfrentarse al duro ambiente que la rodea, no muy habituado a tener a una mujer desempeñando tales ocupaciones. La protagonista se encuentra a gusto en su puesto de trabajo, pero debe soportar las críticas del jefe superior de la obra, el cual no deja de lamentarse por tener a una mujer como compañera: «Tengo la mala suerte de que el jefe de todos nosotros es un viejo antipático, antifeminista, que se pasa el día metiéndose conmigo y diciéndome que este es un trabajo de hombres y que es ridículo verme a mí haciéndolo» (1940: 29). Creando esta situación, Ballesteros ofrece testimonio de la difícil situación en la que debían vivir las mujeres intentando abrirse camino en un mundo de hombres, pero hay un hecho que no puede pasar desapercibido en un análisis de la obra desde la actualidad. Si para el franquismo, como sostienen Medina-Doménech (2009) y Castro Rodríguez (2017), la colonización de Guinea Ecuatorial, además de un afán imperialista<sup>118</sup>, tendría un sentido de imposición

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>117</sup> Este hecho permitiría tratar cuestiones relacionadas con el colonialismo franquista, el sexismo e incluso el racismo (aunque sea un hecho que esté implícito, sobre esta última cuestión no se alude de forma directa en la novela). Es evidente que estos conceptos merecen un estudio profundo que aquí no podemos llevar a cabo, puesto que también se alejaría de la línea temática de este trabajo. No obstante, para profundizar sobre estas cuestiones, destacamos los estudios de McClintock (1995), Carrasco (2000), Medina-Doménech (2009), Martín-Márquez (2011), Castro Rodríguez (2017).

<sup>118</sup> Hay que señalar que, para el franquismo, Guinea suponía la consecución del ideal imperial, al que también aspiraba la Falange; aunque no hay que olvidar el creciente intervencionismo africanista en la vida política ya en tiempos de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Esta idea expansionista venía a apaciguar

de la identidad española sobre la de las comunidades colonizadas, o sea, la supremacía de una raza sobre otra, la realidad que María Elena encuentra en ese otro lado no es más que una extensión de lo que se vivía en España; de esta manera, la crítica que la novela exhala va en estos dos sentidos: la mujer no puede desenvolverse profesionalmente con libertad ni en la metrópoli, que está vedada a nivel administrativo (con el requisito “ser varón”), ni en la colonia, por el machismo prevaleciente. El problema no estaría propiamente en el espacio colonial, sino en el traslado de las estructuras de género de un lado a otro; es decir, es como si, de acuerdo con el ideal de virilidad fascista –palpable en el franquismo como régimen militar-religioso–, los órganos de poder quisiesen construir en esta zona, sobre el sometimiento de otro pueblo, el ideal de hombre-viril (valeroso, trabajador, macho, imperial), que en España no había triunfado en su totalidad, al ser un país que, pese a vivir bajo una dictadura, había conocido una democracia que hizo posible que los parámetros de género fuesen mucho más relajados, y, por ejemplo, gracias a la introducción de las corrientes feministas, se le había otorgado a la mujer mayor representatividad político-social. Carrasco dice al respecto: «Es como si en Guinea no existiese nadie normal y todos acudieran a la colonia a saldar las culpas del pasado y buscar la salvación social (2000: 242).

A los pocos días, María Elena cae enferma y, aunque en un principio decide disimularlo para no dar que pensar que el motivo de su agotamiento físico es propio de la debilidad femenina, las fiebres son cada vez más elevadas. De forma que se ve obligada a solicitar una baja médica y regresar a Madrid (la enfermedad de María Elena podría identificarse como una metáfora del dificultoso camino laboral de la mujer). Es entonces cuando el jefe ve ratificado su pensamiento de corte machista: «Se dará ahora cuenta de que yo tenía razón al decirle que esto no era un trabajo para niñas sino para hombres» (1940: 31). Al final, dada la imposibilidad de ejercer su labor, la protagonista es relevada por un ingeniero varón. Y, ante semejante situación, decide emplearse como institutriz, una profesión asignada por la tradición a la mujer. Pero el destino, siempre caprichoso en la novela rosa, determina que tenga que desempeñar su nuevo oficio en la casa del hombre a quien había salvado la vida.

Roberto es también ingeniero, aunque la protagonista lo descubre más tarde. Vive con sus hijas y se siente insatisfecho porque su mujer ha preferido abandonarlos para

---

el espíritu pesimista que había dominado a la sociedad española desde la pérdida de las últimas colonias de Ultramar –Cuba, Filipinas y Puerto Rico– en 1898, con la que finalizaba la gran época imperial de España y que había dado cuenta la Generación del 98.

instalarse en Inglaterra y gastarse el dinero que este le envía en placeres mundanos, un hecho que lo debilita aún más como varón, de acuerdo con la mentalidad patriarcal, pues es manejado por su esposa de una forma denigrante. Las virtudes y la personalidad de la nueva institutriz cautivan a las niñas y provocan que Roberto se interese por ella, debido a que encuentra en su manera de ser lo que le falta a su mujer. Los giros argumentales de la novela rosa hacen que la esposa muera en un accidente automovilístico y que Roberto, al conocer la noticia, caiga enfermo. No es casual la configuración del personaje de Roberto por parte de Ballesteros. La «feminización» del protagonista masculino constituye un factor altamente subversivo, no solo ya hacia la novela rosa –lo que daría tema para tratar en otro tipo de trabajo–, sino hacia el ideal patriarcal, pues es la fragilidad de Roberto lo que hace fuerte a María Elena en el relato y así se presenta ante los ojos de los lectores, debido a que destacan sus actuaciones y decisiones sobre las del hombre.

La situación se agrava cuando las obras de un puente sufren un retraso al no poder situarse Roberto al frente de ellas. María Elena, tras confesar a la secretaria que ella es ingeniero y que se ve capacitada para ocuparse del trabajo, suple a Roberto, con la condición de que esta intervención en las obras jamás sea conocida. María Elena vuelve a recibir improperios y desconfianza por parte de los hombres, que se ríen descaradamente de que sea una mujer quien vaya a dirigir las obras. Es denominada, sarcásticamente, «la señorita ingeniero» (1940: 65). Si bien, la actitud de burla se transforma en admiración en el momento en el que María Elena logra demostrar su habilidad y destreza en el desempeño de su profesión:

Trabajo le costó a Elena convencer a Benito y hacerse respetar como jefe. Tuvo que echar mano de su flamante título. Bien es cierto también que, en cuanto el capataz y los obreros se convencieron de que aquella chica mona era su jefe, y además un jefe enterado y competente (1940: 65).

Finalmente, el desenlace de la novela rosa obliga a María Elena a ser un ejemplo de mujer ideal. Roberto se entera de que el ingeniero que le ha estado sustituyendo no ha sido otro que su amada. Este, asombrado, le propone cambiar de institutriz a colaborador suyo y, por último, de colaborador a ser su esposa. De este modo, María Elena será una mujer casada, aunque no dejará de estar próxima a su profesión, pues tiene la ventaja de que su futuro marido la admira.

#### 4. Conclusiones

Pese a que es cierto que la novela de Ballesteros contiene pasajes subversivos en relación con la retórica oficial, no debe olvidarse que la censura era implacable en el año en el que fue publicada. Por eso, el final de la novela debía acomodarse a la moral y a los límites de la decencia de entonces. Los episodios transgresores de María Elena como Ingeniero de caminos terminan diluyéndose en el instante en el que decide convertirse en esposa y colaboradora de su marido, de forma que ya no actuará como profesional, sino como una especie de consejera, lo que conecta la obra con el mensaje transmitido por la ideología falangista anteriormente expuesto: los conocimientos deben servirle a la mujer para perfeccionar su misión en el hogar, por ejemplo, para que sea capaz de mantener una conversación y ofrecer recomendación, pero siempre a nivel privado con su marido.

No obstante, pese a que Ballesteros tuviese que amoldarse a las exigencias de una censura que tenía el absoluto control de todo lo que se publicaba y que impedía cualquier signo de ataque contra el régimen de Franco y hacia la religión, no puede negarse que el objetivo de la autora se cumplió magistralmente: el hecho de ser competente en una determinada profesión no es cuestión de sexo, sino de la capacitación intelectual y profesional que se tenga. Si se considera esta idea desde una perspectiva actual, el desenlace de la novela resulta forzado y antinatural, pues no es nada lógico que, después de todos los obstáculos que la protagonista tuvo que sortear para poder desarrollarse profesionalmente y conseguir el respeto de su entorno, abandonase cualquier aspiración para pasar a ser una mera servidora de su marido. En este sentido, la portada de la novela es reveladora del ímpetu de María Elena por lograr el objetivo de trabajar como científica: «Desde que era una niña soñaba con su puente, con poder hacer un día uno de esos tremendos puentes que luego tienen un nombre famoso. Y he aquí que ya tenía el título de ingeniero [...]. La vida empezaba» (1940: 7). En la portada, como puede apreciarse en la figura 1, aparece, en un primer plano, un hombre de espaldas, que observa a la joven que se sitúa de pie en el centro de la escena y de perfil, analizando un plano de la obra que está realizándose, que no es otra que un puente, según se ve al fondo de la escena. La joven aparece rebosante de feminidad, con cabello recogido, gracias a lo cual puede verse un esbelto cuello. Lleva un vestido largo que deja los brazos al descubierto hasta un poco más arriba del codo y parte de la espalda. En sus manos sostiene un lápiz con el que parece

apuntar algo sobre el plano. Con la portada se reforzaba el mensaje de que la feminidad no estaba reñida con la inteligencia.



Fig.1: Portada de *María Elena, ingeniero de caminos*

Precisamente, por reflejar la evolución interna que la novela posee, desde episodios subversivos de la protagonista con el discurso oficial hasta el final conservador propio de la época, se ha realizado el análisis de la obra siguiendo la línea cronológica del argumento. En este sentido, merece la pena señalar la reflexión a la que llega Fernández Gutiérrez después de analizar un corpus de novelas breves de autores y autoras que escribieron bajo el franquismo, en concreto durante los años cincuenta. El crítico llega a la conclusión de que la repetición de finales conservadores tendría la función de suavizar los episodios de rebeldía que con anterioridad hubiesen tenido lugar: «Estamos convencidos de que son así para contrarrestar los relativos excesos y la falta de vida moderada y sin demasiado orden que llevan algunos protagonistas de las historias narradas en ellas» (2004: 34).

Ciertamente, la novela *María Elena, ingeniero de caminos*, en comparación con las citas que se han presentado relativas a la mujer intelectual irradiadas desde los órganos de poder, representó una valiente muestra de rebeldía que ponía en entredicho la firmeza de la retórica franquista contra la libertad de decisión y actuación de la mujer. El régimen

Dio formato: Español

Eliminó: la repetición de finales conservadores tendrían

Dio formato: Español

de Franco, que arrasó con tantas cosas en la vida española, no pudo erradicar las convicciones que determinadas personas poseían desde antes de la implantación de la dictadura. En el caso de Mercedes Ballesteros, había vivido la sed de conocimiento en el seno de su propia familia, especialmente, en el caso de su madre, que demostró tener una gran erudición; había acudido a la universidad, donde recibió el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, que siempre fue proclive a la educación superior femenina, y había disfrutado del ambiente cultural e intelectual de la llamada “Edad de Plata”, en la que la mujer había efectuado un importante papel en este ámbito. Por estas razones es tan importante revalorizar obras como la de Ballesteros; aparte de no haber sido antes estudiada, refleja la inquietud por constatar que el discurso franquista restrictivo con la mujer científica se basaba únicamente en la necesidad de recluir a la mujer en el hogar, por adecuarse a los principios patriarcales que dictaminaban la tradición, y no por ninguna deficiencia que pudiese poseer a nivel intelectual como una característica propia de su sexo.

#### Referencias

- Adams, R. & Savran D. (eds.) (2002). *The Masculinity Studies Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Anónimo (1939, abril). Lo que las armas victoriosas traen, mujer. *Y. Revista para la mujer*, 15, 12-13.
- Anónimo (1939, mayo). La mujer y la preparación intelectual. *Haz*, 13, 40-41.
- Anónimo (1941, 11/11). Consultorio. *Medina*, 34, 21.
- Anónimo (1941, 20/03). Destino de la mujer falangista. *Medina*, 1, 3.
- Anónimo (1941, septiembre). Carreras para la mujer. *Y. Revista para la mujer*, 44, 19.
- Anónimo (1942, 07/06). Muchachas en la Universidad. *Medina*, 64, 18-19.
- Anónimo (1942, 23/08). La educación de la mujer. *Medina*, 75, 14.
- Anónimo (1942, diciembre). La mujer, alma del hogar, preparada por la Falange. *Y. Revista para la mujer*, 59, 37.
- Anónimo (1943, 19/10). Las terribles intelectuales. *Medina*, 134, 15.
- Anónimo (1944, octubre). Retornos a las aulas. *Y. Revista para la mujer*, 81, 34.
- Anónimo (1945, 06/06). Diez mandamientos de la universitaria. *Medina*, 216, 18.
- Ballesteros, M. (seud. de Sylvia Visconti) (1940). *María Elena, Ingeniero de caminos*. Madrid: La Novela Ideal.

Boletín Oficial del Estado (1938). *Fuero del Trabajo*. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-3093>. [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Carrasco, A. M. (2000). *La novela colonial hispanoafriicana*. Madrid: Sial.

Castro Rodríguez, M. (2017). Fascismo, colonialismo y masculinidad: la regeneración homonacional a la luz de literatura producida en el espacio colonial de Guinea Ecuatorial. En *VI Encuentro Internacional Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*. Zaragoza, 6-8 septiembre.

Connell, R. (1995). *Masculinities*. Londres: Allen and Unwin.

Corcuera, M.ª G. (1942, marzo). La mujer universitaria. *Y. Revista para la mujer*, 50, 24-25.

Davis Zemon, N. (1978). Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe. En B. A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (pp. 147-190). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Domingo, C. (2007). *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.

Fernández Gutiérrez, J. M.ª (2004). *La Novela del Sábado (1953-1955)*. Catálogo y contexto histórico literario. Madrid: CSIC.

Flecha García, C. (1996). *Las primeras universitarias en España (1872-1910)*. Madrid: Narcea.

Flecha García, C. (2002). Las mujeres en el sistema educativo español. En T. Martín Eced y M.ª del M. Pozo Andrés (eds.). *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo* (pp. 209-226). Cuenca: Diputación de Cuenca.

Formica Corsi, A. (1878). Fuera escrúpulos. *La Independencia Médica*, 10, 172.

Formica, M. (2020). *Pequeña historia de ayer (Memorias)*. Sevilla: Renacimiento.

Gallego Méndez, M.ª T. (1983). *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.

Jiménez-Landi, A. (1996). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Los orígenes de la Institución*, t. I. Madrid: Editorial Complutense.

Johnson, R. (2003). *Gender and Narration in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt UP.

López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

- Magallón Portolés, C. (1998). *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*. Madrid: CSIC.
- Martín-Márquez, S. (2011). *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona: Bellaterra.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge.
- Medina-Doménech, R. (2009). Scientific technologies of national identity as colonial legacies: extracting the Spanish nation from Equatorial Guinea. *Social Studies of Science*, 39, 81–112.
- Morales, M.ª P. (1944). *Mujeres (Orientación femenina)*. Madrid: Editora Nacional.
- Muñoz-Páez, Adela. *Sabias. La cara oculta de la Ciencia*. Barcelona: Penguin Random House, 2017. Print.
- Núñez Puente, S. (2008). *Reescribir la Femenidad: La mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*. Madrid: Pliegos.
- Radway, J. A. (1984). *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de La Falange*. Madrid: Alianza.
- Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Scanlon, G. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal.
- Sussman, H. (2012). *Masculine Identities: The History and Meanings of Manliness*. Santa Barbara, CA, Denver, CO, Oxford, England: Praeger.
- Vázquez Ramil, R. (2001). *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas*. Betanzos: Lugami Artes Gráficas.

▲ Miguel Soler Gallo<sup>119</sup>▲▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## **El compromiso con la igualdad en la narrativa de Mercedes Formica o la desmitificación del ideal de mujer de Pilar Primo de Rivera y la Sección Femenina**

### **1. Introducción**

Desde poco después de terminar la Guerra Civil, el arte literario se ocupó de reflejar el estado en el que se encontraba el país, pero no solo en lo que respecta al ambiente de ruina, miseria y asfixia intelectual que imperaba, sino también en cuanto al ánimo y la situación vital de la ciudadanía, que, en poco tiempo, pasó de un sistema que garantizaba determinados derechos y libertades, especialmente para las mujeres, como fue el período de la II República, a una cruenta contienda que precedió a una dictadura que coartaba cualquier avance conseguido en materia de derechos humanos, ya que erigía sus pilares en la represión militar, el integrismo católico, el terror autoritario y la moral tradicional. Como es evidente, este tipo de arte debía estar elaborado a partir de la creatividad de personas alejadas del franquismo, bien cercanas a la ideología republicana o desencantadas ideológicamente del denominado ‘bando nacional’ desde el momento del estallido de la guerra o una vez producido el decreto de unificación del 20 de abril del 37, mediante el cual el general Franco aglutinaba en un solo movimiento los grupos políticos de Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE de las JONS) y la Comunión Tradicionalista, suprimiéndose las restantes organizaciones que había en las zonas sublevadas. En este sentido, fueron muchas las personas que, tras el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera, el 20 de noviembre de 1936, y, sobre todo, después del citado decreto, no se sintieron cómodas con ese plan de unificación, especialmente las que provenían de la Falange, integrantes de la denominada generación del 36, que comenzaron a mostrar actitudes disidentes, ya en la posguerra, con el régimen franquista (Payne, 1997; Chueca y Montero, 1999; Moradiellos García, 2000). Por otro lado, una vez pasada la década de los cuarenta, se produce el surgimiento en el panorama cultural

---

<sup>119</sup> Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

de una nueva generación, la del 50, compuesta por personas que habían vivido la guerra en la infancia, y que, aunque no vivieron con pleno conocimiento los horrores de la contienda, sí supieron de ellos a través de lecturas y testimonios cercanos y de las consecuencias que percibían, y que les hicieron mantener una postura ideológica opuesta. Aparte queda el arte elaborado en el exilio, de signo claramente contrario a la dictadura y manifestadas sus críticas con claridad y libertad, al no tener que estar sometido a los controles de la censura.

Este trabajo se centra en la figura de una ‘desencantada’ con el proceso de evolución que sufrió la ideología falangista después de la desaparición del líder y tras el decreto de unificación: la escritora y abogada Mercedes Formica, una de las primeras mujeres adscritas a Falange y tempranamente desengañada. La autora se afilia en noviembre de 1933 (recordemos que se funda el 29 de octubre de 1933 en el teatro de la Comedia de Madrid), desde el Sindicato Español Universitario (SEU), como alumna de Derecho de la Universidad Central de Madrid, antes de que se fundara la Sección Femenina. Esta militancia apenas duró tres años, desde la fundación del movimiento y hasta el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera. En el caso de Formica, resulta imprescindible conocer las causas que originaron su interés en adscribirse al movimiento falangista, porque esta vinculación no se explica por una oposición radical a los principios republicanos. Por otro lado, el desencanto ideológico que sintió fue propiciado por haber tratado de acomodar un pensamiento progresista en un programa fascista. De ahí que su compromiso con la igualdad colisionase con los dogmas de la Sección Femenina, que, en todo momento, patrocinaba la idea de la mujer sumisa, abnegada y sometida a la influencia del varón en todos los órdenes de la vida.

Para analizar el compromiso de Mercedes Formica con la igualdad y cómo con su escritura literaria subvertía el modelo de mujer oficial implantado por el Régimen y divulgado por la Sección Femenina, se tomarán tres obras narrativas: la novela corta *Bodoque*, el cuento «la mano de la niña» y la novela *A instancia de parte*. Estas tres obras han sido agrupadas y editadas en 2018, en la editorial Renacimiento, en su colección de narrativa Espuela de Plata, en un volumen titulado *A instancia de parte y dos obras más*. De esta edición se toman las citas que se extraen para estudiar las obras. Muchos de los datos que aquí se exponen forman parte del estudio introductorio que acompaña a la edición.

Antes del análisis de las obras, se elaborarán unas notas sobre la trayectoria vital y artística de Formica que sirvan para informar de los aspectos más importantes, ya que se

trata de una autora muy desconocida y mal interpretada; se establecerá también el ideal femenino que predominó en el franquismo, siguiendo las directrices marcadas por la Sección Femenina en la voz y pluma de su 'jefe' nacional: Pilar Primo de Rivera.

## **2. Perfil bio-literario de Mercedes Formica (1913-2002)**

Nacida en Cádiz el 9 de agosto de 1913 y fallecida en Málaga el 22 de abril de 2002, Mercedes Formica crece en el seno de una familia perteneciente a la burguesía de principios de siglo. Su padre, José Formica-Corsi, llegó a ser un ingeniero industrial que alcanzó destacados puestos directivos y fama en su profesión. Su madre, Amalia Hezode, pertenecía a una saga de ingenieros y marinos y había recibido una exquisita educación, en modales e idiomas, en un internado en Gibraltar. La difícil relación matrimonial de sus padres determinó su manera de concebir la situación de la mujer en la sociedad, ya que fue consciente desde la niñez de los diferentes tipos de violencia que sufría su madre. En lo que pudo, Amalia Hezode se empeñó en que sus hijas, cinco en total (María Luisa, Mercedes, Elena, Margarita y Marita; la mayor fallecida en 1927 y la menor, en 1945), no perpetuaran su ejemplo de mujer educada 'a la antigua' y, para ello, les inculcó una educación que contemplara los estudios como vehículo para alcanzar la independencia económica. El matrimonio tuvo un hijo, José María, a quien se mencionará en el análisis de las obras, pero su existencia estuvo, en todo momento, ligada a su padre.

Formica transgredió barreras y se convirtió, gracias a esa brisa liberal de su madre, en la primera alumna en cursar el bachillerato en el colegio del Valle de Sevilla, un centro religioso, y pionera en la Facultad de Derecho de la Universidad Hispalense en el curso 1931-32, estudios que alternó con los de Filosofía y Letras ese año académico. La autora dejó testimonio de su admiración por los profesores universitarios, los cuales procedían, en su mayoría, de la Institución Libre de Enseñanza, y valoró positivamente los avances en materia de educación que estaban produciéndose en la España republicana. En este ambiente, en el que primaba la tolerancia y la cultura, conoció a Jorge Guillén, a Federico García Lorca, a Ignacio Sánchez Mejías o a Encarnación López, la Argentinita, entre otros nombres del mundo artístico y cultural.

En octubre de 1933 se produce el divorcio de sus padres, episodio que modificó de forma traumática la vida de su madre, la de la propia autora y hermanas, es decir, la existencia de la parte vencida por la ley. Sobre este aspecto se profundizará en el análisis

de las tres obras seleccionadas. Instalada en Madrid, continúa los estudios ya solo de Derecho en la Universidad Central y, preocupada por la política y por la situación de España, decide afiliarse a Falange Española que recién se había fundado. Como tantos otros intelectuales –Ridruejo, Torrente Ballester, Laín Entralgo y también en algunos momentos, Baroja, Azorín, Unamuno y Ortega y Gasset– Formica se vio seducida por la retórica de José Antonio Primo de Rivera, que, aparte de mostrar un exacerbado amor por los ideales tradicionales de España, hablaba de justicia social y de la reforma agraria, a la vez que parecía mostrar rechazo hacia el derechismo. La afiliación a Falange se hizo desde el Sindicato Español Universitario y, en esta organización, se preocupó por fundar una rama femenina, que era impensable incluso para el líder, y lo consiguió en abril de 1935, cuando fue nombrada delegada del SEU femenino de la Facultad de Derecho de Madrid; en febrero de 1936, Primo de Rivera la designó para el mismo cargo a nivel nacional. No obstante, como se ha señalado, su vinculación falangista culmina con el fusilamiento del líder el 20 de noviembre de 1936: «Yo nunca he negado mi condición de antigua falangista hasta que José Antonio fue fusilado por sus ideas» (Alborg, 1993: 108-109). Formica defendió entonces que Falange debía disolverse para que las ideas, en trance de formación, no fuesen manipuladas y utilizadas según la oportuna conveniencia, como sucedió con Franco: «En lo que a mí respecta, opiné que Falange debía disolverse. Sus miembros ayudarían a ganar la guerra, pero nadie debía aprovechar unas ideas, en trance de formación, para desvirtuarlas, sabiendo que los que detentaban el poder no creían en ellas» (2020: 299).

En este tiempo, Mercedes Formica conoce a Eduardo Lloset y Marañón, impulsor de muchas voces del 27, director de revistas culturales, entre ellas, *Mediodía*, con quien se casa el 20 de diciembre de 1937, en la catedral de Sevilla<sup>120</sup>. El estallido de la Guerra Civil lo presencia en Málaga y critica la evolución que la Falange estaba experimentando y que se acusó fuertemente tras el referido decreto de unificación de abril del 37. De la ciudad malagueña, en poder republicano, pasa a Sevilla, zona nacional, ante el riesgo de muerte que sobre ella pesaba. Con la Sección Femenina mantuvo serias diferencias, especialmente con su jefe nacional, Pilar Primo de Rivera, y con otras dirigentes como Carmen Werner, de la que fue gran amiga, debido a que jamás aceptó que el hogar fuese la gran hazaña cultural de la mujer, sino que defendió la libertad y la emancipación

<sup>120</sup> En 1960 el matrimonio fue declarado nulo y, dos años después, contrajo segundas nupcias con José María González de Careaga.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

femenina y que las puertas del mercado profesional estuviesen abiertas para que no solo el hombre pudiera llegar a ocupar cualquier cargo; también debía hacerlo la otra parte:

Encontrar a una persona de mis ideas [Werner] en un ambiente tan grato, pero superficial, resultó una sorpresa inolvidable y nuestra amistad se afianzó, aunque nunca compartimos el mismo punto de vista sobre el papel que debía desempeñar la mujer. Carmen sostuvo siempre que se limitaba a la esfera de la familia, mientras yo mantuve que no solo en la familia, sino también en la esfera del derecho público podía realizarse, desempeñando cargos políticos y profesionales, de acuerdo con su vocación, preparación e inteligencia (2020: 227-228).

Tras el parón de la contienda, Formica batalló por finalizar su carrera, siendo ya una mujer casada, meta que logró en 1949. Sin embargo, por ser mujer, este mérito alcanzado no era más que la prueba documental de un fraude, pues, cuando quiso opositar al cuerpo diplomático, un funcionario le indicó que probara suerte como partera, una profesión que estaba acorde con su condición femenina. Como había renunciado a vivir de su marido, que dirigía el Museo de Arte Moderno, optó por abrir su propio bufete en su domicilio de la calle Recoletos y se especializó en mujeres víctimas de violencia machista. De esta forma, se convirtió en una de las tres abogadas en activo del Madrid de los años cincuenta. Las vivencias que presenció en su profesión le permitieron conocer la alarmante situación en la que se encontraban las mujeres en las leyes y se dispuso a denunciarlo de forma pública en plena dictadura.

El 7 de noviembre de 1953, tras estar tres meses retenido por la censura, Mercedes Formica, que había empezado también a colaborar en *ABC* a principios de esta década, publica el artículo «El domicilio conyugal», donde describía la sufrida existencia de Antonia Pernia Obrador, que agonizaba en un hospital madrileño por culpa de las diecisiete cuchilladas que había recibido a manos de su marido. La desgraciada mujer se veía impedida para solicitar la separación puesto que lo perdía todo: hijos, casa y bienes. El escrito, en palabras de la periodista republicana Josefina Carabias, levantó una polvareda solo comparable a la del célebre alegato «¡Yo acuso...!» de Émile Zola, según indicó en una crónica para *Informaciones* (Formica, 2020: 617-619). La prensa extranjera se hizo eco de la valentía de Mercedes Formica que reclamaba la igualdad en el Derecho Matrimonial. *The New York Times*, la revista *Time*, *The Daily Telegraph*, entre otros medios extranjeros, y prácticamente todos los periódicos y revistas nacionales se

convirtieron en una magnífica plataforma para la abogada, que no dudó en exponer la escalofriante situación de la mujer española, considerada un ciudadano de segunda categoría.

Este estado de opinión sobre la cuestión femenina, inaudito en un régimen dictatorial, tuvo su punto álgido el 24 de abril de 1958, después de entrevistarse con Franco, con la reforma de 66 artículos del Código Civil –la primera llevada a cabo, desde su promulgación en 188, para incluir derechos a las mujeres–. Esta reforma, que fue bautizada por Antonio Garrigues como ‘la reformica’, afectó a otros cuerpos legales como el Código de Comercio, la Ley Procesal y el Código Penal. Entre los nuevos derechos impulsados por Formica destacan la supresión del «depósito de la mujer casada» y el cambio de concepto de «casa del marido» por «domicilio conyugal», de manera que, en caso de separación, el juez decidiría, pensando también en el bien de los menores, cuál de los dos cónyuges debía permanecer en la vivienda; la concesión a la mujer de la guarda de los hijos e hijas menores de siete años; la supresión del diferente trato dado a las viudas (respecto de los viudos) que contraían segundo matrimonio y eran «castigadas» con la pérdida de la potestad sobre los hijos de la primera unión; la eliminación de la reminiscencia de la *imbecillitas sexus* del Derecho romano, que equiparaba a las mujeres con menores, enfermos o delincuentes, impidiéndoles ser testigos en testamentos o ejercer cargos tutelares. Se limitaron también los poderes que tenían los maridos para administrar y vender los bienes del matrimonio, pues fue necesario el consentimiento «expreso» de las mujeres (Formica, 2020: 597-601 y 634-639). Además, se reformaron aspectos relacionados con el adulterio, que se verán en el estudio de la novela *A instancia de parte*. Es verdad que seguía existiendo la figura de la «licencia marital», la cual fue suprimida en 1975, gracias al impulso dado por María Telo, otra abogada de la igualdad; pero nada se consigue sin que haya habido pasos anteriores en el camino (Soler Gallo, 2020a y 2021).

En el campo narrativo, Formica toma relevancia a partir de la década de los cincuenta del siglo XX. La autora, por trayectoria vital, artística y política, pertenece a la denominada generación del 36 (Soler Gallo, 2019 y 2020b); sus primeras obras las publica en los inicios de los años cuarenta, de temática sentimental folletinesca, bajo el molde de la denominada novela rosa, pero con unos planteamientos y una organización de los personajes que se salían de los formalismos del género para lanzar mensajes sociales contra el dinero, la avaricia, los matrimonios concertados, o presentar nuevos modelos femeninos alejados de la idea tradicional de sumisión. De esta manera, se

encuentran títulos como *Vuelve a mí* (1943), *¡Peligro de amor!* (1944) y *Mi mujer eres tú* (1946), publicados con el seudónimo de Elena Puerto, que merecen ser rescatados y analizados debidamente. De mayor envergadura en cuanto a su construcción narrativa resulta *Bodoque*, publicada entre 1944 y 1945 en la revista *Escorial*. Asimismo, constituye un caso singular la novela *La casa de los techos pintados* (ca. 1946), en la que lleva a la ficción casos donde las mujeres se ven expuestas a situaciones de desigualdad y violencia.

De sus experiencias en la Guerra Civil publica dos novelas: *Monte de Sancha*, de 1950, y *La ciudad perdida*, de 1951; la primera bajo la óptica de la guerra vivida y la segunda desde el recuerdo para centrarse en sus consecuencias. En 1951, Formica publica también el cuento «La mano de la niña». Dos años después, sale la novela corta *El secreto*, en la colección La Novela del Sábado, cuyo argumento gira en torno a los errores de la justicia, que condena a seres inocentes sin pruebas, solo por una mera denuncia, sin base y ante unos jueces que se dejan llevar por las apariencias. De 1955 es *A instancia de parte*<sup>121</sup>.

Entre sus últimos títulos se hallan *La hija de don Juan de Austria*, publicado en 1973, y *María de Mendoza (solución a un enigma amoroso)*, de 1979. Este libro se conecta con el anterior y lo completa, ya que arroja luz sobre la madre de Ana de Austria, uno de los amores más destacados de don Juan. Ambos libros resultan imprescindibles para ahondar en el mundo social y cultural del Siglo de Oro español. La gestación de estos libros fue posible gracias a las estancias que pasó la autora en el extranjero durante los años sesenta, fundamentalmente en Ginebra, donde tuvo ocasión de consultar el fondo Édouard Favre, constituido por una documentación esencial sobre la España del siglo XVI y de los Austrias.

En *La hija de don Juan de Austria* Formica trataba la dura existencia de Ana de Jesús y sus relaciones con el ‘Pastelero de Madrigal’. El libro defiende la tesis de que el rey de Portugal se encontraba tras el apodo de este enigmático personaje y que Felipe II intervino de forma directa en su proceso y muerte, a causa de las pretensiones que tenía de acceder a la corona portuguesa. La obra analiza también el papel de la mujer en la sociedad española del siglo XVI, un cometido que oscilaba entre el concebir hijos y el

<sup>121</sup> *Monte de Sancha* tuvo una reedición en 1991 en la editorial El Aguacero, con correcciones de estilo de la autora y prólogo de Francisco Chica; en 2015, salió una edición facsimilar de la de 1950 en la editorial Renacimiento, colección Espuela de Plata, con prólogo de Soler Gallo. Asimismo, en 2022 se publicó un tomo, igualmente en Renacimiento, Espuela de Plata, que contiene la novela *La ciudad perdida* y la novela corta *El secreto*, en edición de Soler Gallo, quien firma también las introducciones.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

convento (también se alude a ello en *María de Mendoza*). La propia protagonista tenía marcada la vida religiosa desde su nacimiento y en contra de su voluntad, sin poder optar al amor libre. Con *La hija de don Juan de Austria* Formica obtuvo el prestigioso premio Fastenrath de la Real Academia Española, concedido el 24 de abril de 1975. El galardón la situaba en la estela de otras mujeres que destacaron en la investigación histórica, como Mercedes Gaibrois de Ballesteros, que publicó un documentado libro sobre Sancho IV, o Blanca de los Ríos con sus trabajos sobre Tirso de Molina.

En la década de los ochenta, la autora publica los dos primeros tomos de memorias, en 1982, *Visto y vivido* (Planeta) y, dos años después, *Escucho el silencio* (1984). El tercer tomo, *Espejo roto. Y espejuelos*, no llega hasta 1998 (Huerga y Fierro). De 1987 data *La infancia* (Cátedra Adolfo de Castro, Ayuntamiento de Cádiz) y en 1989 sale *Collar de ámbar* (Caro Raggio), su última novela, aunque proyectada desde la década de los sesenta. La autora profundiza aquí en otro de los temas que más le interesaron a lo largo de su vida: la supervivencia hispanohebrea en España. Para Mercedes Formica, los hispanohebreos son «los fantasmas de una estirpe obligada a vagar, desarraigada, a quien no solo se niega su identidad, su corporeidad, su cultura y su historia, de quienes se quiere borrar hasta la memoria». *Collar de ámbar* traza las huellas de esta comunidad y la reivindica como una de las más injustamente tratadas a lo largo de los siglos.

En sus últimos años de su vida, junto a sus colaboraciones periódicas, se ocupó de redactar sus memorias: *Visto y vivido* (1982), *Escucho el silencio* (1984) y *Espejo roto. Y espejuelos* (1998). Aparte de su novela autobiográfica *La infancia* (1987)<sup>122</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 3. El ideal de mujer de Pilar Primo de Rivera y la Sección Femenina

La Sección Femenina, a pesar de las reticencias que mostró siempre José Antonio Primo de Rivera a la hora de incluir a las mujeres en su movimiento, se instituye en junio de 1934 y en diciembre de ese año se aprueban sus Estatutos (Gallego Méndez, 1983; Sánchez López, 1990; Richmond, 2004). El líder falangista, dado que perseguía el deseo de implantar un programa ideológico monopolizador con base en las teorías mussolinianas, no pudo prescindir de las mujeres, más si estas poseían la capacidad de engendrar vida, básico para perpetuar la doctrina y las ideas tradicionales españolas en la

<sup>122</sup> Además de estas obras, son numerosos los artículos de Formica publicados en prensa, sobre todo, en el periódico *ABC*, y en revistas especializadas de temática social y feminista.

descendencia. En sus primeras etapas, antes y durante la contienda, las funciones de la organización de mujeres serían exclusivamente asistenciales y de apoyo: confección y difusión de propaganda, hacer colectas para reunir dinero, visitar a los enfermos en hospitales y a los falangistas presos, así como consolar a los familiares. Del mismo modo, se van sentando los principios que deben regir la vida de las españolas, su moralidad, modo de ser y de actuar y se van marcando sus límites de actuación: en casa y al cuidado de su marido y descendencia.

Según esta consideración, las mujeres, por designio de su sexo, poseen abnegación, cualidad idónea para efectuar la función transmisora de los valores patrióticos, gloriosos y tradicionales. De igual manera, imbuidas por esta retórica, garantizan el buen funcionamiento de la patria, una labor que la ideología falangista entiende que debe ser complementaria al esfuerzo colectivo de los hombres en la consecución de los fines del movimiento. Un Estado corporativo debía estar sujeto bajo el peso de la tradición, sin que encuentren espacio las corrientes marxistas, que tan dispares habían resultado durante la República, por ejemplo, en materia familiar con la implantación del divorcio o con la expansión del feminismo, ante la genuinidad del espíritu español, con la institución familiar como principio indisoluble y jerárquico, con el hombre como cabeza y la mujer como compañera siempre supeditada a él. Por consiguiente, las mujeres ennoblecían la misión falangista prevista para la sociedad y se legitimaba con esta distribución de papeles un orden natural, en el que el hombre y la mujer sabían quién es la parte activa y la pasiva. Ambos deben perpetuar esta forma de actuación social. Se trata, en el fondo, de la reclusión de la mujer al ámbito servicial de la esfera privada frente al hombre, que ejerce la función de sujeto dominante.

Las ideas en torno a lo femenino se potenciaron una vez que la Sección Femenina se integró entre los órganos de poder franquistas, ya en la España surgida tras la Guerra Civil. En este programa teórico de reconducción del sentido nacional de la mujer, no bastaba con expresar los principios que se debían seguir a través de discursos, sino que urgía la promulgación de leyes civiles, penales y laborales que hiciesen arraigar la diferenciación de los sexos. El Fuero del Trabajo, una de las 8 leyes esenciales del franquismo, promulgado por ley constitucional el 9 de marzo de 1938, implantaba en su apartado II, n. 1: «El Estado en especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y la fábrica». Y en el apartado XII, n. 3: «Reconoce a la familia como célula primaria natural y fundamento de la sociedad y al mismo tiempo como institución moral dotada de derecho

inalienable y superior a toda ley positiva». Por otra parte, la Ley de Subsidios familiares, aprobada el 19 de julio de 1938, declaraba en su preámbulo: «Es consigna rigurosa de nuestra Revolución elevar y fortalecer la familia en su tradición cristiana, sociedad natural y perfecta y cimiento de la Nación». También, al poco de finalizar la guerra, se aprobaba la Ley de protección a la vivienda y se creaba el Instituto Nacional de la Vivienda. Estas medidas, que venían motivadas por la necesidad de construir rápidamente casas en régimen de protección ante un país desolado por la contienda, fueron consideradas por Ángel B. Sanz, jefe nacional del Sindicato de Banca y Bolsa, de esta forma: «La piedra angular para implantar la base de una política reciamente española. Los fuertes lazos de la familia, guardados en España, [sic] con más fuerza que en las demás naciones, necesitan el complemento del hogar propio, de la casa familiar, punto de apoyo del Estado» (1939: 24).

Hay que recordar, igualmente, que se promulgaron leyes u órdenes que impedían a la mujer actuar libremente y decidir por ella misma si quería o no trabajar fuera del hogar, sobre todo, una vez casada. La Ley de Contratos de Trabajo de 1944, artículo 11, apartado d, convertía en obligatoria la autorización marital para que la casada pudiese aspirar a un empleo remunerado: «La mujer casada, con autorización de su marido, salvo el caso de separación de derecho o, de hecho, en el que se reputará concedida por ministerio de la ley para todos los efectos derivados del contrato, incluso el percibo de la remuneración». Del mismo modo, la mayoría de las ordenanzas y reglamentaciones de trabajo en empresas públicas y privadas contuvieron cláusulas de excedencia obligatoria de las trabajadoras al contraer matrimonio (De Aguinaga Tellería, 1961: 20), que estuvieron vigentes hasta la promulgación de la Ley de 24 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer.

Si el fin último de las mujeres durante el franquismo era el matrimonio, cabría esperar que, a partir de ese momento, su vida se convertiría en una especie de período atemporal de ensueño, donde todas las necesidades estarían cubiertas y en el que no existiría ninguna preocupación, porque, en todo momento, se daría la protección del marido. Pero el tema se complicaba si este ambiente de equilibrio no existía, por ejemplo, si el marido no cumplía con sus funciones, aquellas que la tradición le había encomendado. En ello residía la base de todos los problemas, ya que las mujeres no tenían libertad de actuación ni de decisión; se les vedaba la posibilidad de ganarse la vida con su trabajo y de formarse intelectualmente para elevar su nivel cultural y poder tener la capacidad de plantearse un nuevo papel en la sociedad. Por su parte, las leyes, para las

Eliminó: o

Dio formato: Español

mujeres, no eran más que trampas que aminoraban la dignidad y permitían todo tipo de abusos y violencias por parte de los maridos, de quienes ejercieran cargos tutelares sobre ellas o de los ‘poderosos’. Contra este ambiente se reveló la autora de este estudio, quien se encargó de denunciar las terribles injusticias que sufrían las mujeres de su tiempo.

#### **4. Mercedes Formica y el compromiso con la igualdad a través de su narrativa**

##### **4.1. La novela corta *Bodoque* (1944-45)**

*Bodoque* puede leerse sin necesidad de ser un erudito en la vida de Mercedes Formica, pero si se tiene conocimiento del episodio del divorcio de sus padres, que cambió para siempre la vida de la familia, el mensaje de la novela aparecerá en su verdadera dimensión. Tal acontecimiento se desarrolló a lo largo del año 1933, y Formica no tuvo reparo en dejarlo plasmado al detalle en el primer tomo de sus memorias *Visto y vivido* (1931-1937). «El divorcio no fue para los míos la solución a un problema entre seres civilizados, sino el triunfo del más fuerte protegido por la ley» (2020: 218). La dramática situación en la que quedó su madre al final del proceso determinó para siempre su ideología: «Desconfié de los pretendidos beneficios que los republicanos iban a traer y mi admiración por conocidos y amigos de aquella ideología empalideció» (Alborg, 1993: 107). A veces, no hay que afanarse en localizar argumentos rebuscados u oscuros para explicar un determinado comportamiento vital de las personas. Este puede ser consecuencia de lo que, a priori, se presenta banal, ya que difícilmente puede saberse, aunque se suponga, cómo pudo afectar una circunstancia particular a alguien hasta el punto de modificar su concepción sobre el mundo. Y en el caso de Formica fue así. En resumen, los hijos, Mercedes (20 años), Elena (19 años), Margarita (15 años), Marita (3 años) y José María (6 años) –María Luisa, la hermana mayor, falleció en 1927– quedaron bajo la custodia de Amalia Hezode y la patria potestad de José Formica-Corsi; sobre José María, se acordó su ingreso en los *Christian Brothers* de Gibraltar, y que los periodos vacacionales los pasara, alternativamente, con sus progenitores. En concepto de manutención, el juez estipuló una pensión de 1.000 pesetas mensuales para cubrir los gastos de comida, vivienda, vestido, educación y cuidados. Pese a que no resulta una

cantidad nada desdeñable para la época, Formica confesaba que llegaron a pasar apuros para llegar a fin de mes.

Con todo, lo peor estaba por llegar. José Formica-Corsi solicitó la residencia forzosa de su mujer e hijas en Madrid, por residir allí la madre de Amalia Hezode, petición que logró del juez. El artículo 44 de la citada ley regulaba el humillante precepto del «depósito de la mujer casada» por considerarse el domicilio conyugal «casa del marido». Si bien la expresión «casa del marido» no aparecía como tal en los textos legales, quedaba expuesta en el mencionado artículo, apartado 2º, de la siguiente forma: «Señalar el domicilio de la mujer». Este artículo, específicamente este apartado, era deudor del artículo 68 del Código Civil de 1889, que, a su vez, reflejaba lo dispuesto en el artículo 1.880, y siguientes, de la Ley de Enjuiciamiento Civil, que señalaba que la mujer, en esta situación, debía permanecer «depositada» en casa ajena, en compañía y al cuidado de un «depositario» escogido, o al menos autorizado, por el marido (aunque este fuese el presunto cónyuge culpable o un delincuente) o en un convento. De modo que la parte familiar vencida por la ley se vio obligada a emprender una vida lejos del ambiente que había frecuentado, de amistades y familiares, una especie de «muerte civil». La liquidación de la sociedad de gananciales no se realizó debidamente y los bienes fueron vendidos o disimulados. Mientras tanto, el padre siguió gozando de su vida placentera junto a su amante alemana Gretchen Vogël. Sobre esta experiencia vital se construye el argumento de *Bodoque*, su realidad enmascarada.

*Bodoque* es una novela corta dividida en 29 capítulos o secuencias de longitud variable, más un diario personal del personaje protagonista colocado al final, a modo de epílogo. Resulta interesante el lugar de publicación, la revista *Escorial*, una de las publicaciones culturales más relevantes de los primeros años de la posguerra. El propósito de la revista consistía en acoger en sus páginas a la intelectualidad en general, es decir, sin discriminación ideológica ni exigencias de afiliaciones políticas (Mainer, 1972: 241-262). *Bodoque* es de los pocos textos narrativos que posee la publicación, pues en el apartado dedicado a la literatura predominan los poemas. Asimismo, la autora es de las escasas mujeres escritoras que publicaron en ella.

La novela se publicó en dos números: hasta el capítulo o secuencia XVIII en el número 50 (diciembre de 1944) y el resto y el diario en el número 51 (enero de 1945). La novela está dedicada a su hermana pequeña Marita, fallecida de leucemia el 3 de marzo de 1945, a los catorce años (cuando se publicó, ya estaba enferma). El hilo argumental es la infancia de un niño marcada trágicamente por las secuelas derivadas del divorcio de

sus padres, lo que le obliga a permanecer separado de parte de su familia y vivir junto a su padre y la amante de este. Como es de suponer, Formica lleva a la ficción cómo vivió este episodio y sus consecuencias, en este caso en el personaje de Bodoque, como se llama cariñosamente al pequeño («bola de lana»), que, en realidad, representaría a su hermano José María, el cual también es llamado así en la novela, o Pepe (como se le llamaba en la vida real).

El niño es el protagonista absoluto; todo gira en torno a él. La novela se narra en tercera persona y existe una marcada identificación entre el punto de vista del narrador y la manera con la que el pequeño apprehende el mundo circundante. Igualmente, aparecen la madre (con características idénticas), el padre y Gretchen Vögel, bajo la máscara de Ingar Storher, caracterizada como una mujer de gran crueldad. Las hermanas también aparecen identificadas en los personajes de Mariana, Irene, Cristina y María. No resulta dificultoso reconocerlas en la ficción, para quienes las conociesen o se hayan informado sobre ellas. En primer lugar, Mariana, «que escribía novelas, y siempre estaba persiguiendo a sus hermanas para leerles un párrafo nuevo» (2018: 39), es, en parte, la propia Mercedes Formica, la hermana mayor de Bodoque; en segundo lugar, Irene representa a Elena –«dibujaba muñecos mofletudos, con las bocas como hocicos, manos finas y largas como de marfil, y trajes de princesas de todos los cuentos» (2018: 39)–, pero Formica ha optado por caracterizarla con los gustos que poseía la fallecida María Luisa, para rendir tributo a su memoria; en tercer lugar, Cristina es Margarita, y aquí sí existe una correspondencia exacta: «a su lado se vivía un mundo distinto, con lenguaje propio y escritura que todos ignoraban, a excepción de los seres privilegiados que ella había escogido para formar el círculo de su amistad» (2018: 40). Respecto al personaje de María, que encarna a Marita, en la novela ya está con la enfermedad bastante avanzada. Es un personaje inactivo, que oscila entre la vida y la muerte: «Está de pie, casi sin color, se diría que, sin sangre, y solo brillan sus ojos negros orlados por unas cejas tan profundas que parecen pintadas». Aunque Formica la deja con vida en la ficción (2018: 80).

El espacio en el que transcurre la novela forma parte de otro enrevesamiento. Formica no recrea la casa ni el entorno sevillano, que es donde vivió la familia antes del divorcio, sino que optó por ubicar el argumento en el ambiente de su infancia en Cádiz. El tiempo de la novela se sitúa en 1935, dos años después del divorcio, y es constante – ya desde el principio– la oposición que se da entre el pequeño e Ingar Storher, a quien denomina «Ella», pues no se atreve a pronunciar su nombre ni sabe muy bien qué papel representa en su vida, aunque se le ha dicho que es su institutriz. Le achaca ser la causante

Eliminó: que

Dio formato: Español

de su estado dubitativo, de su soledad, de ser la responsable de haber transformado en desolación la alegría que antes de su aparición existía en su vida.

El medio en el que se desenvuelve el pequeño está dominado por la permanente angustia que le produce el desconocimiento de lo que sucede a su alrededor y la ansiedad que le genera el querer estar junto a su madre y sus hermanas, y no poder. Este malestar traspasa los muros del hogar y llega hasta el colegio, donde la convivencia con los compañeros se hace extremadamente difícil. Bodoque se aparta de todos, temiendo que le pregunten sobre el dato que él no conoce, pero que es sabido de todos. En este sentido, es evidente que lo que la voz narrativa pretende es mostrar cómo influye negativamente en el crecimiento del pequeño el haber sido retirado de su madre (siendo inocente) y hermanas, tal y como había estipulado la sentencia. Bodoque configura una especie de nebulosa en mitad de la multitud y deja entrever al lector que la víctima de la ruptura matrimonial es él. La situación de desasosiego existencial se agrava cuando recuerda el periodo vivido con aquellos seres queridos que añora. El niño-protagonista tiene grabado en su recuerdo el instante en el que marcharon su madre y hermanas, pasajes que la autora narra con gran dramatismo escénico, como queriendo obtener la compasión del lector de su tiempo. En oposición a la evocación rebotante de ternura de su madre, Ingar Storher simboliza lo opuesto, es el personaje malvado de cualquier cuento de hadas. Es evidente que está confeccionado para contraponerlo al de su madre-ausente por medio del planteamiento maniqueo del Bien y del Mal. Tampoco aparece especialmente bondadoso el padre de Bodoque en la novela, que se muestra frío y distante.

Como se observa en la novela, la madre apenas pudo disfrutar de su hijo. Y así le ocurrió a Amalia Hezode, ya que cuando se acercaba el período estacional, el que por ley tenía derecho a pasarlo junto a él, el padre, haciendo uso de la patria potestad, retrasaba la visita y optaba por encomendar otras actividades que, a su juicio, podían ser más beneficiosas para el futuro del menor, por ejemplo, enviarlo a Múnich a perfeccionar el alemán. En *Visto y vivido* Mercedes Formica confiesa que, cuando su madre falleció, «calculó el tiempo que aquella criatura ejemplar había pasado con su hijo y, con pena infinita, supe que, a lo largo de veinte años, no llegaron a tres meses» (2020: 158). El corto espacio de tiempo que el pequeño pasó con la otra parte de la familia produjo vacíos insalvables, según queda constatado al final de la novela, en el diario personal de Bodoque, el cual sirve para que el lector descubra el paso de la niñez a la adolescencia y, sobre todo, lo apartado que se siente de sus hermanas, una vez fallecida su madre.

Además, a través del diario, se definirá a sí mismo y el lector tendrá la oportunidad de elaborar un perfil de su personalidad.

El mensaje que Mercedes Formica desea transmitir con su novela se cumple: no se muestra reacia hacia el divorcio –no lo hizo nunca–, sino hacia las consecuencias que un hecho así conlleva para la mujer y los hijos como resultado de una ley que otorga todo el favor al hombre, aunque este fuera el cónyuge culpable. Por otro lado, este mensaje seguía plenamente vigente en su época, pues debe recordarse que, aunque el 23 de septiembre de 1939 Franco derogase la Ley de Divorcio del período republicano y las disposiciones complementarias de la misma, para las separaciones matrimoniales se seguían los mandatos del Código Civil de 1889. En este sentido, como la ley suprimida no había eliminado el «depósito de la mujer casada», durante el franquismo solo se tuvo que mantener, ya que en el Código Civil nunca se había modificado este aspecto desde su promulgación. Por consiguiente, tanto en la II República, con el divorcio, como en el franquismo, con la separación, el depósito y sus consecuencias seguían vigentes.

Formica confiaba plenamente en las posibilidades de *Bodoque*. El 26 de enero de 1950 obtuvo el segundo premio del concurso «Arte y hogar» para novelas cortas, con un premio de 4.000 pesetas. Y, convencida de que su obra daba para más, aprovechando la campaña que emprendió a favor de los derechos de la mujer en la década de los cincuenta, la volvió a presentar a concurso, esta vez al premio «Café Gijón», el 22 de marzo de 1958, pero fue descalificada en las primeras votaciones por haber sido ya publicada.

#### **4.2. El cuento «La mano de la niña» (1951)**

«La mano de la niña» es uno de los pocos cuentos que escribió Mercedes Formica. La autora sostenía que no era muy dada a este género porque carecía de la capacidad de síntesis que requería. La obra contiene varias concomitancias con *Bodoque*, aunque con un punto de vista diferente. Si en la novela es el niño el que extraña a la otra parte de la familia, en el cuento es María, que representa a la hermana pequeña de Formica (Marita), la que pregunta por la ausencia de su padre y de su hermano.

El cuento se construye a partir de un recuerdo del personaje protagonista, Carmen, la hermana de María –en realidad, Mercedes Formica, que se introduce en la narración como narradora y personaje–, pero es la evocación de un ser viviente para hacerla perpetuar en el tiempo o para hacerla trascender a la propia muerte. Formica tenía treinta

y dos años cuando su hermana fallece, y treinta y ocho cuando publica el cuento. En estos seis años que transcurren, el recuerdo que conserva más fresco es el tacto de la mano de la niña; ese es el instante que desea eternizar: «Ese peso de la mano de la niña, ese peso levísimo, y al mismo tiempo real, era el recuerdo más entrañable que Carmen conservaba de la existencia de María» (2018: 112). Formica tuvo que regresar a su pasado para plasmar aquellas sensaciones vividas e ir progresivamente captando la atmósfera de aquellos días, sin duda, difíciles para la familia. En esta búsqueda de recuerdos, la voz narrativa regresa a 1931, fecha del nacimiento de la pequeña. Se deduce por varios aspectos de su vida que aparecen relatados: por un lado, se alude a la próxima disolución familiar ocurrida tras el divorcio; por otro lado, al nacer María, Carmen terminaba el bachillerato, como así ocurrió en la vida de Formica; y, además, se cuenta que la madre tenía cuarenta años cuando María nació, dato que se corresponde también con la realidad, aunque con una leve matización. La madre de Mercedes Formica, Amalia Hezode, nació en 1888, por lo que tendría que haber señalado no la edad de cuarenta años, sino la de cuarenta y tres. La explicación reside en que siempre que la autora rememora su vida lo hace restándose tres años y, por ende, a todo lo demás. De forma que, teniendo en cuenta este detalle, concuerda también la edad de la madre del cuento con la de Amalia Hezode cuando dio a luz a María.

«La mano de la niña» tiene estructura circular, lo que ayuda a potenciar el recuerdo de Carmen sobre su hermana. Es un cuento inundado de melancolía y tristeza; los adjetivos empleados reinciden en transmitir una opresiva sensación de angustia: «desolado», «seco». La naturaleza y el entorno parecen estar en consonancia con el estado anímico de la autora en su recuerdo: «La tierra reseca y ardiente» (2018: 111); «En aquellos cien metros no nacía ningún arbusto»; «Grandes manchas de musgo se descomponían con el calor» (2018: 111). Una sensación de pesadez y abatimiento que contrarresta con la alegría de las personas que viven ajenas a su dolor: «Hombres y mujeres, vestidos de fiesta, pasaban charlando con alegría, y la vista de aquel espectáculo distrajo a Carmen un momento de su terror» (2018: 115). Asimismo, como es habitual para muchas personas en una situación semejante, la apelación a la divinidad está presente como el ser último que podría erradicar tanto sufrimiento. Sin embargo, aunque no se alude directamente a un cuestionamiento del poder divino, ya que no hubiese sido posible debido a la rígida moral de la época, sí se vislumbra una cierta inactividad del Dios interpelado: «¡Señor! ¡Existía el milagro! Otros seres mortales, tan pecadores como ella, habían alcanzado la gracia del milagro, y ella esperaba que Dios se apiadase» (2018: 126).

Mercedes Formica recibió una educación católica y siguió conservando esta fe a lo largo de su vida, pero, como ella misma decía, «sin ser una beata». En su trayectoria vital, según confesaba, tuvo diferentes episodios de dudas, sobre todo, cuando vivía situaciones de dolor, de sufrimiento, de hambre o de injusticias, y, personalmente, tras haber visto morir a dos hermanas, la mayor y la pequeña: «Parece que al lado de un Dios bueno hay una fuerza maligna. Entonces, uno piensa: ¿si es Todopoderoso por qué no puede contra esa fuerza maligna?» (en Martín, 1987: 55).

El asunto central del cuento, aparte del homenaje que la autora realiza a la memoria viva de su hermana, es el sentimiento de incompreensión que la pequeña siente al no estar cerca de su padre y de su hermano, que se ve agravado cuando las compañeras del colegio al que asiste, antes de abandonarlo definitivamente por la enfermedad, le preguntan las razones por las que no puede verlos, como le sucedía a Bodoque. La corta edad de María le impide comprender esta verdad. Tampoco sabe el lugar en el que se encuentran, ya que, aparte de que contaba con tres años cuando se produjo la ruptura matrimonial, fue enviada interna al poco tiempo. Mediante esta escena, la autora muestra la animadversión que existía en la época hacia los hijos de padres separados. Nuevamente, la intención de Formica es denunciar una ley injusta y no tanto criticar la implantación del divorcio en la sociedad, puesto que, durante el franquismo, pese a que no era posible el divorcio, sí se concebía la separación matrimonial; los efectos, para la mujer y los hijos, eran idénticos. Si, como se señala en el cuento, María no pudo disfrutar de su padre, al final, se trataría de una opción personal de él; pero no en lo que respecta a su hermano, dado que, de haberse cumplido la sentencia, podía haber tenido contacto con la madre y las hermanas; no fue así, tal y como se ha indicado en el apartado anterior. La autora ofrecía en «La mano de la niña» testimonio de una difícil realidad: el interés de unas leyes injustas que habían sido diseñadas para beneficiar o favorecer los intereses del cónyuge más fuerte, es decir, del hombre, en lugar de proteger los intereses de aquellos a quienes más falta les hacía, por ejemplo, los hijos menores.

También resulta significativo el lugar de publicación del cuento: *Clavileño, Revista de la Asociación Internacional del Hispanismo* (n. 10, julio-agosto de 1951). Dirigida por su buen amigo Francisco Javier Conde –catedrático de la Universidad de Madrid y director del Instituto de Estudios Políticos–, el Consejo de Redacción estaba conformado por Dámaso Alonso, Julio Caro Baroja, Melchor Fernández Almagro, José Romero Escassi, Manuel Cardenal Iracheta, Camilo José Cela, Gaspar Gómez de la Serna, Manuel Muñoz Cortes y Ángel Valbuena Prat. Mercedes Formica es la única mujer que figura en

el índice del número. No puede dejarse de señalar la gran trascendencia que la autora tuvo a nivel cultural en aquellos años de la posguerra.

### 4.3. La novela *A instancia de parte* (1955)

*A instancia de parte*, sin duda alguna, alzó la voz como nadie lo había hecho en el ámbito literario a favor de los derechos de la mujer en uno de los momentos más represivos del franquismo. La novela apareció en 1955 en Ediciones CID, con una tirada de 5.000 ejemplares, después de haber sido premiada en el certamen literario homónimo de la cadena SER por un jurado que integraba a reconocidos intelectuales de aquel momento: Dámaso Alonso, Félix García, Dionisio Ridruejo, Melchor Fernández Almagro, Jesús Suevos, José Suárez Carreño, Manuel Aznar y Carmen Laforet.<sup>123</sup> Pese a que en un primer momento la iba a titular *El miedo*, porque parecía que respondía mejor a la sensación en la que se encontraba la mujer en aquel entonces, finalmente optó por denominarla utilizando esta nomenclatura legal. El delito de adulterio, que es el tema central de la novela, era privado, no público, y se tenía que perseguir no por el Estado, sino a instancia de la parte ofendida; es decir, por el marido, puesto que el delito solo se penaba en la mujer. En el artículo 449 del Código Penal franquista se decía: «El adulterio será castigado con la pena de prisión menor. Cometten adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido, y el que yace con ella, sabiendo que es casada, aunque después se declare nulo el matrimonio». El artículo 450 recogía: «No se impondrá pena por delito de adulterio sino en virtud de querrela del marido agraviado».

Formica había presentado la obra con el pseudónimo de «Demetrio Ron», una identidad masculina con la que, probablemente, evitaría el recelo de un jurado – constituido en su mayoría por hombres – a la hora de tener que valorar un asunto de tipo jurídico, es decir, «serio», en la pluma de una mujer; o para impedir que la novela fuese

<sup>123</sup> Sobre la obra, pueden citarse los trabajos de Guijarro Cazorla (2008) y Lavail (2010). No obstante, la autora de esta última referencia citada sitúa a Formica dentro de la Sección Femenina en todo momento e incluso, cuando parece elogiar la valentía que mostró en esta obra, dice: «Sin apartarse completamente del grupo al que pertenece, replantea las condiciones de su adhesión, entablándose así una negociación entre los dos espacios» (2007: 4). Puede que por el hecho de no conocer (o no haber conocido entonces) adecuadamente la trayectoria de Formica le pareciera una paradoja su defensa de las mujeres y su militancia falangista, cuando ya esta participación en política había culminado hacía tiempo, además de que hay que conocer bien los motivos que la condujeron a ello y su posterior desencanto. En este sentido, señala: «Mercedes Formica aparece pues como una escritora altamente paradójica tanto en su relación con la literatura como en su relación con el grupo al que supuestamente pertenece» (2007: 6).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

desatendida al coincidir en el tiempo con su campaña por la igualdad en el Derecho privado.

La estructura novelesca está elaborada a partir de experiencias vitales de la autora. Son retazos de historias de personas cercanas a su familia y otras que va conociendo en su profesión como abogada, lo cual demuestra que, aparte del plano ficcional, se trata de una realidad social que quiere reflejar y denunciar. En su mayoría, son mujeres acusadas de adúlteras que aparecen en *Visto y vivido* como «Caso Clementina» «Caso Munter», «Caso Carmen Múgica» y «Caso Nuria», este último de diferente naturaleza. El hilo conductor es el drama de un esposo engañado, Chano Maldonado, que sufre las consecuencias del machismo prevalente en la sociedad, debido a que se niega a seguir el código ancestral que le obligaría a rechazar a su esposa, Esperanza, y vengarse de la infidelidad. Chano Maldonado representa ante la sociedad el marido engañado que, en vez de reparar su honra, perdona a su esposa, en una sociedad que hasta 1961 concedía lo que se conocía como «licencia para matar». El artículo 428 del Código Penal contemplaba: «El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en el acto a los adúlteros o a alguno de ellos, o les causare lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les produjese lesiones de otra clase, quedará exento de pena». De esta forma, quedaba expresado uno de los pilares fundamentales de la cultura patriarcal y que encuentra en Chano la excepción al hombre que no dudaba en reparar su honor<sup>124</sup>.

La novela, ambientada en la capital gaditana en torno a 1928, comienza *in medias res*, cuando ya el protagonista ha sido exiliado socialmente por perdonar la infidelidad de Esperanza. Se encuentra arruinado, rozando la mendicidad. Maldonado es víctima de una sociedad que entiende inferior a la mujer y que también hace víctima al hombre, al contraponerlo con el verdadero macho personificado en Julián, perteneciente a la misma casta que Chano e impulsor del rechazo social de este. La relación que crea la autora entre ambos personajes es magistral y el lector va conociendo, después de haberse percatado del estado de Chano y las deudas que acumula, de las verdaderas intenciones que Julián posee.

<sup>124</sup> La contemplación del adulterio en las leyes durante el régimen de Franco es una cuestión interesante de tratar, pues contiene mucho de tradicionalismo, de esencia «española», según puede rastrearse, por ejemplo, en autores clásicos, como Calderón de la Barca. No tiene sentido que, siendo España en aquel período una de las teocracias más importantes del mundo, no se tuviese en consideración la idea del adulterio que poseía el Derecho canónico, en todo momento más humana, puesto que partía de la doctrina de las Sagradas Escrituras, en concreto, del pasaje de Jesús y la mujer adúltera, en el cual se observa la reducción del adulterio a pecado, algo propio de la fragilidad humana y, por tanto, perdonable a través de la penitencia, de la conversión.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Julián emigró a Filipinas donde se casó con una mujer nativa, Aurelia, y de quien tuvo un hijo. Al regresar a España siente rechazo racial hacia ella y trama una situación que ante los ojos de las leyes culpe a su mujer de infidelidad y acabe acusada de adulterio. Es decir, Julián necesita de Chano para la construcción de un escenario que contenga los elementos necesarios que dejan vulnerable a la mujer ante el Código Penal. Aquí reside la fuerza dramática de los acontecimientos narrativos; el lector, juntamente con el dubitativo Chano, va descifrando los contenidos de la trampa que le cazarán a él y a Aurelia, ya que, en dicho cuerpo legal, Julián necesita de un cómplice que le dé a él la apariencia legal de marido engañado. El personaje de Chano, inestable, se encuentra en una auténtica encrucijada. En cambio, Julián se muestra impío; es un estratega sin escrúpulos que llega a emplear todo tipo de patrañas, incluso la de inventarse una enfermedad, difamar a su esposa o utilizar a su propio hijo para obtener su propósito. En la novela, es posible leer citas impactantes como: «Los jueces se guiarán por las apariencias» (2018: 236) o «La ley es una trampa dispuesta para que caigamos en ella solo las mujeres» (2018: 290). Culminado el despiadado y canallesco plan, Julián consigue librarse de Aurelia, y esta queda depositada en un convento de Arrepentidas a la espera de la sentencia. En este fantasmagórico lugar, que existió en la realidad, y no hace tantos años, la víctima conoce a otras mujeres en su misma situación. Es entonces cuando el personaje de Aurelia va tomando forma con la lectura y empieza a percatarse de su situación. Sus gritos desesperados recuerdan a los de Adela de *La casa de Bernarda Alba* (drama lorquiano que se intuye en otros pasajes de *A instancia de parte*). Al llegar la fecha de ser juzgada, niega todos los hechos, pero de nada sirve, dado que estaba condenada desde el mismo momento en el que el marido la denunció y se sirvió de unos testigos falsos que avalaron el presunto adulterio. De acuerdo con el Código Penal, la mujer fue condenada a diez años de prisión menor, que cumpliría en el lugar que el marido decidiese, y se le impediría ver a su hijo, el cual quedaría en poder de su padre. El pequeño también ha sido manipulado y posee la peor imagen posible de su madre; el código de macho a macho se ha cumplido: «—¡Tengo que ser un hombre! Mi padre no miente» (2018: 314). Esperanza, la mujer de Chano, siente que todo ha sido culpa suya; si no le hubiera sido infiel, a su marido nada habría sucedido. El triunfador de la novela es Julián, a quien nada de lo acontecido ha conseguido conmover. De esta manera, se siente libre para reunirse con su amante en la habitación de un hotel. Allí, ante el temor de ella de que a Julián le ocurra lo mismo que a su mujer, le responde con el mensaje que Formica quiere

transmitir: «Pierde cuidado. Las leyes son distintas para nosotros» [los hombres] (2018: 307).

*A instancia de parte* trataba un tema inmoral para la época y no debe pasarse por alto que las propias mujeres veían adecuadas tales medidas legales, pues las adúlteras eran consideradas impuras, «mujeres de la vida» y, por consiguiente, dignas de rechazo. Desde la óptica de los límites de la decencia de entonces, la novela contenía pasajes incómodos para la censura, por eso necesitó dos informes para poder publicarse, según consta en el Archivo General de la Administración (Expediente 1083-55). El primero, con fecha de 25 de febrero de 1955, estuvo a cargo de Miguel Piñaveja, historiador y espía de Franco al servicio de Hitler, y el segundo, con fecha de 6 de marzo del mismo año, realizado por Miguel de la Pinta Llorente, censor eclesiástico.

Era lógico que una novela con dicha temática tuviera que pasar por las manos de la Iglesia, y, a pesar de que ambos informes finalizaron con la fórmula «Puede autorizarse», el sacerdote apuntó una recomendación que, finalmente, la autora no llevó a cabo. Mercedes Formica, concedora de las estrategias a seguir para poder publicar las obras, sitúa los hechos a finales de la década de los veinte del siglo XX, por lo que, desde el punto de vista del primer censor, nada habría de indigno hacia el régimen de Franco; y desde la perspectiva del segundo censor, la novela posee un final que se sitúa dentro de la moral de la época, dado que Esperanza, la mujer de Chano, la que pone en marcha con su adulterio la maquinaria del argumento, acaba maltratada, abandonada y en un estado lamentable, por lo tanto, resulta ejemplar para el lector. Pero, para los ojos avisados actuales, no debe obviarse que, al caso de Aurelia, quien se muestra en todo momento como una mujer decente en su doble faceta de esposa y madre, no se le concede una resolución humana y moral, sino que esta se pierde en la oscuridad del relato. Aquí está lo importante.

Es importante señalar que *A instancia de parte* tuvo una reedición en 1991 (Madrid, Castalia-Biblioteca de Escritoras), a cargo de María Elena Bravo, en la que el texto sufrió algunas modificaciones por parte de la autora, sin afectar en absoluto el contenido ideológico, ya que se trataba de variaciones que solo aligeraban la lectura, fundamentalmente porque se estilizaba la sintaxis y se suprimían detalles en descripciones que dieron como resultado un escrito más nítido. No obstante, hay que mencionar que Formica, en esta revisión, modificó algunas líneas del final, que sí deben ser resaltadas, pues tienen que ver con el personaje de Esperanza. Este era el desenlace de la primera versión, la original de 1955:

Eliminó: que

Dio formato: Español

El tranvía continuó su recorrido. Vio la calle de sus entrevistas y el techo de la casa que conoció sus amores. Aquellas horas de felicidad habían encadenado tantas otras, tan largas y amargas. Sintió un escalofrío y su malestar íntimo se intensificó. Recordó que conservaba el abrigo de la desconocida y se lo echó por los hombros. El perfume de Aurelia la envolvió. Era como el olor de una muerta, de una mujer a la que ella sola hubiese asesinado (2018: 319).

Y estas las líneas finales modificadas en la edición de Bravo: «Sintió un escalofrío y se cubrió con el abrigo de Aurelia, su perfume la envolvió» (1991: 230). Tal vez, de esta forma, rebajaba la tensión hacia Esperanza, al señalarla como ‘responsable’ de la desgracia de Aurelia, y le daba un aire más sensorial a la escena, que ayudase a equiparar a ambas mujeres como víctimas de la misma situación<sup>125</sup>.

A pesar del interés de la autora por mejorar esta injusticia legal, no fue uno de los temas que más reivindicó en su campaña a favor de los derechos de la mujer. La causa no era otra que el temor a que oscureciera los otros temas planteados y evitar encender los ánimos de las altas esferas del poder. La infracción del deber de fidelidad no solo tenía consecuencias penales, sino también civiles. La reforma de 1958, la impulsada por Formica –la denominada ‘reformica’–, consiguió que, a nivel penal, se contemplara el acto perpetrado por el marido que mataba a su mujer como un homicidio con «poderosos atenuantes de obcecación y arrebatos», y, a nivel civil, el artículo 105 del Código Civil consideró causa de separación «el adulterio de cualquiera de los cónyuges». El adulterio fue despenalizado en España en 1978.

## 5. Conclusiones

Las tres obras que se han comentado de Mercedes Formica, además del compromiso de que se presenta hacia la mujer y también hacia la infancia, tienen en común la posición adoptada a la hora de elaborar los argumentos. Formica actúa respetando una premisa: la

<sup>125</sup> Es importante mencionar que Carmen de Burgos posee una novela corta, *El artículo 438*, publicada en 1921 en «La Novela Semanal», que igualmente aborda el tema del adulterio, pese a que en la obra de la almeriense la protagonista, Angustias, es descubierta por su marido con su amante. La protagonista de *A instancia de parte* de Formica, Aurelia, nunca cometió adulterio, sino que se dio apariencia de que lo había cometido y fue acusada de ello. El artículo 428 del Código Penal de 1944 era deudor del artículo 438 del Código Penal de 1870. Como dato que relaciona directamente las obras de ambas autoras, *A instancia de parte* se desarrolla en torno a 1928.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

médula del argumento la proporciona el ser. Como narradora, se sumerge en su interior y traslada al lector, por medio de soliloquios o de informaciones que ofrece de su estado anímico, la grandeza, la vulgaridad o la miseria de este. Pero es él quien transmite su esencia; es decir, es el personaje en cuestión quien se descubre frente a unas circunstancias. Este planteamiento tiene un modelo claro, Ortega y Gasset, de quien se confesaba seguidora. El filósofo, precisamente, porque ponía en práctica sus «ideas sobre la novela», se expresó elogiosamente sobre *Bodoque*.

Cuesta entender que estas obras –sobre todo *A instancia de parte*– sean tan desconsideradas por parte de la crítica en general y por los estudios denominados de género en particular. Aunque, dejando a un lado a aquellas personas que no conocían estas producciones, el motivo principal es negarse a reconocerle cualquier mérito a una escritora que perteneció a la primitiva Falange –sin conocer hasta qué punto tuvo implicación, el porqué y hasta cuándo duró–. Quienes se jactan de recordar su falangismo –y la tildan incluso de fascista– omiten su evolución ideológica y, sobre todo, la actitud que adoptó hacia las injusticias, lo que la llevó a convertirse en un desafío constante, intrigante e inquietante para la Sección Femenina, organización que llegó a calificarla de no «ser trigo limpio», debido a sus actuaciones a favor de la libertad femenina, tanto en el Derecho privado como en el público. Y no es a través de sus memorias por las que se llega a esta afirmación.

La obra de Mercedes Formica debe ser definitivamente valorada como un ejercicio de creación artística de indudable valentía, en el que, como autora, en lugar de optar por mirar hacia otro lado, llevó a la ficción y denunció en plena dictadura la escalofriante situación en la que se encontraban las mujeres españolas de su tiempo. Como se ha señalado también, resulta injusto que, pese a la gran notoriedad que tuvo en el ejercicio de la abogacía y como jurista, tampoco sea recordada por ello. Los escritos de Formica fueron comentados ampliamente por expertos juristas nacionales y reseñados en la prensa extranjera. Y, lo que es fundamental, varias de sus aspiraciones alcanzaron estado legal.

En las páginas de estas obras se plasma el grito en el silencio de Mercedes Formica, el grito imperecedero de unos personajes que destilan frustración y tristeza ante la sociedad que les dio la espalda. Formica muestra su inconformismo con el mundo que le rodea, porque ella, aunque había logrado ser libre, quería la libertad para todas las mujeres. Precisamente, por transmitir el aroma de un tiempo inundado de zozobra, Francisco Umbral la denominó «la reina literaria de la nostalgia».

## Referencias

Aguinaga Tellería, A. de (1961). *Actividad laboral de la mujer. II Jornadas Técnico-Sociales*. Madrid.

Alborg, C. (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Libertarias.

Boletín Oficial del Estado (1889). *Código Civil Español*. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1889/07/25/pdfs/A00249-00259.pdf> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Boletín Oficial del Estado (1932). *Ley de Divorcio*. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1932/072/A01794-01799.pdf> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Boletín Oficial del Estado (1938). *Fuero del Trabajo*. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-3093> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Boletín Oficial del Estado (1939). *Ley Régimen Obligatorio de Subsidios Familiares*. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-8202> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Boletín Oficial del Estado (1944). *Código Penal*. Recuperado de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1945/013/A00427-00472.pdf> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Boletín Oficial del Estado (1944). *Ley de Contrato de Trabajo*. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1944/055/A01627-01634.pdf> [Fecha de consulta: 28/01/2023].

Chueca, R. y Montero, J. R. (1999). Fascistas y católicos, el pastiche ideológico del primer franquismo. *Revista de Occidente*, 223, 7-24.

Formica, M. (1991). *A instancia de parte* (ed. y estudio introductorio de M.ª Elena Bravo). Madrid: Castalia.

Formica, M. (2018). *A instancia de parte y dos obras más* (ed. y estudio introductorio de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento (Espuela de Plata).

Formica, M. (2020). *Pequeña historia de ayer (Memorias)* (ed. y estudio introductorio de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento.

Gallego Méndez, M.ª T. (1983). *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

- Guijarro Cazorla, C. (2008). El uso de la perspectiva múltiple en la novela de Mercedes Formica *A instancia de parte*. Tejuelo, 3, 7-21.
- Lavail, C. (2010). Mercedes Formica y su novela *A instancia de parte*. Entre la Sección Femenina y el feminismo. En P. Civil y F. Crémoux (eds.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*.
- Mainer, J-C. (1972). La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950). En J-C. Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* (pp. 241-262). Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Martín, S. (1987, 17/01). Entrevista a Mercedes Formica. *ABC*, 55.
- Moradiellos García, E. (2000). *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Payne, S. G. (1997). *Franco y José Antonio: El extraño caso del fascismo español*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange*. Madrid: Alianza.
- Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sanz, Á. B. (1939, junio). Hogares. *Y. Revista para la mujer*, 17, 24.
- Soler Gallo, M. (2019). Vivido y escrito: perfil literario de Mercedes Formica. *El Maquinista de la generación*, 26-27, 78-91.
- Soler Gallo, M. (2020a). Feminismo, igualdad, franquismo: el desafío de Mercedes Formica en la búsqueda de una nueva identidad femenina. En T. Fernández-Ulloa y M. Soler Gallo (eds.). *Aproximaciones a la configuración de la identidad en la cultura y sociedad hispanas e italianas contemporáneas*. (pp. 89-108). Madrid: Liceus.
- Soler Gallo, M. (2020b). La trayectoria narrativa de Mercedes Formica (1913-2002): mujer, posguerra y compromiso. *Futhark: revista de investigación y cultura*, 15, 168-190.
- Soler Gallo, M. (2021). Mercedes Formica hoy: problemas ideológicos para reivindicar a una abogada y escritora feminista envuelta en el franquismo. En T. Fernández-Ulloa y M. Soler Gallo (eds.). *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano* (pp. 373-400). Palermo: Università degli Studi di Palermo, Palermo University Press.

Teresa Fernández-Ulloa<sup>126</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## ***La playa de los locos* defendida por Elena Soriano en sus cartas a la censura. Inmoralidad, cognición, género y escenografía desde el análisis del discurso**

### **1. Introducción**

Elena Soriano (Fuentidueña de Tajo, Madrid, España, 4 de febrero de 1917-Madrid, 2 de diciembre de 1996), fue una escritora que estudió Magisterio y comenzó estudios en Filosofía y Letras, pero no pudo terminarlos a causa del estallido de la Guerra Civil Española y «al ser incapacitada por roja» (Alborg, 1989: 121). Se la apartó de su plaza de magisterio porque su marido había estado preso, lo cual era un tipo de «censura de género aplicada a todas aquellas mujeres cuyos familiares hubieran estado relacionados política o sindicalmente con la defensa de la Segunda República» (De Lima Grecco y Martín Gutiérrez, 2022: 32). En 1969 creó la revista de literatura *El Urogallo*, la cual financió y dirigió hasta 1976.

En 1955, dentro de su trilogía «Mujer y Hombre», reúne tres novelas: *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea 55*. En todas ellas se ocupa de temas relacionados con la mujer: en la primera, el tabú de la virginidad, entre otros que se verán enseguida; en *Espejismos*, «una novela de amor y de desamor, cuenta la historia de un matrimonio en el que la mujer se enfrenta a una crisis existencial antes de someterse a una operación» (Soler Arteaga, 2015: 1566); *Medea 55* es, según la misma Soriano, es una «“parodia novelesca del mito clásico” [...] bajo la máscara del argumento narrativo», en la que «hacía una revisión del mito transponiéndolo en otro lugar, otro tiempo y otros personajes. Su Medea no mata a Glauce, y su peculiar Jasón –encarnado en el personaje de Miguel– rechaza al bebé que la protagonista acoge en sus entrañas» (Román Prieto, 2016: 82). Como señala Cepedello Moreno (2006: 33):

---

<sup>126</sup> California State University, Bakersfield, EE. UU. Grupo de investigación TALIS.

Las tres novelas que integran este conjunto, *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea* no forman, en absoluto, una unidad argumental en tanto que las tres narraciones desarrollan historias completamente dispares entre sí. Sin embargo, como la propia autora reconoce, estas partes de un todo se unen en una de las preocupaciones que harán a Elena Soriano una escritora peculiar en su tiempo, la preocupación de la mujer por “la pérdida de los atractivos femeninos y la imposibilidad de mantener encendida la llama de la pasión por parte del varón”.

En 1986 (aparece también como de 1985 en algunos lugares), publicó su mayor éxito editorial, *Testimonio materno*, obra a la que en un principio no se le dio gran valor literario, por considerarse la confesión de una madre enfrentada al «lento suicidio» de su hijo Juanjo, drogadicto (Mora, 1996).

Como articulista y ensayista, a lo largo de treinta años publicó trabajos como «La emoción en el teatro de Sartre», «La juventud como problema» o «La obra de Baroja durante la República», muchos de ellos recogidos por Carlos Gurméndez en los tres volúmenes de *Literatura y vida* (1992-1994).

Mientras que las otras dos obras de la trilogía fueron autorizadas para su publicación,

[...] *La playa de los locos* no consiguió la aprobación de la censura, pese a que contaba con el apoyo del Director General de Prensa que era amigo del editor de la obra, Saturnino Calleja. Aun así ni la autora ni el editor se resignaron y alentados por el Director General publicaron la novela haciendo constar en ella que se trataba de una edición no venal y distribuyéndola solo entre amigos y críticos. Sin embargo, este hecho provocó la consiguiente represalia oficial quedando prohibida la publicación de cualquier obra suya, como ella misma explica en el prólogo a la edición de 1986 titulado “Treinta años después” (Soriano, 1994, 127). Aunque nunca se llegó a averiguar, la autora siempre tuvo la sospecha de que alguien superior estaba interesado en que no se publicara la trilogía e incluso en anularla a ella como escritora; infundada o no la suposición, la medida fue real en la práctica (Soler Arteaga: 1560-1561).

Este hecho dejó a la escritora sumida en la depresión y dejó de escribir novelas, aunque se dedicó a otros géneros, como el ensayo, el relato breve o el artículo.

Se estudiarán en este trabajo las cartas que Elena Soriano (y también su editor, en algunos casos) dirige a la Inspección de Libros (la censura) defendiendo su novela (su discurso), para que llegue al receptor (la sociedad), y también se verán los informes de dichos censores. Se ha tenido acceso a ellos gracias a las copias facilitadas por el Archivo General de la Administración (Sección de Reproducción de Documentos), Ministerio de Cultura y Deporte, situado en Alcalá de Henares, Madrid.

Estos informes, como señala Portolés, son parte de un proceso comunicativo, con un emisor y un receptor, y pueden aliarse con uno u otro o ser independientes. En este caso, la censura estaría identificada con el receptor, pues «intenta protegerlo con sus prohibiciones de mensajes que aprecia como una amenaza»; se considera «un defensor del conjunto de sus compatriotas» (2013: 143).

Se analizarán estas cartas de Elena Soriano haciendo uso, desde el análisis del discurso, del triángulo ideológico de Van Dijk y su aproximación sociocognitiva. Dicho triángulo está formado por la sociedad, el discurso y una capa mediadora entre ambos: la cognición. Elena Soriano intenta establecer un diálogo mediador, como proceso cognitivo que se manifiesta en procesos o representaciones mentales, verbalizados en este caso, que van de lo socialmente aceptable (y que ella bien conoce como miembro de una sociedad y un contexto determinados) a lo que quiere decir/hacer con su novela, que no lo es. También, se recuperarán algunas ideas de Maingueneau –quien presenta como inseparables el texto y el cuadro social de producción y circulación–, sobre todo las que tienen que ver con el género y la escenografía.

Antes de todo lo anterior, se intentarán definir los temas e inquietudes principales que aparecen en la novela y que la van a hacer recibir los apelativos de «inmoral» y «vulgar». No se entrará aquí en el análisis de la novela en su conjunto ni en el de las partes censuradas, en concreto.

## **2. Temas de la novela. La supuesta inmoralidad**

El primer acercamiento a esta obra puede dar la idea equivocada de que se trata de una novela “rosa”, es decir, una novela romántica en la que se narran las vicisitudes de dos enamorados. Algunos rasgos podrían llevar a esta conclusión. Por un lado, la libertad o ansia de libertad de la protagonista, junto con su independencia económica (es maestra) y, por otro, estereotipos como el presentar a una protagonista heroína virgen e inexperta sexualmente, junto a un héroe (que no lo es tanto, en este caso) experimentado y con tintes machistas (algo típico de la época, por otro lado). Según avanza la novela, se puede apreciar que no es el caso; también, se va entendiendo por qué la censura del momento la calificó de «inmoral». Hay un fuerte deseo sexual, aplastado por la moral y los prejuicios del momento, pero es, sobre todo, una historia de soledad y frustración contada desde el amargor de la madurez de una mujer que recuerda lo que pudo ser y no fue. La pérdida de inocencia está presente y también la expresión del deseo, como se ha dicho; ahí termina lo que pudiera calificarse de inmoral. La censura del momento se ‘ceba’ con esta novela por los temas, pero, sobre todo, porque el punto de vista es el de una mujer y, además, porque esta expresa sus deseos más privados y la insatisfacción, sobre todo sexual y afectiva, y porque hay un lenguaje en ocasiones descarnado (aunque también muy lírico, en otras).

Se trata de una obra adelantada a su tiempo y espacio por alejarse de la convención y tratar de temas como la sexualidad, las difíciles relaciones entre hombres y mujeres, la independencia femenina y el miedo a envejecer, que puede estar ocasionado por la «valoración exclusivamente física en un mundo machista», como señala la misma Soriano en una entrevista (Soriano, 1994: 285).

Es evidente que las novelas escritas por hombres no recibían el mismo castigo, aunque trataran de temas sexuales, algo en lo que la propia Soriano repara: «Lo que me sorprendió de la censura es que tuvieran la cara dura de negarse a banda y que sin embargo admitieran las de hombres que habían publicado ese año cosas más escandalosas. *La catira* del mismo Cela o las de Sebastian Juan Arbo, o las de Darío Fernández Flores, *Lola, espejo oscuro*» (Alborg, 1989: 122). Esta última trata sobre la vida de una prostituta y tuvo en su época un gran éxito de crítica y público, pese a ser una obra amoral que relata la lucha por la supervivencia de una chica huérfana. La novela tiene mucho de picaresca, con un falso moralismo para esquivar los problemas con la censura.

En este sentido, hay que recordar que la madre virgen o la prostituta eran dos modelos de mujer de la época (Thorgerson, 2008). Salirse de ahí conllevaba un peligro. Hay que recordar que el franquismo fue

[...] un estado patriarcal y androcéntrico en el que prevaleció un sistema de género masculino con profunda incidencia en las relaciones sociales. En él, las mujeres fueron utilizadas como pieza clave para su política de dominio social y económico. Para ello, apoyándose en la Iglesia y en la Sección Femenina, produjo una legislación, mediante la cual creó un modelo de mujer esposa y madre que se perpetuó a lo largo de toda la dictadura (García Nieto, 2003: 724).

También es cierto que hubo una dualidad en torno a María-Eva, la segunda representada como mujer ‘mala’. Había también otras mujeres que no casaban con el concepto ‘aceptable’ o normativo de lo femenino, como eran la monja, la solterona y la prostituta. El matrimonio era la mejor elección, pero meterse a monja también se aceptaba; al fin y al cabo, semejaba al matrimonio: las monjas sirven a un señor del que dependen totalmente y renuncian al mundo. Es evidente también que las mujeres eran representadas según su sexualidad; importaba si habían sido madres o no y si eran vírgenes o no (soltera implicaba virgen, y, al menos, la protagonista de Soriano lo es; aunque no era lo mismo ser una soltera joven, que una ‘solterona’ vieja, como lo es la protagonista cuando narra los hechos, como se verá enseguida). Era fundamental también su relación con los hombres, de ahí la clasificación: mujeres, madres, hijas. No había muchas más opciones.

La soltería representaba una «carencia, como mujer que no cuajó, que ni siquiera pudo conseguir cónyuge: objetivo social e ideológico casi inevitable, presentado como sencillo y natural a las mujeres» (Lagarde, 1993: 450). La sociedad en general consideraba a estas mujeres con «una mezcla de piedad y desdén» (Martín Gaité, 1994: 38). Eran ‘solteronas’, algo contrario a la feminidad; «la misma denominación de solterona lleva implícito tal matiz de insulto que se adjudicaba a espaldas de la aludida. Y en mentes infantiles, tan proclives a dejarse influir por orientaciones definitivas, evocaba a la mujer que nunca ha vivido “el gran

amor”, a la que nunca ha dicho nadie “por ahí te pudras<sup>127</sup>” y que por esto tiene el gesto airado» (p. 43).

Este apelativo de ‘solterona<sup>128</sup>’ puede aunarse en ocasiones al de ‘menopáusicas’, que aparece en uno de los informes de los censores: «nos relata los hechos una menopáusica, añorante de una vida que pasó y por la que siente gusto morboso<sup>129</sup>» (18-4-1960). La misma autora, en su conversación con Alborg, y ante la observación de esta sobre el énfasis en el aspecto físico de la protagonista, indica: «Eso se debe a la obsesión del envejecimiento. Era una mujer de unos cuarenta y cinco años en una época de crisis, cerca de la menopausia, llena de complejos, de obsesiones. Yo creo que ahora se siguen teniendo igual» (1989: 122).

Frente a lo que se ha dado en llamar la mujer ancestral o sumisa, modelo de mujer en el franquismo, surge la mujer transgresora, que, como nos recuerda Thorgerson, es la que «indaga en su interior y cuestiona los convencionalismos de las estructuras sociales (en Mizrahi, 89<sup>130</sup>). La búsqueda de sí misma significa ya una transgresión de pautas ancestrales que eran su referente de identidad» (2008: 132). En realidad, como Mizrahi señala, la mujer transgresora es la mujer ancestral en crisis, «es una mujer que trata de ser», como lo es la protagonista de *La playa de los locos* (1987: 90-91, cit. de Thorgerson, 2008: 132). Hay que recordar que Elena Soriano era transgresora y subversiva en esencia, y así lo reconocía: «Porque mi vocación más auténtica y radical no era la maternidad, es decir, la generación física, sino la espiritual –la literaria concretamente, considerada desde Platón acá una superior virtud en los varones y un pecado contra natura en las mujeres» (1986: 34). A pesar de todas las barreras que encontró, llegó a decir: «sigo teniendo fe en el poder de la literatura, sea cual sea su medio comunicativo, para cambiar el mundo, como predicó el ideólogo Marx; para cambiar la vida, como pedía el poeta Rimbaud...» (1993: 294). Aquí aparece ya la alusión al poder, en este caso el de la literatura, que se verá un poco más adelante.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>127</sup> Esta frase aparece en el capítulo II de *La prueba*, de Emilia Pardo Bazán. Puede verse en <https://www.gutenberg.org/files/65632/65632-h/65632-h.htm> [Fecha de consulta: 09/02/2023]

<sup>128</sup> Como explica Soriano, «en la España de posguerra abundaban las solteras frustradas porque habían perdido el novio en la guerra» (Alborg, 1989: 122).

<sup>129</sup> Era frecuente este tono despectivo y falta de respeto y consideración por parte de los censores hacia las autoras y sus obras, como señalan De Lima Grecco y Martín Gutiérrez (2022: 46). Citan, en relación con el tema, la obra de Lucía Montejo Gurruchaga *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, del Servicio de Publicaciones de la UNED, 2010.

<sup>130</sup> Mizrahi, Liliana. *La mujer transgresora*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1987.

En este trabajo no se va a indagar en cómo la protagonista presenta los anhelos y frustraciones de una mujer en la novela y cómo por ello la censura la consideró inmoral, sino que se van a analizar las cartas que Elena Soriano envió a los censores defendiendo su obra, junto con las valoraciones de estos. Se trata de una pequeña batalla verbal en la que la autora tiene que usar ciertas estrategias para intentar convencerlos de que la novela puede insertarse en el marco ideológico de la dictadura franquista.

En cuanto a los informes de la censura, aparte de varias notas breves del director general de Información al jefe de la Sección de Inspección de Libros y resoluciones del director general de Información, Inspección de Libros, indicando o bien la supresión de páginas para que se presentara de nuevo la galerada o bien la prohibición de publicación, se incluyen dos cartas de dicha Inspección de Libros. La primera, con fecha 1 de junio de 1955, incluye informes (no se sabe si son completos o extractos) anteriores. En dichos informes destaca la selección de vocabulario, por medio de la cual se crea una imagen de la novela muy negativa: erotismo, crudeza y depravación es lo que los evaluadores-censores ven en *La playa de los locos*; aunque, es evidente, que el que sea una mujer quien la escribe desempeña un papel fundamental en esta evaluación y también se observa un prejuicio hacia la autora. Se cita el primer informe, «emitido con fecha 27-XI-54, por el Lector de turno», quien, señalando las páginas concretas en las que lo aprecia, dice (los subrayados son de los inspectores y las negritas son nuestras):

Ataca a la Moral [...]. En esta **erótica** novela vuelve la autora –**ya conocida por esta clase de temas**– a exponer con toda **crudeza** las desgracias de un amor incompleto, que no pudo satisfacer físicamente. La protagonista, **licenciada en Filosofía y Letras**, vuelve al lugar en que amó intensamente para reconstruir aquel amor. Punto por punto **desmenuza** los recuerdos, hasta los más íntimos y **depravados**, para terminar reconociendo que se equivocó, ahora que ya **ha perdido su fuerza vital como hembra**, y suicidándose. Correctamente escrita, la novela es recusable en todos los aspectos, si bien los párrafos que se señalan solo pueden dar una idea del **pecaminoso** argumento.

Puede verse que el hecho de que una mujer hablara de sus recuerdos «íntimos» está mal visto, y se asocia dicho adjetivo con «depravados». Del mismo modo, se animaliza a la mujer («como hembra»). La elección de verbos y adjetivos (*crudeza, desmenuza, depravados*) indica la actitud del censor. Llama la atención la mención al suicidio, ya que esto no sucede<sup>131</sup>. Las páginas finales se dedican a describir cómo la protagonista se da cuenta de que no se puede volver al pasado y que no tiene sentido estar en el pueblo y la playa donde se enamoró: «Esta carta no es necesaria: voy a arrojarla al mar. Y ahora mismo, me iré de aquí para siempre» (1984: 195).

Por otro lado, se observa, al mencionar que la protagonista es licenciada en Filosofía y Letras, cuán negativamente se veía a las mujeres que estudiaban. Como se señalaba en Fernández-Ulloa y Soler Gallo (2021), hay que recordar que, en buena parte del siglo XX, la presencia femenina en las aulas universitarias era considerada un símbolo de rebeldía e insumisión por los sectores conservadores. A comienzos de siglo, el número de mujeres inscritas en la Universidad era solo de nueve, lo que representaba un 0,01% de la población universitaria del año 1900, y cuarenta y cuatro en el conjunto de los Institutos de Segunda Enseñanza, un 0,13% del alumnado de bachillerato. En esa misma fecha, las mujeres que no sabían escribir alcanzaban el 69% de la población femenina, de diez y más años; el porcentaje masculino era del 47% (Flecha García, 2002: 212).

En las décadas entre siglos, las jóvenes que estudiaron en España más allá de la enseñanza primaria lo hicieron en las Escuelas Normales, en las de Comercio o en los Estudios de Matrona (Flecha García, 2002: 212). En su mayoría, estas mujeres tenían la aspiración de poder trabajar después de contraer matrimonio, pero sin que ello las apartase demasiado de la función doméstica. Además de ser profesiones entendidas como femeninas, podrían venir bien estos estudios si la economía familiar estuviese en apuros (Fernández-Ulloa y Soler Gallo, 2021: 134).

---

<sup>131</sup> Quizá sea una excusa más para suprimir la obra. Como indican De Lima Grecco y Martín Gutiérrez (2022: 51): «La sexualidad y el erotismo, especialmente en las mujeres, eran duramente castigados por el censor. Las muertes “no naturales”, el aborto, el suicidio o el asesinato, fueron siempre temas conflictivos». También, el censor de turno le recordaba a Elisabeth Mulder Pierluisi, en relación con su obra *Preludio a la muerte*, que «las mujeres españolas no se suicidaban» (36).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Es decir, podían tolerarse ciertos estudios, pero parece que no Filosofía y Letras.

Otro informe posterior, del Lector número 17, con fecha de 10 de diciembre de 1954, parece dar más valor al estilo (hay que recordar que el evaluador anterior solo la califica de «correctamente escrita») y a la autora; pero el tema no le parece adecuado, dado el «sensualismo exacerbado», y trae a colación cómo el paisaje, o escenografía, de la que se tratará aquí más adelante, juegan un papel importante en este tono que transpira la novela:

El lector hubiera deseado salvar esta novela de una negativa, en atención al **talento literario de la autora, que es innegable y positivo**. Pero el tema, que podría publicarse si la autora la rehace evitando todas las **innecesarias alusiones eróticas**, es **insalvable** tal y como está escrita, pues hasta en las cosas más nimias se respira ese **sensualismo exacerbado** que la autora lleva **hasta el extremo de describir la playa como una mujer ardiente**, –página 36, y de reiterar ese **tono erótico en todas las cosas**. Habría que marcar casi todas las páginas [...].

Meses más tarde, el 6 de mayo de 1955, el asesor Eclesiástico dice en su informe:

**Ataca a la moral.** [...] plantea el problema del amor. Escribi[m]os así, aunque aquí el problema es **simplicísimo** y **rudimentario**, si vale la palabra. El encuentro de una muchacha con un joven en una playa, y que trae como consecuencia unas semanas de abandono, entregándose ambos a dos a **excesos** y confianzas parece indiscutible un caso corriente y condenable de **inmoralidad**. [...] Estas libertades no afloran con un problema amoroso –de contradicciones y contrastes, con base de principios, ya que no cristiano[s], sí éticos– y por éso el libro es **vulgar**, pese a las dotes de la autora. De todas formas, si el espíritu hubiese brotado aquí, más motivos para ciertas exigencias de pulcritud moral; si la “cosa” pertenecía solo al atractivo físico y de piel, más exigente todavía el imperativo del deber y del punto y aparte... En la página III lamenta la protagonista no haber puesto en juego su alma, al saber que se prostituía en equívocos corporales, y en la final invoca a Dios, “definitivamente lucida

y consciente”. Quizás esto pudiera salvar el libro, si así opina la autoridad competente. (Al final del informe, de puño y letra dice el Asesor Eclesiástico): NO DEBE AUTORIZARSE.

Hay que suponer que la nota entre paréntesis es añadida por quien recoge todos estos informes y prepara la “Nota de Servicio Interior”, Joaquín Úbeda, quien indica que, tras ser suspendida la publicación de la obra el 14 de diciembre de 1954, «se ha mantenido el criterio de denegación, por oficio de 12 de mayo de 1955» y la firma el 1 de junio de 1955.

Años después, el 18 de abril de 1960, firmado por el jefe del Negociado de Circulación y Ficheros, se presenta un informe en el que indica que ataca a la moral (señalando las páginas concretas). Este informe sigue el formato típico de responder a un cuestionario: «¿Ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? ¿Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?» A continuación, se detalla con el título «Informe y otras observaciones»:

No sé si este libro está o no suspendido en anterior lectura (¿Compuesto desde el 54?).

Presenta la autobiografía de **una mujer con educación sui generis, muy al estilo, se nos dice, de los gustos anteriores al 36**. Rememora su enamoramiento en una estación de verano, y las **reacciones y etapas de la pasión, también muy sui generis**, de los primeros días (todo se resuelve en unos cuantos días). Contiene páginas directamente **sensuales**. Se trata de una mujer entre apasionada y cerebral; por apasionada, sus reacciones quieren llegar hasta el fin; por cerebral, las pone de continuo frenos, que parece lamentar. En efecto, parece sentir los topes morales o sociales impuestos al amor, que según se nos dice malogragaron [sic] su vida. Nos **relata los hechos una menopáusica**, añorante de una vida que pasó y por la que se siente **regusto morboso**. **La tesis no está expuesta con claridad**. Merece reparos la entrega al recuerdo de una **sensualidad irreprimida**[d]. (La negrita es nuestra y el subrayado es de la carta).

A continuación, enumera las páginas que hay que suprimir. Hay una pequeña discordancia en el informe, pues arriba indica siete páginas y abajo añade una más.

La expresión *sui géneris* aparece subrayada a mano las dos veces. Hay también una corrección a mano: se ha añadido «por... regusto morboso» y parece tachado «de... añorante» (es clara la parte *-rante* y no se lee bien bajo la tachadura el principio de la palabra, pero parece ser ese; dada la repetición, el autor la ha tachado y sustituido por algo con connotaciones más negativas aún).

Es evidente la crítica a la educación de la protagonista, que ha estudiado antes de la dictadura. En Fernández-Ulloa y Soler Gallo (2021), como ya se ha mencionado, se detalla la historia de la educación en España desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La instrucción pública de la mujer sufrió un importante impulso a partir de 1910 con José Canalejas como presidente y Rafael Altamira –discípulo de Giner de los Ríos y, por tanto, institucionista– como director de la recién creada Dirección General de Enseñanza Primaria (enero de 1911), quien promovió reformas comprometidas con la causa de la mujer.

En estos años tuvieron lugar otros avances importantes, por ejemplo, con la llamada Ley Burell (Orden de 2 de septiembre de 1910), en honor del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y ministro de la Gobernación Julio Burell Cuéllar, regeneracionista liberal, que hacía desaparecer el requisito de solicitar permiso a la mujer para acceder a los estudios universitarios a las autoridades ministeriales o universitarias, vigente desde 1888. Scanlon (1987: 204) añade que bajo el ministerio de Burell se tomaron también otras medidas encaminadas a ensanchar las oportunidades de la mujer dentro de la enseñanza secundaria, profesional y superior. En este sentido, se dio validez legal a los títulos académicos obtenidos por la mujer para el ejercicio de todas las profesiones relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública y pudo acceder a oposiciones y concursos para puestos en iguales condiciones que los hombres. Es evidente que este permiso coadyuvó a un cambio de mentalidad en la sociedad, pese a que las matrículas no aumentaron en demasía: en 1936, según recoge Flecha García (2002), había solo 2.588, lo cual hace pensar que no se trataba de una aspiración consolidada para la mujer española. Si bien, desde 1924 hasta 1936 se pasó de 1.900 matrículas a 2.600, una cantidad que, para entonces, como apunta el mismo autor, no era ridícula, como puede parecer ahora. «La primera medida de urgencia que tomó la victoria franquista fue una ley de mayo de 1939 que prohibía la coeducación por considerarla un sistema pedagógico abiertamente contrario a los principios del Glorioso Movimiento

Nacional. Esta ley que se mantuvo en vigor por treinta años, marcó la conducta de las nuevas generaciones de españoles» (Estévez Sherer, s.f.).

A continuación, y como se ha señalado en la introducción, se analizarán las cartas de Elena Soriano (a veces escritas con su editor) en las que defiende su obra. Se hará uso, para ello, desde el análisis del discurso, del triángulo ideológico de Van Dijk y su aproximación sociocognitiva. Se acudirá también a las ideas de Maingueneau en relación con el género y la escenografía, que ayudan a entender algunos de los aspectos mencionados en las cartas.

### 3. El triángulo ideológico de Van Dijk

Van Dijk (2009: 64) define el concepto de triángulo ideológico del modo siguiente:

Within the broader framework of critical discourse studies my sociocognitive approach to discourse is characterized by the Discourse-Cognition-Society triangle. **Whereas all approaches in CDS study the relations between discourse and society, a sociocognitive approach claims that such relations are cognitively mediated.** Discourse structures and social structures are of a different nature, and can only be related through the mental representations of language users as individuals and as social members.

Thus, social interaction, social situations and social structures can only influence text and talk through people's interpretations of such social environments. And conversely, discourse can only influence social interaction and social structures through the same cognitive interface of mental models, knowledge, attitudes and ideologies. (La negrita es nuestra).

Esos tres elementos (discurso, sociedad y cognición) establecen relaciones entre sí, como se expresa en la figura 1:

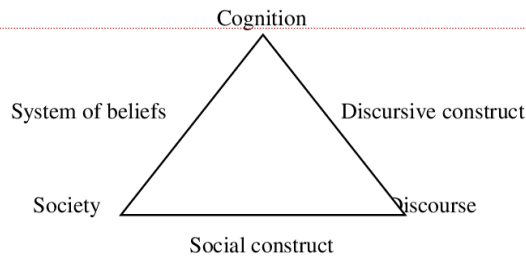


Fig. 1. En Khalifa (2017: 25).

Hay que señalar que, según Van Dijk,

[...] “discurso” aquí implica también lenguaje, uso lingüístico, interacción verbal y comunicación. Del mismo modo, **“cognición” representa tanto la cognición social como la individual, tanto el pensamiento como la emoción, tanto las representaciones de la memoria como los procesos mentales.** Y “sociedad” aquí se entiende tanto en el micronivel de las situaciones y las interacciones sociales como en el macronivel de los grupos, de las relaciones grupales, de las instituciones, de los sistemas abstractos y del orden social en general. En realidad, también la política y la cultura se tornan aquí como propiedades de la sociedad. Puesto que los triángulos suelen representarse sobre dos pies, haremos nosotros lo mismo: su base consiste en el discurso y la sociedad, obviamente ligados entre sí por la forma que toma el discurso en situaciones sociales, a saber, como interacción social. Es decir, de izquierda a derecha, la línea de la base del triángulo va desde la microestructura del habla y del texto tomados como interacción social, hasta la contextualización social y las funciones del uso lingüístico, lo que implica también a los participantes en el discurso como actores sociales y los contextos, las localizaciones y estructuras sociales. En este sentido, el triángulo efectivamente debe verse como algo con base y con raíces en la sociedad, que adquiere su relevancia empírica gracias a las actividades relevantes de los actores sociales. [...] En ese sentido es en el que **la “cima” cognitiva del triángulo desarrolla realmente un papel mediador, supervisor, y representa un nivel o una dimensión de un marco conceptual en el que todo literalmente tiene sentido para los participantes** (Van Dijk, 1997: 67-68). (La negrita es nuestra).

Como explica López Ruiz (2021: 127), el triángulo:

[...] supone un marco de estudio adecuado del discurso para enfatizar las diversas interrelaciones entre los tres conceptos que lo conforman. El discurso y la sociedad se unen en el sentido de que todo acto comunicativo es un acto social, fruto de la interacción, y de ahí que esta relación vaya desde la microestructura hasta la contextualización social, lo que sugiere que los interlocutores son actores sociales dentro de un contexto y de una estructura social determinada. **La cognición representa la cima del triángulo y actúa como mediadora entre la sociedad y el discurso en tanto en cuanto consigue unir a los otros dos conceptos mediante las actividades, procesos y representaciones mentales.** (La negrita es nuestra).

Si, según Van Dijk, como se acaba de ver, «cognición representa tanto la cognición social como la individual, tanto el pensamiento como la emoción, tanto las representaciones de la memoria como los procesos mentales» y para López Ruiz «actúa como mediadora», pues une a la sociedad y al discurso «mediante las actividades, procesos y representaciones mentales», cabe estudiar las cartas de Soriano como dichas actividades y procesos, que tratan de mediar entre su discurso y lo que es aceptable para la sociedad del momento. La cognición se compone de los conocimientos del mundo, la cultura y la sociedad de la autora, sus pensamientos y emociones, junto con los procesos mentales por medio de los que trata de justificar la plasmación de los anhelos y deseos de una mujer, y convencer a los censores de que la obra no es inmoral.

Un concepto importante para este análisis, que tiene que ver con la sociedad y con cómo esta acepta o no el texto, es el de 'ideología'. Las ideologías surgen a partir de las ideas que son socialmente compartidas. Las ideas, precisa Van Dijk, pueden entenderse de cuatro maneras: 1) objetos o procesos en/de la mente; 2) productos del pensamiento; 3) parte del conocimiento; 4) personales o compartidas socialmente. En otro lugar, Van Dijk (2000: 54-56) explicaba también el concepto de ideología de una forma más cercana para los lingüistas: «metafóricamente hablando, las ideologías son “gramáticas” de las prácticas sociales específicas de un grupo», que permiten a las personas de ese grupo organizar sus creencias y actuar en consecuencia.

Estas ideas se expresan socialmente gracias al lenguaje e indican una expresión de una persona o grupo que quiere transmitir ese producto del pensamiento que ha desarrollado. Las ideologías, por lo tanto, se 'sociabilizan' a partir de la interacción, coordinación y reproducción que un grupo logre determinar. Van Dijk (1995) concreta que en un grupo se

encarnan ciertos valores y criterios de verdad, que concuerdan con una ideología que va con el comportamiento del grupo. En este sentido, Elena Soriano, como mujer con ideas ‘modernas’, que atentan contra la moral y costumbres de la época, no participaría de esa ideología compartida por los censores y, por extensión, por la sociedad de la época, con lo cual se ha roto la línea de unión en la base del triángulo, la que va entre sociedad y texto. La autora, en la cima de dicho triángulo, tiene que dar un sentido, en las cartas que escribe a la censura, a su texto (novela); un sentido que ella defiende, pero que no encaja dentro de esa sociedad española de los años 50, con ideologías concretas, ya que su texto (sobre todo su personaje protagonista y narradora –coincidente con dicho personaje, ya que está escrito en forma autobiográfica– no concuerda con el contexto, la localización y la estructura social del momento).

También Foucault aludía mucho antes a la noción de ‘ideología’, la cual criticaba (la noción criticada se asocia en este caso a la definición marxista). Sostenía, en su entrevista con Fontana y Pasquino, que

The notion of ideology appears to me to be difficult to make use of, for three reasons. The first is that, like it or not, it always stands in virtual opposition to something else which is supposed to count as truth. Now I believe that the problem does not consist in drawing the line between that in a discourse which falls under the category of scientificity or truth, and that which comes under some other category, but in seeing historically how effects of truth are produced within discourses which in themselves are neither true nor false. The second drawback is that the concept of ideology refers, I think necessarily, to something of the order of a subject. Thirdly, ideology stands in a secondary position relative to something which functions as its infrastructure, as its material, economic determinant, etc. For these three reasons, I think that this is a notion that cannot be used without circumspection (Foucault, 1977: 118).

Es conveniente reflexionar sobre lo que menciona de que el problema se halla en ver históricamente cómo se producen efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos. Habría que profundizar más en esto, ya que Soriano intenta conseguir un efecto de verdad a través de algo que no lo es (se verá cómo intenta

presentar el tema y a la protagonista de una forma que no es la real –por mucho que una obra literaria se preste siempre a distintas interpretaciones); aunque su discurso no sería ni verdadero ni falso, pues la verdad se diluye «en las reglas que el poder introduce en el nivel del discurso: por esto a menudo se ha criticado a Foucault caer en un relativismo epistémico» (Chamorro Sánchez, 2007: 7). La verdad es una estrategia del poder, su espacio se remite solo «al espacio delimitado en el discurso» (pp. 7-8). La misma Soriano, en una entrevista, indica sobre el poder, en relación con la trilogía: «Creo, con Nietzsche, que el ser humano es “voluntad de poder” y que la mujer, instintivamente, conoce cuál es su poder en una sociedad machista y judeocristiana como la española. Yo he querido presentar tres ejemplos de esta realidad de las relaciones de mujer y hombre, “a la española” y en una determinada época» (Ramos, 1982: 58).

Otro concepto importante que hay que recuperar aquí es el de ‘identidad discursiva’, es decir, aquella que las personas adoptan en la interacción, y que ha sido discutida por diferentes expertos como Zimmerman (1998) o Charaudeau (2002), entre otros. Esta identidad discursiva es interna, según este último, y tiene que ver con las posiciones que el sujeto adopta en el discurso y puede subdividirse entre roles de habla y comunicativos. Frente al rol social, del que también se ocupa, marcado por obligaciones impuestas por el estatus del sujeto, sus funciones y actividades, y los privilegios que van con estas, **“the discursive role, however, is defined in relation to the norms that govern the way a discourse is conducted in a given context.** The distinction is probably most likely with institutionalised discourse, as this is characterised by a pattern of discursive strategies that are conventionally determined *a priori*” (Weizman, 2006).

En la interacción que sucede en estas cartas, por tanto, la autora, evidentemente, no puede mostrar sus auténticos sentimientos u opiniones, no solo porque tiene obligaciones que van con su rol social (ciudadana de un país en dictadura en el que domina el patriarcado y los estrictos valores morales), sino también porque debe ajustarse al rol discursivo, que exige cierta actitud en cartas oficiales. De ahí, por ejemplo, actitudes respetuosas en las despedidas, todas siguiendo más o menos el mismo modelo: «Gracia que no duda en alcanzar de V.I., cuya vida guarde Dios muchos años» (23-4-1955); «Es gracia que no duda alcanzar de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años» (9-4-1960).

Volviendo a Van Dijk (2016: 173-175) y a la importancia de la cognición, hay que recordar que, según el lingüista, la base de toda cognición (de la que surge el discurso, la interacción que se aprecia en las cartas) está en «el sistema de conocimiento acumulado a lo largo de nuestra vida» (p. 173). Los conocimientos sociales son las creencias compartidas por todos o casi todos los miembros de una cultura (tanto censores como Elena Soriano), mientras que las actitudes e ideologías son compartidas solo por algunos grupos específicos y generan actitudes. Sobre el conocimiento se volverá un poco más adelante. Ahora interesa recordar aquí también las palabras de Portolés, cuando señala que «es posible mantener que una ideología es una de las características de la identidad de un grupo y que este puede ser descrito por una ideología que lo caracteriza [...], con todo, considerar una correspondencia directa [...] puede llevar a equivocaciones» (2013: 140). Y más adelante: «también una persona, por diversos motivos, puede identificarse con un grupo con el que no comparte la ideología» (42).

En cuanto a las ideologías de los censores franquistas, estas son expuestas claramente en los informes que se han visto, y, aunque estarían intuitas por Soriano, fueron ignoradas al exponer la autora las experiencias personales de una mujer, lo cual no es aceptable, siguiendo este modelo teórico, ya que las ideologías «controlan las experiencias personales» (p. 175); esas experiencias personales no se ajustan a la ideología franquista, de ahí el esfuerzo de Soriano por justificarlas, moldeándolas siguiendo la ideología imperante.

El siguiente triángulo representaría lo que sucede en las cartas (figura 2):

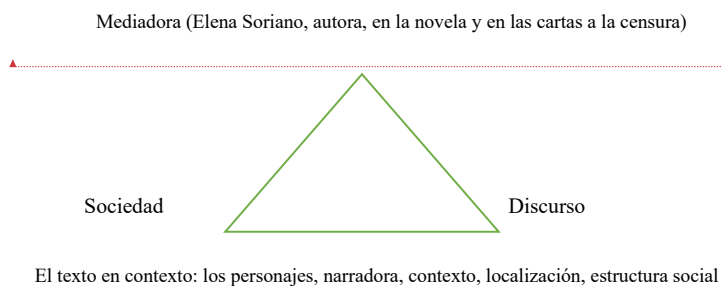


Fig. 2. El triángulo en las cartas, por la autora de este artículo.

Dio formato: Español

Soriano, como mediadora, comienza con una breve carta con fecha 23 de abril de 1955. Respondería a la prohibición de publicación del 14 de diciembre de 1954, aunque no hay una carta-explicación acerca de dicha prohibición en las copias que se nos han facilitado, sino solo una breve nota, llamada expediente 5674.-54, con la resolución de «Suspendida»; suponemos que se ha perdido el comentario largo en los archivos y Soriano estaría contestando a lo dicho por los censores. La carta contiene anotaciones hechas a mano en el lateral izquierdo con fechas 30-4-55, 11-5-55 y 23-6-55; en la primera solo se indica «Antecedentes», pero en las otras se dice que se ratifica la resolución anterior «denegada». La carta de la autora indica:

1.ºDicha novela, “La playa de los locos”, no contiene ninguna tesis contraria a la moral, la religión, las costumbres, el orden político o social, etc., sino que, muy al contrario, es un dramático alegato contra el concepto del amor meramente físico –tan corriente y devastador en la sociedad actual y tan ensalzado por la frívola literatura al uso–, al demostrar que la soberbia y la educación escéptica de una mujer –soltera–, le impide la auténtica y perdurable conquista espiritual de un hombre –soltero también–, condenándola a la frustración de su normal destino y a la total soledad desesperada.

2.ºLa forma de dicho relato es no solo correcta, sino delicada en todo momento: en ninguna línea se emplean expresiones groseras ni obscenas, ni se hace el menor halago a los bajos instintos ni se presentan escenas gratuitamente pornográficas, como tantas que pueden leerse en numeras novelas publicadas recientemente y cuyos títulos y autores es obvio mencionar aquí.

Aparte, da otra tercera razón: otra novela de esa trilogía (*Espejismos*) ya ha sido aprobada; aunque reconoce que es de tema «opuesto», y que *Medea 55* se somete también a inspección. También, insiste en que «la autora ha sometido su obra a una rigurosa revisión y corrección y la presenta de nuevo en un texto que considera aún más irreprochable, si cabe, que el anterior». Aquí se observa la autocensura que se imponían, sobre todo, las escritoras. Se trata de un «proceso *esquizofrénico* de negación de sí mismos y de su obra literaria», que

proporcionó a la censura «un peso quizá más importante sobre la creación literaria que la misma censura» (De Lima Grecco y Martín Gutiérrez, 2022: 20-21).

Es curioso que la cognición o cima del triángulo –que es donde se encuentra la escritora intentando aunar su discurso y la sociedad (con sus ideologías franquistas), en este caso reinterpretando incluso la novela– le lleve a Soriano a criticar a su protagonista, usando términos como: «soberbia», «educación escéptica»... Además, se observa aquí algo de lo que se tratará en el siguiente apartado: el intentar definir el género de la novela, en este caso al denominarla «dramático alegato contra el concepto del amor meramente físico», para alejarse de la etiqueta de «novela erótica» dada por los inspectores. Curiosamente, se aprecia también la ideología de la autora al justificar que ambos protagonistas están solteros e incluir expresiones como «soledad desesperada», «forma... correcta... delicada» y apelar a los censores instándoles a «la lectura solvente y bienintencionada del nuevo texto». También, se percibe un cierto ataque al aludir a las escenas «gratuitamente pornográficas» que aparecen en otras obras y autores. Aquí podría apreciarse el resquemor de la autora, puesto que, como se ha mencionado, sí había autores, hombres, que publicaban novelas subidas de tono y que pasaban la censura. Hay que recordar de nuevo, como indica, por ejemplo, Carmen Martín Gaité en su obra *Usos amorosos de la postguerra española*, publicada en 1987, que en este periodo la ‘mujer virtuosa’ decimonónica va a ser el símbolo de la ‘Nueva España’ y, junto a ella, hay una serie de valores que conforman la ideología del creciente nacionalismo. Estas mujeres no podían expresar sus deseos íntimos ni comportarse de ciertas maneras en una sociedad donde el canon era eminentemente patriarcal. Los libros escritos por mujeres, y sobre todo los protagonizados por mujeres, quedan fuera. También es cierto que por «el hecho de que la censura sea una cuestión subjetiva que depende en último término del criterio, capacidad o la buena voluntad del censor, siempre hubo obras que fueron aprobadas sin que nadie pueda explicar muy bien el porqué», como sucedió, por ejemplo, con *Nada* de Carmen Laforet (Bravo, 2022). Como indica De Lima Grecco, coautora (junto a Sara Martín Gutiérrez) del reciente libro *Mujeres de pluma. Escritoras y censoras durante el franquismo*, 2022:

«Muchas mujeres preferían **escribir sus libros con personajes masculinos** en lugar de femeninos porque eso dotaba a la obra de mayor seriedad. Además de que tenía más posibilidades comerciales, porque una obra escrita por una mujer y con personajes femeninos podía ser vista como literatura solo para un público femenino, el hecho de que hubiera personajes masculinos facilitaba la aprobación de la censura, como sucedió con la obra de Eulalia Galvarriato, *Cinco sombras*», explica De Lima Grecco, quien también señala que había determinados géneros cuya aprobación por parte de la censura era más sencilla, independientemente de que la obra fuera escrita por un hombre o una mujer (Bravo, 2022).

Se ha tratado aquí ya del conocimiento, según Van Dijk, y hay que volver a este concepto:

[...] el conocimiento de los participantes es crucial para todo procesamiento del discurso, así como para todo habla [sic] en interacciones, su utilización es parte de la situación de comunicación. Así pues, los modelos de contexto tienen un dispositivo especial de conocimiento (dispositivo-C) que en cada momento del procesamiento del discurso «calcula» qué conocimiento ya es compartido por los recipientes, y es por tanto base común que puede presuponerse, y qué conocimiento o información es (probablemente) nueva, y debe por tanto ser afirmada (2016: 174).

Elena Soriano se esfuerza en que los censores compartan su contexto, al insistir en otras novelas que ha publicado y en que es una autora conocida. Ya se ha visto, en la carta anterior, la alusión a una novela publicada y a otra sometida a revisión. En otra carta, escrita junto con su editor, Saturnino Calleja, con fecha 8 de junio de 1955, la autora comienza compartiendo ese conocimiento, indicando que es autora de la novela *Caza mayor*, de relatos breves, artículos y ensayos, «leídos en Radio Nacional y publicados en la revista “Índice”, ninguno de ellos de tema erótico y todos de absoluta moralidad». Aquí entra dentro del ‘conocimiento’ social, ya que hay unas creencias compartidas por todos o casi todos (o al menos se entiende que las comparten los inspectores de libros) acerca de Radio Nacional y la revista *Índice*. Para esta fecha, ya se ha autorizado *Medea 55*, además de *Espejismos*, lo cual indica también en el texto.

Frente a este conocimiento social, las creencias compartidas por muchos, se hallan las creencias compartidas solo por algunos individuos: las actitudes e ideologías, de las que ya se tratado. Las categorías generales de estas ideologías, de las que se ocupa Van Dijk, suelen ser: identidad, actividad, objetivos, relaciones con otros grupos y recursos o intereses. A través de ellas se definen los grupos sociales, el Nosotros vs. Ellos, que se observan también en las cartas de Elena Soriano. Intenta hacer una representación positiva de ella y su novela, acercándose a la ideología dominante y aludiendo frecuentemente a sus categorías generales, presentando como Ellos a los que escriben novelas con escenas «pornográficas», como indicaba en el punto 2 de la carta de 23 de abril de 1955.

En general, en sus cartas, puede verse un fluctuar entre defender su postura (a la vez que ataca veladamente al censor) y el sumarse a la postura/ideología dominante. Es decir, el poder influye en el discurso, pero para saber cómo lo hace y cómo este a su vez influye en aquel es necesario acudir al componente cognitivo, como se ha señalado ya. Es la única forma de explicarse este discurso: «Si el discurso fuese directamente dependiente de las estructuras sociales, y no de las representaciones cognitivas personales y sociales mediadoras, todos los discursos en la misma situación social serían idénticos. Los modelos semánticos y pragmáticos, pues, definen la singularidad de todo discurso» (Van Dijk, 2016: 176). Cae entonces la misma Soriano, al intentar situarse en el Nosotros dominante (de «pureza», «fidelidad», «espíritu honesto y moralizante», con alusiones a Dios, la Iglesia y los santos...), en el modelo de reproducción de actitudes propias de los grupos dominantes, empleando **la polarización, identificación, énfasis de la descripción propia y descripción del otro negativa, expresión de las normas de buena conducta y valores por los que se debería luchar, e intereses** (en este caso, del tipo simbólico: acceso al discurso público), que se ejemplificarán enseguida. Pero, puesto que realmente no comulga –al menos no con todos los rasgos de ella– con esa ideología, en su discurso se trasluce la crítica a esta, de ahí esa singularidad de este.

Ejemplos de casos de reafirmación del yo y los **intereses** en la carta de 8-6-1955:

«Doña Elena Soriano es conocida por toda la opinión pública [...]».

«Doña Elena Soriano, con el mismo derecho que los demás escritores, nacionales y extranjeros, para tratar los problemas del amor –sentimiento instituido por Dios mismo y reiterado en la literatura universal desde su principio– [...]».

«La autora considera “LA PLAYA DE LOS LOCOS” igualmente digna de aprobación [...]».

«Por todo lo expuesto y en legítima defensa de sus intereses respectivos, lesionados por el fallo de la Inspección, los firmantes SUPPLICAN a V.I. una superior información, suficiente, imparcial y ecuaníme sobre la novela [...] y, en consecuencia, la correspondiente AUTORIZACIÓN para ser publicada». (El subrayado y las mayúsculas son del original). Hay aquí una cierta crítica, al solicitar «una superior información». Esta crítica también se observa, de nuevo en una adjetivación trimembre o tricolon en: «En efecto, una lectura completa, inteligente y objetiva demuestra que [...]». Para pasar, a continuación, a describir, en cinco párrafos, su novela. El primer párrafo se dedica a establecer el género, algo de lo que se discutirá en este trabajo más adelante:

“LA PLAYA DE LOS LOCOS” no es una novela erótica –aunque se basa en un recuerdo de amor– sino una novela cerebral donde se plantean dos problemas muy importantes en la sociedad contemporánea: el de la educación femenina liberal, intelectualista y escéptica y el de las peligrosas relaciones prenupciales entre los dos sexos, tan libres y descuidadas en las costumbres actuales.

Los tres párrafos siguientes analizan la historia a través de la protagonista, ya que cada uno de ellos comienza con esa palabra. Se aprecia claramente, en estos tres párrafos, la técnica mencionada de la **polarización**, que lo impregna todo. Van Dijk define la polarización como «oposición», en el sentido de una «expresión de las estructuras mentales, de los modelos que tiene la gente y también de estructuras fundamentales ideológicas. Una estructura fundamental ideológica es sobre *nosotros* y *ellos*» (1994: 38). Esto se observa cuando la autora presenta los rasgos de su protagonista y cómo lucha entre lo moralmente correcto (valores pertenecientes al Nosotros) y lo que no lo es (valores y conducta de los Otros, que se harían patentes a través de las opciones equivocadas de la protagonista, que representa la lucha entre esas dos ideologías, al dudar entre los valores y conductas de ambas). Aparecen, según indica Van Dijk (2016: 180), por lo tanto, las **normas de buena conducta y los valores por los que se debería luchar**. «Estos pueden ser expresados implícita o

explícitamente de muchas maneras en el discurso, especialmente en afirmaciones evaluativas sobre grupos de gente. También aparecen típicamente en los Objetivos que se quieren alcanzar». La autora, trata de **identificar** a la protagonista con ese grupo ideológico, para pasar la censura, llegando incluso a mencionar a Dios, la Iglesia y los santos, como miembros o modelos de dicho grupo. Aquí es también donde se aprecia esa **descripción de lo positivo del grupo dominante, frente a lo negativo del otro**. Los ejemplos son claros, como se resalta en negrita:

La protagonista encarna no solo el dolor humano por las posibilidades juveniles perdidas y por los errores irreparables, sino también **la lucha entre las teorías audaces y la práctica vital, entre la doctrina y la sangre, entre la soberbia y el sentimiento, entre el ambicioso ideal y la realidad humillante**. Y, sobre todo, representa **el supremo instinto de pureza, de monosexualismo y de fidelidad amorosa** que impide a la mujer entregar el cuerpo cuando no entre en juego su alma.

Es evidente que Elena Soriano no está diciendo la verdad, si se tienen en cuenta sus publicaciones y comentarios en otras obras, y por lo que se ve en la misma novela, porque lo único que impide a la protagonista entregarse al hombre son los prejuicios del momento y el creerse, en ocasiones, superior a su objeto de deseo.

La protagonista **no es una mujer vulgar, sensual y promiscua** que haya vivido diferentes aventuras, sino un único «flirt» atrevido pero incompleto que, sin embargo, la destroza moralmente para toda su vida, la incapacita para amar a ningún otro hombre y hasta la perturba mentalmente con objeto de volver «al sitio donde asesinó al amor», para salvarlo rectificando sus errores.

De nuevo, la autora 'falsea' un tanto lo que de verdad se cuenta en la obra; la protagonista no está destrozada moralmente, sino frustrada por no haber culminado aquel amor físico, lo

que la lleva a una obsesión, especialmente porque a su edad madura no ha disfrutado del sexo, a la vez que se lamenta de la pérdida de su plenitud física (el libro incide mucho en este último aspecto).

Sigue en el último párrafo sobre la protagonista:

La protagonista recobra lucidez y consciencia en cuanto vuelve al escenario de su única y breve aventura juvenil, y entonces no se recrea en recuerdos depravados, sino **que**, desde las primeras a las últimas páginas de libro, se analiza dolorosamente, se muestra avergonzada y arrepentida y se acusa repetida y literalmente de **soberbia**, de **sensualidad**, de **inmoralidad**, de **formación errónea**, etc., terminando por comprender la huida [sic] del hombre y por resignarse definitivamente. Ciertas alternativas de exaltación, de contradicción y de desesperación es este autoanálisis son lógicas y humanas –**Dios y la Iglesia admiten la lucha espiritual en los mismos santos**– y, por otra parte, son imprescindibles literariamente para dar interés psicológico al tipo novelesco.

Si de algo está arrepentida la protagonista, por lo que se deduce de la lectura de la novela, es de no haber tenido un encuentro sexual con el objeto de su deseo, por eso se acusa de soberbia, pues se consideraba superior al hombre concreto («en alguna parte existía el hombre hecho a mi sobrenatural medida», Soriano, 1984: 117; «no eras un gran artista ni un intelectual refinado», p. 118), y por ello no quiso ceder al deseo, y no tanto por considerarlo inmoral («en el instante supremo, la tremenda contradicción entre la sangre y la doctrina se imponía», p. 132). Aunque, a la vez, estaba sujeta a los prejuicios de la época («el mecanismo social estaba en marcha», p. 86; «Vosotros podéis ser sublimes. Pero nosotras, no: en nosotras hay una servidumbre irredenta a nuestro físico», p. 148). Por otro lado, resulta curioso que Soriano justifique la lucha interior de la protagonista desde lo que les sucede a los santos (aquí se aprecia el adherirse a la ideología dominante) y también como necesario para el interés novelístico (ahora inclinándose hacia lo que a ella le interesa más, aunque todavía suene a excusa).

El párrafo quinto de esta defensa de la obra se dedica a la forma e incluye también alguna **polarización** y alusión a **actividades** del grupo en el poder, en concreto al Congreso

Eliminó: que

Dio formato: Español

sobre Teatro Católico. Como observa Van Dijk (2016: 180), «los grupos ideológicos se (auto)identifican a menudo por lo que hacen, por sus actividades típicas. De ahí que podamos esperar que el discurso ideológico típicamente tenga que ver con lo que “Nosotros” hacemos y debemos hacer»:

En cuanto a la forma de exposición es, en todo instante, limpia y correcta, **no sensual sino con sensibilidad** –o si se quiere, sensorialidad– ante la naturaleza, como corresponde al carácter femenino que presenta la autora. Esta se permite invocar aquí la conclusión Séptima del reciente Congreso sobre Teatro Católico celebrado en Zaragoza y que es aún más aplicable a la novela: «El planteamiento de los problemas no justifica toda licencia formal en su presentación. Sin embargo, exige frecuentemente riguroso realismo, que puede hacer la obra no apta para todos los públicos, aunque sí eficaz para determinados sectores». (De nuevo, las negritas son nuestras y los subrayados de la carta).

Y termina este mismo párrafo (y el siguiente, que ya se ha reproducido, en el que habla de sus «intereses») reivindicando sus derechos, algo típico también del discurso ideológico:

En este aspecto, la autora somete su obra al más minucioso examen de comparación con la mayoría de las aprobadas recientemente por la Inspección de Libros, no solo de autores extranjeros, sino españoles y actuales y que están a la libre disposición de toda clase de público, llamativamente expuestas en la Feria del Libro que se celebra en estos mismos días. Es obvia la observación de que todos los escritores y editores españoles tenemos derecho a trato igual y objetivo en la aplicación de las Leyes vigentes.

Este asunto de pedir los mismos derechos enlaza con la actitud feminista de Soriano, de la que se ha dudado a veces. Ella no se daba ese apelativo, pero en una ocasión dijo:

De ahí que ahora las mujeres de casi todos los países estén empeñadas en «la conquista más difícil»: la de sus pequeños derechos subjetivos. Debo confesar que yo por no ser feminista en el sentido clásico –o acaso por serlo de modo más radical y absoluto– siempre he recabado personalmente tales «pequeños derechos»... señalaré unos cuantos que me parecen inexistentes o muy precarios en la mujer española actual: el derecho a la autodefinición, el derecho al crédito intelectual, el derecho al respeto al trabajo vocacional, el derecho a la deserotización, el derecho a la amistad... (Soriano, 1993: 248-249).

También, con anterioridad, y de fecha igual a una carta de Soriano que ya se ha analizado más arriba (14 de diciembre de 1954), su editor (Saturnino Calleja), de un modo muy escueto, en un solo párrafo, había utilizado las contraposiciones para presentar esta polarización entre el nosotros y los otros: «Se presenta, con imprescindibles y breves pasajes realistas, **la lucha entre el cerebro y el corazón, el espíritu y la carne, la sangre y la doctrina, el ideal y la realidad**». Y resume, de cara a la censura, el tema principal: «se muestra el dolor humano ante el paso irremediable del tiempo, la imposibilidad de rectificar los errores y, sobre todo el daño irreparable que el flirteo irresponsable puede causar en la mujer, cuando esta es íntimamente escrupulosa y reflexiva».

La última carta de Elena Soriano, con fecha 9 de abril de 1960, deja entrever el cansancio de la escritora ante la prohibición de publicación, pues solo insiste en el perjuicio a sus intereses, sin ahondar en el tema ni la forma de la novela: «por la suspensión indefinida del primer volumen, la difusión y venta de la obra total es prácticamente nula, con el consiguiente perjuicio tanto material como intelectual para la autora y el editor». Se refiere a que las otras dos novelas de la trilogía «Mujer y hombre» habían sido autorizadas, como se ha comentado, ya en junio (*Espejismos*) y noviembre (*Medea 55*) de 1955, y publicadas. La escritora insiste en que están «todas ellas inspiradas en rectos principios morales».

#### **4. El género y la escenografía, según Maingueneau**

Interesa ahora recordar algunas aportaciones de otro lingüista, Maingueneau, quien indica que el análisis del discurso excede los límites de la distinción habitual entre texto y contexto. No se puede reducir su análisis a uno solo de ellos. De ahí que la noción de **género** tenga un

papel fundamental en dicho análisis (2010: 5): “Here I am using ‘genre’ as usually defined in discourse analysis. I know that ‘genre’ can refer to groups of texts of any kind. But in discourse analysis, as a rule, ‘genre’ refers to communication frames, to sets of norms associated with a certain category of speech situations” (p. 6).

Desde que comenzó el análisis del discurso aplicado a la literatura, según Maingueneau (2010: 6-7), suceden varias cosas, entre ellas que, en la actualidad, cuando analizan textos, la mayoría de los estudiosos oponen dos formas de subjetividad: la del ‘enunciador’ (que puede ser un ‘narrador’ de un cuento o de una novela), a quien se le atribuye la responsabilidad del enunciado, y la de la persona ‘real’, el autor fuera del texto. Esta oposición es muy útil y cómoda, pero no corresponde a la inmensa complejidad del discurso. Hay que introducir una tercera instancia, el escritor, es decir, la instancia que juega un papel en el campo literario. El escritor o escritora determina ciertas opciones en cuanto a su comportamiento como productor de obras: asume o no un seudónimo, da entrevistas o se niega a ver a periodistas, publica en ciertos géneros y no en otros, escribe prólogos, etc. Además, él o ella se comporta de acuerdo con las representaciones del estatus del escritor en su sociedad. En este caso, el comportamiento de la escritora tiene que ver con su actitud ante la censura y el comportamiento que tiene en las cartas.

Según Maingueneau, el escritor, quiera o no, es al mismo tiempo productor de su texto y representante de la literatura como institución. Nociones como ‘escritor’ o ‘autor’ exceden la dicotomía enunciador/persona, siendo esta última considerada desde un punto de vista sociológico o psicológico.

Otra consecuencia del desarrollo de un enfoque analítico del discurso de la literatura es la integración de los estudios literarios en espacios más amplios. El análisis del discurso puede utilizarse para comentar textos, como lo hacía la estilística tradicional, pero también para comprender el funcionamiento del discurso literario, como parte de las prácticas discursivas de una sociedad determinada (2010: 8).

Otras ideas de Maingueneau interesan también en relación con la obra estudiada, en concreto las que tienen que ver con la **escenografía** (pp. 12-13), porque está estrechamente relacionada con el género. A cada género corresponde una «escena genérica», que atribuye papeles a los actores, prescribe el lugar y el momento, el medio, las estructuras del texto, todas condiciones necesarias para la ‘felicidad’ (en términos de Austin) de un macroacto de

habla dado. Pero, para muchos géneros también se da la «escenografía», que procede del posicionamiento de cada acontecimiento discursivo. Dos textos pertenecientes a una misma escena genérica pueden presentar escenografías diferentes. Aquí el término «escenografía», según este autor, no se utiliza en su forma habitual, pues a la dimensión teatral de ‘escena’ se añade la dimensión de ‘grafía’, dando autoridad al discurso, que persuade al destinatario. La escenografía no es un mero marco, el lugar no es independiente del discurso, esa grafía es marco y proceso, y se determina según el contenido del discurso.

Es fundamental el hecho de que el discurso implique una escenografía dada (un hablante y un destinatario, un lugar y un momento, un uso dado del lenguaje...) a través de la cual se configura un mundo determinado, y ese mundo debe confirmar la validez de la escenografía a través de la cual se configura. En una escenografía se asocia una cierta representación del hablante responsable de ese discurso, una cierta representación del destinatario, del lugar (topografía) y del momento (cronografía) del discurso. Esos elementos están estrechamente ligados.

En *La playa de los locos* la escenografía es importante, porque es una decisión del autor, que va a llevar a la interpretación del texto. Aparece mucho la playa cántabra, «como una mujer ardiente», como indica el Lector número 17 en el informe de la Inspección de Libros del 1 de junio de 1955.

Se va a observar ahora el género que tanto la autora como el editor intentan establecer, frente al que la censura considera que es el de la novela: ‘novela erótica. Se hará siguiendo la cronología de las cartas.

Tras haber sido entregada la obra el 20 o 24 de septiembre de 1954 (esta es la primera fecha que indica Soriano en su carta primera a la Inspección de Libros, probablemente un error, ya que la segunda aparece en el expediente de su caso y en el formulario de entrega que firma su editor, Saturnino Calleja), es suspendida el 14 de diciembre de ese año. El editor escribe entonces una pequeña explicación, con esa misma fecha, en la que indica que no es «novela erótica», sino una «novela-ensayo en que se plantean problemas de la información intelectual femenina». Como indicaría Maingueneau, los géneros no serían en literatura marcos preestablecidos, sino, en parte, consecuencia de una decisión del autor, quien autocategoriza su propia producción verbal. La etiqueta, en este caso «novela-ensayo», pretende definir la forma en que el texto debe ser interpretado. Aquí, como indica

Maingueneau (pp. 13-14), el nombre no puede ser sustituido por otro, no es una etiqueta meramente convencional que identifica una práctica verbal; es la consecuencia de una decisión personal, la evidencia de un acto de posicionamiento dentro de un campo determinado.

La autora, entonces, escribe una carta de defensa el 23 de abril de 1955, en la que califica su novela como «dramático alegato contra el concepto del amor meramente físico»; pero el espacio en el que transcurre la historia, con su aspecto salvaje, que armoniza con los deseos de la protagonista, parece ir en contra de lo que Soriano indica acerca de que «la forma de dicho relato es no solo correcta, sino delicada en todo momento». La obra es de nuevo evaluada y hay dos resoluciones iguales (una con la misma fecha, 23-4-1955, y otra con fecha 12 de mayo del mismo año) y se resuelve «mantener su anterior criterio», «visto que persisten las causas que motivaron nuestra resolución». La autora (y el editor) tienen que luchar contra la calificación de «novela erótica», que se le da en el informe de 1 de junio de 1955 y, como consecuencia, contra la resolución de «suspendida» firmada por Joaquín Úbeda (Jefe de la Sección de Inspección de Libros, quien alude a una revisión y al «Informe del Asesor Eclesiástico de esta Sección»). Entonces, en carta de 8 de junio de ese año escrita por Elena Soriano, y firmada junto con Saturnino Calleja, la novela se etiqueta como «novela cerebral», volviéndose, por tanto, a tratar de definir la forma en la que la obra ha de interpretarse.

Como recuerda Maingueneau, mientras que los textos publicitarios tienen un propósito específico (principalmente hacer que la gente compre algo) y siempre están buscando la mejor manera de lograr este objetivo, los escritores no pueden definir realmente qué es lo que pretenden cuando publican sus textos (2010: 14), de ahí que Elena Soriano dedique varias cartas a explicar a la censura el objetivo y género de su novela.

## 5. Conclusiones

Se ha comenzado este trabajo con una reflexión sobre los temas de la novela, causa de la prohibición de su publicación, analizando brevemente el trasfondo histórico y cultural de la época, en la que las mujeres, sobre todo, padecieron la censura a múltiples niveles.

A continuación, se ha intentado definir qué son las ideologías, nacidas de ideas socialmente compartidas, e importantes a la hora de analizar las cartas en las que Soriano

defiende su obra y también aquellas que le envía la Inspección de Libros, desde una aproximación sociocognitiva del análisis del discurso, la de Van Dijk, quien señala que las relaciones entre discurso y sociedad están ‘cognitivamente mediadas’. Para saber qué es lo que los censores consideran subversivo e inmoral en la novela y cómo Soriano intenta que su novela sea aceptada para publicación, hay que estudiar esas ideologías, estructuras discursivas y sociales que son de diferente naturaleza y solo pueden relacionarse a través de «representaciones mentales de los usuarios del lenguaje como individuos y como miembros sociales» (Van Dijk, 2009: 65).

Autora comprometida con la situación de la mujer, con reivindicaciones que dejó plasmadas en muchos artículos, Soriano lucha por sus derechos en estas cartas, pero, a la vez, quiere sumarse a la ideología dominante, falseando un tanto su discurso, o realizando una reinterpretación (tema, protagonista, género) que esté alineada con la de los inspectores (censores). Elena Soriano, como mujer con ideas ‘modernas’, que atentan contra la moral y costumbres de la época, no pertenece a esa ideología, con lo cual se ha roto la línea de unión en la base del triángulo ideológico, la que va entre sociedad y texto. La autora, en la cima de dicho triángulo, tiene que dar un sentido, en las cartas, a su texto (novela); un sentido que ella defiende, pero que no encaja dentro de esa sociedad española de los años 50, con ideologías concretas, ya que su texto (sobre todo su personaje, protagonista y narradora a la vez, ya que está escrito en forma autobiográfica) no concuerda con el contexto, la localización y la estructura social del momento.

Se ha visto la importancia de algunas ideas de Maingueneau (2010) sobre género y escenografía en el discurso. La discusión sobre a qué género corresponde la obra es importante porque se pretende definir con ello la forma en que el texto debe ser interpretado. Los censores la califican de «novela erótica», pero Soriano y su editor, Calleja, se esfuerzan en darle otras etiquetas que guíen la interpretación de esta. Además, a cada género le corresponde una «escena genérica», que atribuye papeles a los actores, prescribe el lugar y el momento, el medio, las estructuras del texto. El lugar no es independiente del discurso; esa grafía (de esceno-grafía) es marco y proceso, y se determina según el contenido del discurso. La escenografía es, pues, importante a la hora de interpretar el discurso.

En definitiva, se comprueba cómo Soriano trata de modular su texto, a través de las explicaciones dadas en las cartas, para que case con los parámetros sociales de la época y que

no se censure. La autora, sin renunciar a su postura ideológica de base, trata de que su texto se amolde al *discurso* que espera la *sociedad*, si bien la *cognición*, sobre la cima del triángulo ideológico, no renuncia a su política primitiva, simplemente la adapta a lo que la sociedad exige y considera adecuado (autocensura que tiene que llevar a cabo la propia autora). Los esquemas ideológicos que determinan las creencias compartidas de los grupos sociales se desarrollan a partir de prácticas sociales como el propio discurso, encarnado aquí en la justificación argumentativa de Soriano dirigida a un objetivo concreto: lograr que su obra se publique. Lamentablemente, no lo consiguió hasta 1984.

### Referencias

- Alborg, C. (1989). «Conversación con Elena Soriano». *Revista de estudios hispánicos*, 23/1, 115-126.
- Bravo, E. (2022, 22 de octubre). «El franquismo también empleó la censura para oprimir a las mujeres». *El Periódico de España*. Recuperado de <https://www.epe.es/es/cultura/20221022/franquismo-empleo-censura-oprimir-mujeres-77485861> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Cepedello Moreno, M. de la P. (2006). *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba.
- Chamorro Sánchez, E. (2007). «La teoría de la verdad en Michael Foucault». <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.4333.7845> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Charaudeau, P. (2002). «A communicative conception of discourse». *Discourse studies*, 4/3, Londres: SAGE Publications. Recuperado de <http://www.patrick-charaudeau.com/A-communicative-conception-of.html> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- De Lima Grecco, G. y Martín Gutiérrez, S. (2022). *Mujeres de pluma. Escritoras y censoras durante el franquismo*. Jaén: Piedra Papel Libros.
- Estévez Sherer, M. C. (s.f.) «Bendita la mujer durante la postguerra española». *Escritores.org*. Recuperado de <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-1/colaboraciones/2727-bendita-la-mujer-durante-la-postguerra-espanola> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Fernández-Ulloa, T. y Soler Gallo, M. (2021). «La educación en la II República: idealismo y vocación. En homenaje a Josefina Aldecoa», en T. Fernández-Ulloa y M. Soler Gallo

- (Eds.), *Las insolentes. Desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos* (pp. 127-149). Berlín: Peter Lang.
- Flecha García, C. (2002). Las mujeres en el sistema educativo español. En T. Marín Eced y M. <sup>a</sup> del M. del Pozo Andrés (Eds.), *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo* (pp. 209– 226). Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Khalifa, T. B. (2017). «Structuring Racist Ideologies in Stephen Crane’s “A Dark Brown Dog”: A Critical Discourse Analysis». *The Journal of Applied Linguistics and Applied Literature: Dynamics and Advances*, 5/2, 15-46. Recuperado de [http://jalda.azaruniv.ac.ir/article\\_13808\\_5b1bad1339dea5af2f0f67b445627410.pdf](http://jalda.azaruniv.ac.ir/article_13808_5b1bad1339dea5af2f0f67b445627410.pdf) [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Foucault, M. (1977). «Truth and Power» (Entrevista con A. Fontana y P. Pasquino). En C. Gordon (Ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977 by Michael Foucault* (109-133). Nueva York: Pantheon Books. Disponible en [https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault\\_Michel\\_Power\\_Knowledge\\_Selected\\_Interviews\\_and\\_Other\\_Writings\\_1972-1977.pdf](https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf) [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- García-Nieto, C. (2003). «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista». En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XX. Tomo 5*, (pp. 722-735). Madrid: Taurus.
- Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM. Recuperado de <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- López Ruiz, M. C. (2021). «La manipulación en la traducción de noticias del español al inglés. Estudio de caso desde el análisis crítico del discurso». *Mutatis Mutandis*, 14(1), 119-141. Disponible en <http://10.17533/udea.mut.v14n1a05> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Maingueneau, D. (2010). «Literature and Discourse Analysis». *Acta Linguistica Hafniensia*, 42, 147-157. <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Lit-and-DA.pdf> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Martín Gaité, C. (1994) [1987]. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

- Mora, M. (1996, 5 de diciembre). «Fallece la escritora Elena Soriano, fundadora de la revista “El Urogallo”». El País. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740404_850215.html) [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Portolés Lázaro, J. (2013). «Censura y análisis de la conversación». *Cuadernos AISPI*, 2, 133-150. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6249605> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Ramos, A. (1982). *Literatura y confesión*. Madrid: Aracne.
- Román Prieto, M. (2016). «Las *Medeas* de Christa Wolf y Elena Soriano, juntas y en contraste». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 18, 81-94. Disponible en <https://dx.doi.org/10.12795/RICL.2016.i18.06> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Scanlon, G. M. (1987). «La mujer y la instrucción pública: de la ley Moyano a la II República». *Historia de la Educación*, 6, 193-208. Disponible en <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6743> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Soler Arteaga, M. J. (2015). «Locas en la obra de Elena Soriano». En M. Martín Clavijo, D. Cerrato y E. M. Moreno (Eds.), *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, 1558-1572. Sevilla: Alciber. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/55866> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Soriano, E. (1984). *La playa de los locos*. Barcelona: Argos Vergara.
- Soriano, E. (1993). *Literatura y vida II*. Edición de C. Gurméndez. Barcelona: Anthropos.
- Soriano, E. (1994). *Literatura y vida III*. Edición de C. Gurméndez. Barcelona: Anthropos.
- Thorgerson, M.A. (2008). *Mirada al espejo: mujer, cultura y sociedad en la España franquista: su contextualización en la obra de Manuel Mantero y en cuatro novelas de posguerra*. Tesis doctoral. Athens, Georgia.
- Van Dijk, T. A. (1994). «Discurso, poder y cognición social. Conferencias de Teun A. Van Dijk». *Cuadernos*, 2. Disponible en <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso,%20poder%20y%20cognici%F3n%20social.pdf> [Fecha de consulta: 29/12/2022].

- Van Dijk, T. A. (1995). «Ideological discourse analysis». *New Courant*, 4, 135-161. Número especial, E. Ventola y A. Solin (Ed.), *Interdisciplinary approaches to Discourse Analysis*.
- Van Dijk, T. A. (1997). «Discurso, cognición y sociedad». *Revista Signos. Teoría y práctica de la Educación*, (22), 66-74. <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso%20cognicion%20y%20sociedad.pdf> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Van Dijk, T. (2000). «El discurso como interacción en la sociedad». En T. Van Dijk (Ed.), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: una introducción multidisciplinaria*, 19-64. Barcelona: Gedisa. Disponible en <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/el-discurso-como-interaccic3b3n-social-teun-van-dijk.pdf> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. D. (2016). «Estudios críticos del discurso: un enfoque sociocognitivo». *Discurso & Sociedad*, 10(1), 167-193. Traducido por L. Sánchez de la Sierra y J. Diz Pico. Disponible en [http://www.dissoc.org/ediciones/v10n01/DS10\(1\)Van%20Dijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v10n01/DS10(1)Van%20Dijk.pdf) [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Weizman, E. (2006). «Roles and Identities in Confrontational Interactions». *Questions de Communication*, 9. Recuperado de <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8864> [Fecha de consulta: 29/12/2022].
- Zimmerman, D. H. (1998). «Identity, Context and Interaction». En C. Antaki & S. Widdicombe (Eds.), *Identities in Talk* (pp. 87–106). Sage Publications Ltd.

▲ Inmaculada Rodríguez-Moranta<sup>132</sup> ▲▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## La mujer en las primeras novelas de Carmen Kurtz (1911-1999): entre el cautiverio y la subversión<sup>133</sup> ▲▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 1. Introducción

Carmen Kurtz (Carmen de Rafael Marés, Barcelona, 1911-1999)<sup>134</sup> tenía en su haber más de cien cuentos infantiles escritos, en un principio, para leerlos a su hija, cuando en 1954 ganó el Premio Ciudad de Barcelona con la novela *Duermen bajo las aguas*, cuyos derechos compró José Manuel Lara antes de que se fallara el galardón (Kurtz, 1955b). La presentación al certamen sirvió a Kurtz para medir su valor en un momento en el que empezaban a sobresalir las firmas femeninas: «Veía que otras mujeres conquistaban premios literarios y pensé que debían de ser mujeres excepcionales» (Kurtz, 1955b), declaró la escritora. Con él, entró en el corpus de mujeres galardonadas en unos premios que dinamizaron la vida cultural, social y editorial en la España de la posguerra (Cabello, 2011).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 2. Carmen Kurtz y el boom de la narrativa escrita por mujeres en la posguerra española

La nutrida aparición de escritoras en los certámenes literarios es una de las consecuencias de que la mujer, durante los años 1940 y 1960, acapara un lugar preeminente en las letras españolas, por varios motivos. En primer lugar, por el auge de la novela rosa, que se deriva de la imposición, por parte de la Sección Femenina, de un modelo de mujer que estaba recluida en el hogar, a la que se la animaba a hacer compatible las tareas domésticas con el cultivo intelectual para convertirse, así, en mejor compañera del hombre. La novela rosa, además de servir de vía de escape, difundía los códigos del Régimen al narrar

<sup>132</sup>Universidad Internacional de la Rioja (Logroño, España).

<sup>133</sup> Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación LECTUNIR.

<sup>134</sup> Véase la tesis doctoral inédita de Gordenstein (1996) y los estudios que le dedican Montejo (2005 y 2006), Moix (1999), López Pavia (2007), Rodríguez-Moranta (2018 y 2023) y Sevilla (2020) y Guzmán y Sevilla (2019). Además, ha sido incluida en los estudios de Pérez (1983), Alborg (1993), López (1995), Caballé (2003); Conde (2004), De la Fuente (2002), Nieva de la Paz (2004), Redondo (2003), Arias (2005) y O'Byrne (2014).

historias de mujeres anidadas, sumisas y desvalidas que requerían del asidero de hombres que les proporcionaran la estabilidad emocional y económica. En segundo lugar, por la teoría de que la mujer estaba especialmente preparada para narrar, al considerar la labor maternal de contar historias a los hijos antes de ir a dormir. En tercer lugar, porque la creciente clase media femenina buscó lecturas en las que identificarse, circunstancia que cubrió mucho mejor la narrativa escrita por mujeres. Las escritoras encontraron en sus textos «un medio de descubrimiento, de descargar su conciencia, de divulgar sus preocupaciones y pesares» (Soler Gallo, 2021: 22).

En estas dos décadas, otras escritoras seguirán los pasos de la jovencísima Carmen Laforet, merecedora del primer Premio Nadal en 1944. Consiguen el Nadal Elena Quiroga en 1950 con *Viento del Norte*; Dolores Medio en 1952 con *Nosotros, los Rivero*; Luisa Forellad en 1953 con *Siempre en capilla*; Carmen Martín Gaité en 1957 con *Entre visillos*; y Ana María Matute, en 1959, con *Primera memoria*. Además, debe recordarse también a Eulalia Galvarriato, finalista del Premio Nadal con *Cinco sombras* en 1946; a Carmen Martín Gaité, Premio Café Gijón con *El balneario* en 1955; a Concha Castroviejo, Premio Elisenda de Moncada en 1958 con *Víspera del odio*; y a las que merecerían el Premio Planeta en la década del 1954-1964: Ana María Matute en 1954 con *Pequeño teatro*; Carmen Kurtz en 1955 con *El desconocido*; Mercedes Salisachs, finalista en 1955 con *Primera mañana, última mañana* (Soler Gallo, 2021).

Este florecimiento de escritoras premiadas, cuya obra estaba lejos de los cánones de la novela rosa, acaparó numerosos titulares en la prensa, circunstancia que contrasta con la escasa atención que le dispensó la crítica literaria, salvando algunas excepciones (Entrambasaguas, 1954; Berrentini, 1963; Rovira, 1974). A partir de 1975, y especialmente en las décadas de los 80 y de los 90, la bibliografía empezó a ser abundante (Pérez, 1983; Forneas, 1987; Ciplijauskaité, 1988; Redondo, 1995; Zavala, 1998; Asís, 1991; López, 1995), pero aún hoy queda mucho por rescatar y aquilatar si se quiere lograr una historia de la literatura española completa, en la que la novela escrita por mujeres no sea un capítulo aparte o un apéndice.

El Premio Ciudad de Barcelona –concebido como instrumento de propaganda del Régimen<sup>135</sup> (Rodríguez Moranta, 2023)–, hizo experimentar a Carmen Kurtz por primera

Eliminó: propaganda

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>135</sup> La ceremonia de entrega se fijó para el 26 de enero, en conmemoración de la entrada de las tropas franquistas a la ciudad condal. El lector interesado en la recepción del Premio Ciudad de Barcelona concedido a Carmen Kurtz puede ver Rodríguez-Moranta (2023).

vez los sinsabores de la proyección mediática y el cuestionamiento que, inmediatamente, se cernía sobre la mujer escritora:

El primer encontronazo con la verdad lo tuve a los cuatro días de haber ganado el premio. Estábamos tomando café a la salida del cine [...] Frente a nosotros, tres matrimonios hablaban de lo de la semana. ¿Y esa Carmen KURZ, quién es? Alzada de hombros [...] Dicen que le han escrito el libro. Vete a saber, dijo otra más caritativa. A lo mejor lo ha escrito. Tendría tal vez una buena idea y se la han arreglado. La tercera no quería ser menos. A mí me han dicho que Lara había comprado al jurado. Los hombres se callaban. ¿Por qué se callan los hombres? (Kurtz, 1955b).

Pero el premio, que compartía notables semejanzas con el Nadal, fue también la primera legitimación que recibió la escritora por parte del Régimen franquista. No obstante, cuando en 1955 la editorial Planeta presentó el manuscrito de su segunda novela, *La vieja ley*, el órgano censor no autorizó su publicación por presuntos «ataques a la moral» en varias de sus páginas. Ese mismo año, se alza con el Premio Planeta con *El desconocido*, novela psicológica que presenta la lucha interior de un matrimonio que se debate entre sus sentimientos y los códigos morales de la época. Él, el marido divisionario que regresa tras estar preso en un campo de concentración ruso; ella, la esposa que ha esperado doce años su incierta vuelta. La obra es recibida calurosamente por la crítica, quien ya no duda ahora de su autoría. *La Estafeta Literaria* saluda a la novela con un artículo centrado en salvaguardar el orden establecido de la novedosa presencia femenina en los certámenes literarios:

De diecinueve obras seleccionadas, cinco pertenecían a autoras, y aunque estaban en inferioridad de número frente a los hombres, ganaban en la calidad «media» [...] Desde luego se ha desplomado el viejo prejuicio de que la actividad literaria era predio exclusivo del hombre. Ha desaparecido también la gazmoñería que mantenía el criterio de que a mujer escritora lo era en menoscabo de sus más caracterizadores rasgos femeninos. A la mente vienen en seguida cinco o seis nombres de nuestras primeras novelistas, que corresponden –no es casual la coincidencia– a cinco o seis señoras de intachable conducta social, de conocida femineidad, de muy clara adhesión a los principios fundamentales, hasta tradicionalistas, del hogar español (Núñez Alonso, 1955).

Con *El desconocido*, Kurtz consolida su proyección mediática, y da continuidad a una trayectoria narrativa que completará con la publicación de diez novelas más enmarcadas en el realismo social<sup>136</sup>. Bajo la crítica constante a los vicios y dobleces de la burguesía o de la emergente clase media a la que ella pertenecía, en sus novelas Kurtz aborda otros temas como la prostitución juvenil, el mundo de la cárcel, la educación, la guerra, la pena de muerte, el materialismo o los efectos negativos del emergente turismo de masas. En su novelística apenas queda un vago recuerdo de la guerra civil –que ella no vivió directamente–, circunstancia que la separa de sus compañeros generacionales.

Kurtz fue una mujer cosmopolita, lo que determina su preocupación por la europeización de una España reclusa. Era hija de padre cubano y de madre estadounidense. Tuvo una educación esmerada –pese a que en su edad adulta lamentó que de poco le había servido para ser útil a la sociedad–: inició sus estudios en Barcelona, y, a los diecisiete años se traslada con su familia a Inglaterra, donde obtiene la licenciatura del National Union of Teachers. A los veintitrés años contrae matrimonio con un ingeniero alsaciano, Pierre Kurz Klein, de quien tomó el apellido intercalándole una «t». Vive en Francia de 1935 hasta 1943. Durante ese periodo nace su hija Odile, la ilustradora de muchos de sus cuentos. En 1939, su marido es movilizado por la Segunda Guerra Mundial; cae prisionero de los alemanes en 1940 y es internado hasta 1942 en un campo de concentración. Cuando este fue liberado, y tras más de quince años de ausencia, regresó a España. Se separó en 1957, quedando viuda cinco años más tarde. Trabajó siempre para «ganarse la vida», como a ella misma le gustaba recordar, tanto en sus años franceses en el consulado como a su vuelta a España.

Aunque su vocación fue siempre la literatura, se adaptó a los nuevos canales de consumo cultural: a finales de los años 60 fue contratada por Radio Nacional de España para llevar el programa «Carmen Kurtz al habla» y, en marzo de 1968, Manuel Fraga, como Ministro de Información y Turismo, acudió a ella para pedirle asesoramiento sobre contenidos para un programa sobre la mujer que tenía en preparación RTVE. Kurtz aprovechó la misiva de respuesta para exponerle la caduca imagen que, a su juicio, la

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>136</sup> Iglesias la sitúa dentro del *realismo irónico* al reivindicar los valores de su narrativa: «[Kurtz] No se refugia en lo onírico-anormal de Carmen Laforet, ni en lo social-caricaturesco de Cela; intenta explicar cómo fue el mundo de su infancia y juventud y cómo es posible que ese mundo haya naufragado ahora espiritualmente, aun cuando en lo material siga tan boyante. Para ella, el ocaso de la burguesía española constituye ante todo un problema moral. Ignorante de la guerra civil, la elude en lo posible». (Iglesias, 1969: 242)

televisión proyectaba sobre esta cuestión. En 1969 empezó a presidir el Jurado del Certamen Internacional de Cine Infantil de Gijón; más adelante, trabajó como guionista de televisión y de cine.

### 3. Carmen Kurtz en el ocaso de la autarquía franquista: entre el cautiverio y la subversión

Trazado este panorama, nos proponemos analizar ahora, cómo su propia figura de escritora y figura pública, en el ocaso de la autarquía franquista, se debate entre el acatamiento y la rebelión; y, a través de una cala en sus cinco primeras novelas<sup>137</sup>, definir las imágenes que Kurtz proyecta de la mujer, del sometimiento del cuerpo y la anulación de sus deseos, así como de la subversión de los mitos y códigos morales alentados por el Régimen. Una crítica a los convencionalismos, tabúes y dogmas que, en definitiva, no se circunscribe a la situación de la mujer española en el franquismo, sino a toda una clase social, tema central de su obra narrativa.

Precisamente, el parcial olvido que aún pesa sobre la figura de Carmen Kurtz se justifica no solo porque la incorporación de la mujer como escritora en la posguerra se produjo en el género rosa que transmitía los valores franquistas, sino especialmente por la dificultad que implica clasificar a las voces que están, a veces dentro, a veces fuera, de los márgenes de un orden político-social. Un acercamiento superficial a su figura pudiera hacernos pensar que fue una escritora complaciente con el Régimen: a partir del Premio Planeta, además de cosechar un notable éxito editorial –*El desconocido* tuvo más de 10 ediciones–, sigue siendo galardonada por diversas instituciones franquistas<sup>138</sup>, firmaba sus libros por Sant Jordi, impartía asiduamente conferencias, participaba en los coloquios intelectuales del Ateneo, aparecía en viñetas de *La Codorniz*, colaboraba en periódicos y revistas, y tenía una columna de consultorio sociológico en *La Prensa*, tribuna desde donde «despertó muchas conciencias dormidas» (López Pavía, 2007). Pero Kurtz será una escritora galardonada y legitimada por el mismo Régimen que otras veces la rechaza abiertamente. Se enfrenta al órgano censor cuando le es denegada la publicación de su

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>137</sup> *Duermen bajo las aguas, La vieja ley, El desconocido, Detrás de la Piedra y Al otro lado del hombre.*

<sup>138</sup> Carmen Kurtz fue Premio Ciudad de Barcelona en 1954, por *Duermen bajo las aguas*; Premio Planeta en 1964, por *El desconocido*; Finalista del Premio Café Gijón en 1963, por *En la oscuridad*; Premio Lazarillo en 1964, por *Color de fuego*; Finalista del Premio Ateneo de Sevilla en 1972, por *Al otro lado del mar*; Premio Ciudad de Barbastro en 1975, por *Cándidas palomas*.

segunda novela, *La vieja ley*, pero se muestra dispuesta a modificar, matizar o eliminar las palabras o párrafos que se estimaran inconvenientes (Montejo, 2005).

Tras *La vieja ley*, otras de sus novelas sufrieron similares mutilaciones: *Detrás de la piedra* (1958), *Al lado del hombre* (1961), *Las algas* (1966) y *En la punta de los dedos* (1968). Como es sabido, la ficción fue un valioso espacio para «decir mucho más de lo que un censor centrado en observar referencias a la iglesia, a la autoridad o al sexo» podía advertir (O’Byrne, 2014)<sup>139</sup>. La censura se aplicó con variable rigor en las dos décadas que siguieron al fin de la Guerra Civil, situación que afectó especialmente a la producción femenina (López, 1995), pero la autocensura pudo llegar a tener una importancia mayor en la producción literaria de los 50 (López, 1995: 12). Una buena muestra de ello son las tres versiones que Kurtz llegó a escribir de su opera prima, *Duermen bajo las aguas*, entre 1955 y 1976, siendo la última edición la que trasluce la visión más crítica de los roles asignados a la mujer (Rodríguez Moranta, 2018).

Kurtz llegó incluso a ser procesada –luego absuelta por falta de pruebas– por injurias contra la autoridad en un largo episodio motivado por una carta firmada bajo las iniciales O.P. en su sección de *La Prensa*. En ella se denunciaba la trata de blancas en Barcelona. Como no pudo aportar a los autos el original de esa carta, el fiscal consideró que su texto era original de dicha escritora, aunque la presentase como enviada por un lector anónimo (*Prensa*, 1966). A su favor jugó Jesús Vasallo, director técnico de la Prensa del Movimiento, quien en su declaración como testigo expuso el buen concepto que tenía de Kurtz, a la que conocía bien por haber sido director de *Solidaridad Nacional*, periódico en el que colaboraba la escritora barcelonesa.

Un recorrido por la recepción de sus novelas en la prensa permite comprobar cómo sus declaraciones en los años 50 son muy diferentes a las de los años 60, 70 y, por supuesto, 80<sup>140</sup>. Cuando gana su primer premio, el Ciudad de Barcelona, se muestra presa de un recato y de unos códigos con los que más adelante costará reconocerla. Así, en 1955, no duda en definirse como «una mujer de mi casa» en entrevistas que la retratan

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>139</sup> En el original de una conferencia inédita, fechada en 1960, la escritora reconoce el peso que la censura ejerció en los escritores del momento: «Por entonces yo ignoraba el papel que juega la censura en el ánimo y en la obra del escritor español. Más adelante pude darme cuenta de que la literatura actual la literatura actual reflejará en tiempos venideros nuestra época, no por lo que se haya dicho, sino por lo que se ha callado» (Kurtz, 1960).

<sup>140</sup> La visión de Kurtz, no obstante, debe enmarcarse en «la lógica evolución de la sociedad española al compás de los cambios socioeconómicos de los años 50 y 60 y el ocaso de la autarquía favorecido por una economía de apertura a las inversiones extranjeras, al turismo y al comercio con el exterior. Cambios que «influyen en la situación social de la mujer o, al menos, propician que muchas se den cuenta de que existen otros modelos femeninos diferentes que podían seguirse “sin que eso signifique su ‘perdición’» (López, 1995: 26).

como una mujer «femenina» en el marco del hogar, lo que la disculpa de «haber abandonado «durante una semana –como se dice– la calceta por la escritura» (M. del A., 1955). En esas fechas, cuando aún era una desconocida, ella misma achaca la irrupción de la mujer en la novela a que «el hombre está absorbido por la lucha por mantener a su familia» y que la mujer, en cambio, «desde su activo puesto en la retaguardia dispone de más tiempo libre» (*Ateneo*, 1955). Pero ya en 1956, denuncia en el *Faro de Vigo* la falta de libertad de la escritora española: «El hombre puede decir cualquier cosa. Yo de mí puedo decirle que tal vez mis mejores páginas hayan ido a la papelera. Probablemente no me hubiera ocurrido lo mismo si fuera norteamericana»; y ya no vincula el florecimiento de mujeres novelistas a la disposición de mayor tiempo libre, sino a que «poco a poco se sienten menos cohibidas ante una sociedad que ha empezado a tener un criterio más amplio» (Costa, 1956).

Es descrita por los periodistas como una «mujer en guardia», actitud que ella justifica arguyendo el constante cuestionamiento que se cernía sobre la escritura femenina. No le faltaba razón, pues abundaron artículos que atribuían su novela a la pluma de su marido, un ingeniero industrial poco dado a la escritura: «–¿No cree usted que tengo razón, después de los comentarios del dominio común? –¿A qué se refiere? – A que cuando una mujer escribe una novela se dice que no es de ella» (*Madrid*, 1955). En 1965 declarará, ya sin ambages, que «la mujer española lleva un retraso de más de 30 años» y que «no puede inhibirse de la política, de la sociología [...] sería absurdo eliminar a la mujer española de los caminos que están recorriendo la mayoría de mujeres del mundo entero» (Kurtz, 1965: 22).

Su mirada se irá volviendo cada vez más crítica hacia los convencionalismos morales, prejuicios, el atraso y la reclusión española. Y, en la década de los 70, no solo en sus obras de ficción, también en entrevistas, conferencias o artículos de prensa, difundirá sus ideas progresistas sobre temas de debate social: el aborto, el divorcio, el suicidio, la pena de muerte, el papel de la mujer, la prostitución, la eutanasia, el celibato sacerdotal, entre otros.<sup>141</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>141</sup> Así, por ejemplo, se muestra partidaria de suprimir el celibato sacerdotal: «a fin de cuentas –afirma– los apóstoles y los primeros sacerdotes y obispos estaban casados» (Ibáñez, 1971). En relación con la eutanasia, se manifiesta contraria a la «prolongación artificial de la vida» y la acepta en el caso de que se trate de una persona «lisiada de nacimiento», «condenada a una vida de soledad y aislamiento» (*Blanco y Negro*, 1975).

#### 4. Voces y cuerpos cautivos en las primeras novelas de Carmen Kurtz (1955-1961)

Veamos, ahora, cómo refleja Kurtz en sus primeras novelas –publicadas entre 1955 y 1961– las distintas formas del cautiverio de la mujer en la España franquista. Se advierte ya en las descripciones de la indumentaria que debían reflejar a la mujer virtuosa y recatada de acuerdo con las normas transmitidas por el Régimen. Las normas recomendaban recoger el cabello, primer reclamo erótico y tentador de caricia: «En la cabeza de una chica honesta, cuantas más horquillas, mejor» (Martín Gaité, 1994: 139). Así, la joven protagonista de *Duermen bajo las aguas*, Pilar, observa con congoja a las mujeres cautivas de los peinados de moda: «Aquellas cabezas de medusa se cubrían públicamente con gorritos de encaje, única solución posible para no dar un susto de muerte al pobre hombre que compartiera el lecho con alguna de las señoras en cuestión» (Kurtz, 1955a: 45-46). Esta misma voz narrativa describe el cuerpo ridículamente constreñido:

Preciosas mujeres enfundadas dentro de unos trajecitos cortos hasta la rodilla, con plisados que permitían lucir las medias color de champaña. Bustos planos como una tabla; cinturas en las caderas y un sombrero encasquetado más debajo de las cejas [...] Así vistieron las mujeres de aquella época. Y lo maravilloso es pensar que los hombres las perseguían, se enamoraban de ellas y acababan siempre casándose (Kurtz, 1955a: 68).

Este encorsetamiento físico lo asocia a la estrechez mental, como se desprende del episodio en el que Pilar coincide en el tren con una mujer convencional, a la que desprecia intelectualmente: «la sentía embutida dentro de uno de esos corsés con ojetes, cintas y ballenas» (Kurtz, 1955a: 364).

Otro de los elementos a los que recurre en su crítica social es la descripción de la mujer incorpórea, falta de realidad, mitificada. Ya al margen de su obra literaria, denunció que en la novelística masculina el cuerpo de la mujer «carece de consistencia, de sangre, de huesos. El mismo Cervantes, maestro siempre, la desdibuja. Dulcinea es como un sueño. [A las mujeres] Se las describe despegadas de sus maridos, como una especie de hongos aislados» (Manzano, 1956). Esa mujer aparece en *El desconocido* en forma de «Una sombra blanca. Un camisón amplio que en dos segundos quedó pegado al cuerpo de la sombra» (Kurtz, 1956b: 60). Una imagen que responde al mito de la mujer casta y virgen: «El día que la besó se dio cuenta de que no sabía besar. Estuvo a punto de gritar

de alegría» expresa el protagonista de *El desconocido* (Kurtz, 1956b: 5). En relación con esta imagen, aparece el de la mujer-niña, en perenne tutela. De ahí que muchas de las heroínas de Kurtz desdeñen el contacto con otras mujeres jóvenes, en sintonía con el modelo de «la chica rara», figura femenina subversiva definida por Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*<sup>142</sup>. Hay que situarlas, pues, al lado de otras protagonistas de la novela femenina de posguerra como Valba y Matia, de Ana María Matute en las novelas *Los Abel* (1948) y *Primera memoria* (1959), respectivamente; Natalia y Elvira de Carmen Martín Gaité (*Entre visillos*, 1957); Lena en *Nosotros, los Rivero*, de Dolores Medio, 1953; o Cristina de *Los cien pájaros* (1963), de Concha Alós. Todas son historias protagonizadas por mujeres muy jóvenes, inconformistas, que huyen de los espacios interiores y se resisten a las ataduras de los vínculos familiares. El precedente es, sin duda, Andrea, el célebre personaje con el que Carmen Laforet subvierte las nociones que entonces se tenían sobre la femineidad.

Es el caso de Dominica (*El desconocido*), que rechaza que su marido la infantilice: «—¿Me quieres, pequeña? Esa palabra, “pequeña”, la odiaba. ¿Por qué no su nombre? Ella era Dominica. Nada más. (Kurtz, 1956b: 201). Esa es la razón por la que rechaza también el contacto con las mujeres de su edad: «Sus amigas... tampoco hacían nada. Se consideraban satisfechas yendo al cine o jugando a las cartas. Algunas se buscaban pequeñas obligaciones sociales o benéficas. Otras tenían amantes. —Me aburren las mujeres, Antonio. Es trágico» (Kurtz, 1956b: 218). Rasgo que comparte Carla (*Al lado del hombre*): «De mis amigas de colegio, solo una o dos continúan siéndolo. Las otras, si he de ser franca, ya no me interesan. Se han quedado como unas niñas» (Kurtz, 1961: 130). La crítica a la eterna minoría de edad de la mujer entronca, a su vez, con la denuncia a un sistema en el que el acceso al mundo laboral estaba limitado a las solteras y perpetuaba la sumisión, primero al padre, luego al marido<sup>143</sup>. Pilar (*Duermen bajo las aguas*) se rebela frente a esta situación cuando, al fallecer su hermana, rechaza casarse con el viudo de esta, un hombre rico que le ofrece una «vida fácil»: «Quiero ser una mujer. Si Enrique es desagradable conmigo, se lo diré. Le chillaré si es preciso. Educaremos a

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>142</sup> La primera manifestación de la «chica rara» es Andrea, heroína de *Nada*, de Carmen Laforet. Con ella nace, en la posguerra, un nuevo prototipo literario que se niega a amoldarse al modelo de mujer alentado por la Sección Femenina de la Falange, caracterizado por un conjunto de mitos asociados a la femineidad, que se reflejan en la narrativa y en la vida personal de las escritoras asociadas a la novela rosa.

<sup>143</sup> «La exaltación del desvalimiento, de la fragilidad que busca cobijo, encerraba a las mujeres en un infantilismo que, con el correr de los años, perdía todo poder de seducción y se volvía sencillamente anacrónico. Nada más grotesco que los mohines y atuendos aniñados de aquellas hijas de familia ya entradas en años, en inquieta búsqueda de cobijo de una sombra más fuerte» (Martín Gaité, 1994: 53).

nuestros hijos juntos y mi opinión valdrá como la suya» (Kurtz, 1955a: 96). También a través de Vicky (*La vieja ley*) vehicula la actitud de rebeldía de la joven que desea ejercer su mayoría de edad y escapar del entorno familiar, aunque sabe que para ello necesitará estar casada:

Estaba harta de todo y decidida a casarme con Ignacio, aunque solo fuera para huir de aquel clima desnaturalizado. Iba a cumplir los veintiún años y pensaba reclamar mis derechos de mayoría de edad. El día que los cumpliera, saldría de noche y volvería de madrugada, con las luces frías de la madrugada. Se lo dije a Baldomero y lo advertí en casa (Kurtz, 1956a: 231).

Las tabúes referidos al sexo en la educación de las jóvenes es el tema central de su *Cándidas palomas*, rechazada como novela juvenil por ediciones SM. Kurtz defendió siempre la naturalidad en el tratamiento de estos temas. En 1974, se le interroga sobre cómo tratar la iniciación de los jóvenes a los problemas del sexo, a lo que ella responde que debe contestarse «llana y claramente», a través de la conversación y no de los libros de texto, y hablando de las palabras que antes eran tabú del mismo modo que se dice «mesa» o «silla» (*Ya*, 1974). Pero ya en *La vieja ley*, mutilada por el censor en las descripciones que rozan el más leve erotismo, Kurtz critica la tendencia a mencionar eufemísticamente los atributos femeninos y su ocultamiento si estos no aparecían ligados a su función procreadora. Vicky, la protagonista, se sorprende al oír las palabras «busto, caderas, muslos» en el gimnasio del colegio, cuando «en casa se habla de pechos, piernas y tras»<sup>144</sup> [...] Pechos, pechos... –lo único que una mujer decente puede hacer con sus pechos es amamantar a sus hijos» (Kurtz, 1956a: 159). Es la misma heroína que, en su adolescencia, había sentido el deseo de que la mano de otro joven «continuara deslizándose por su cuerpo» y, al contárselo a su madre, es conducida al confesionario (Kurtz, 1956a: 158). Por su parte, Dominica (*El desconocido*) necesita anular, con pastillas, el deseo sexual hacia un hombre que no es su marido, aunque ello la condene a la amargura y al enloquecimiento:

Era un mal deseo. Un mal deseo anidado dentro de una mujer casta y buena. Regresaba más tranquila. En el cuarto de baño tomaba una pastilla calmante. Se miraba en el espejo y

<sup>144</sup> Quizá por referencia al ‘trasero’.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

reía tristemente. «Una mujer honesta. Una mujer casta». Volvía al lecho. La paz venía poco a poco. Sentía resbalar sus lágrimas y perderse en la almohada (Kurtz, 1956b: 205).

A través de las vivencias narradas por Carla (*Al lado del hombre*), Kurtz denuncia la imprudencia que, a su juicio, implicaba entregarse al matrimonio sin haber conocido antes el placer sexual, aunque lo hace, intencionadamente, en boca de una mujer inglesa, no española, «Leora aseguraba que las mujeres deberían tener la misma experiencia que los hombres en materia sexual» (Kurtz, 1961: 87). Eso evitaría, parece expresar uno de los personajes, las decepciones sobrevenidas, que invadían a la mujer que llegaba al matrimonio cegada por los mitos asociados a la felicidad conyugal:

¿Recuerdas nuestras conversaciones, Carla? Todo cuanto hemos hablado de los hombres, el amor tal como lo entendíamos, los besos, las caricias... Todo mentira. Tantas charlas, tantas noches de ensoñación para darse cuenta, la misma noche de bodas, que aquello es una mamarrachada porque hemos partido de puntos falsos [...] Sus ardores me repelen. Sus caricias me irritan. En cuanto llega ese momento, pese a mi buena voluntad, mi religión y mi concepto del deber, siento ganas de matarle [...] Yo reprocho que a las chicas se no deje en esa profunda ignorancia sobre algo tan fundamental como puede ser el placer. Sé ahora que cualquier hombre de la calle podría darme lo que mi marido nunca podrá (Kurtz, 1961: 138).

En sus novelas aparecen diversas voces femeninas cautivas en la ignorancia y en los roles asignados tradicionalmente a la mujer; pero estas son cuestionadas por los hombres. Así, Antonio –el esposo de *El desconocido*–, que ha vivido una guerra en un país ajeno, reprocha a su mujer que no se fuera a vivir con sus propios padres, a los que juzga más libres y menos convencionales que los suyos: «¿No te sentiste prisionera de las mil otras pequeñeces, del mundo de los míos, Domi, tan absurdo, tan imbécil [...] ¿No te has sentido presa dentro de esta santa casa, mujer?» (Kurtz, 1956b: 105).

La crítica a la limitada educación que se proporcionaba a las jóvenes es uno de los temas que definen el pensamiento de Carmen Kurtz. En *Detrás de la piedra*, también la enuncia uno de los personajes masculinos:

La verdad es que ni don Isidro ni doña Asunción se estrujaron las meninges en cuanto se refiere a la cultura de mi mujer. La educaron totalmente para *Nebia*; «todo lo demás –según

doña Asunción— es perjudicial, y la mujer demasiado leída cultiva la imaginación, cosa harto peligrosa en el mundo en que vivimos» (Kurtz, 1958: 206).

El Código de 1848, derogados los artículos de 1932 y revisado en 1944, entrañaba notables desigualdades en lo que se refiere al adulterio: el varón quedaba eximido si su situación no implicaba un escándalo público. *Detrás de la piedra* se publica en 1958, año de la aprobación de la reforma del Código Civil gracias a la campaña emprendida por Mercedes Formica tras la publicación de «El domicilio conyugal» en *ABC*. Uno de los personajes femeninos de esta novela, Carmela, ha dejado de amar a su marido, «un hombre negado para el amor», y pide la separación cuando considera más leal ponerle al corriente y recuperar su libertad. Él le hace ver la realidad ante la que se enfrenta:

Me dijo que mi caso era frecuente y que de ningún modo accedería a un divorcio. «Haz lo que quieras —me dijo—. Con tal de cubrir las apariencias y de que estés en casa antes de las diez de la noche, no me inmiscuiré en tu vida». No comprendí al pronto. Le insinué: «¿Y qué pasará si amo a otro hombre? ¿Qué sucederá si, ligada a esta vida que me disgusta, busco una relativa compensación en la aventura?». Se alzó de hombros. «Haz lo que quieras menos el divorcio. Eso no se ha hecho nunca en mi familia y me perjudicaría notablemente» [...] Maldije mi integridad, mi falsa idea del matrimonio. Terminé reclamándole mi dote. «¿Tu dote?» Legalmente el marido es el tutor de su mujer. ¿Quién mejor que él para administrar tu fortuna? Hoy día tienes diez veces lo que aportaste. «Razón de más», dije. «Sí. Pero no puedo entregártela. Está invertida en mis negocios» (Kurtz, 1961: 220-21).

Es en esta misma novela donde introduce una abierta crítica al Código Civil, por boca de Rufina: «me contó que era un librito pequeño pero muy sustancioso, donde las cosas de los maridos estaban muy bien explicadas [...]. “¿Y no hay nada para la mujer?”, pregunté. “Claro —me dijo—, pero muy poca cosa. Las mujeres, en este país, tenemos tan pocos derechos que nuestros deberes se reducen al mínimo”» (Kurtz, 1961: 130). En 1959, Carmen Kurtz transmitirá esta misma idea en una entrevista para la *Estafeta Literaria* al ser preguntada sobre qué labor emprendería acerca de la mujer en España:

Una revisión muy completa del Código Civil. La falta de derechos como consecuencia de la ausencia de deberes y de responsabilidades. La mujer española, civilmente, está en perenne tutela. No se le puede, por tanto, exigir mayor interés, afán de superación, menos frivolidad, mayor esfuerzo. Eso, por un lado. Por otra parte, sería necesario preparar a la

mujer para la lucha cotidiana. La cantidad de chiquillas de trece, catorce, quince y dieciséis años que dejan el colegio y se quedan en casa para ayudar a la madre (lo que equivale a no hacer nada más que esperar al novio que les saque de apuro), es en España aterradora (Hermida, 1959).

En su denuncia de la obligada sumisión de la mujer, *La vieja ley* muestra con nitidez una de las realidades sórdidas de la España de la posguerra, en este caso en la ciudad de Barcelona: la prostitución. El cuerpo parece como la única salida para la mujer soltera a la que no se le permite trabajar y «se vuelve un ser flojo y humilde, capaz de descender, sea del modo que sea, hasta los últimos peldaños de la indignidad» (Kurtz, 1956a: 250). Victoria Iturbe –Vicky– reclama que las mujeres de su familia puedan ganarse un sueldo:

Otras mujeres se colocaban, buscaban un empleo, el que fuera, para poder subsistir. Creo que esa posibilidad no atravesó ni un solo momento el pensamiento de mi madre. Ella y la abuela se lamentaban amargamente de todo, pero continuaban ancladas en un pasado lleno de prejuicios y falsos conceptos (Kurtz, 1956a: 179).

¿Por qué no podía trabajar? Cualquier cosa era preferible a la vida monótona que llevaba. Casi con nostalgia recordé mis tardes en el taller, la ilusión que tenía al recibir mi jornal. En un despacho, en una casa de costura, podría ganar algo y contribuir a una mayor abundancia en casa (Kurtz, 1956a: 197).

Pero su madre le aclara que: «Una señorita no trabaja [...] Viviremos como lo hemos hecho hasta ahora, reduciendo nuestros gastos todo lo posible..., pero con dignidad» (Kurtz, 1956a: 197). La heroína de la novela subvierte el orden en una tensa discusión con su abuela, depositaria y transmisora de las esencias franquistas:

—Saldré siempre que se me antoje. No quiero vivir enterrada y morir antes de haber vivido. No quiero ser como mi madre [...]

—Tu madre —dijo al fin con voz estrangulada— tu madre y yo hemos hecho cuanto hemos podido por educarte como corresponde a nuestra clase, como una señorita.

—Mi madre y tú —repuse lentamente— me habéis educado para... Silenció una palabrota (Kurtz, 1956a: 232-33).

De ahí que la protagonista decida aceptar los primeros billetes de Baldomero Font, uno de los hombres que conoce en Los Pingüinos, el local que en la novela se describe como un lugar no apto «para chicas tímidas»:

Tres billetes para mí sola. Elvira y la abuela no tenían tanto para pasar el mes. No sabría explicarlo, pero los billetes me produjeron el mismo efecto que un insulto o un bofetón. «Te están comprando». «Esta es la paga y señal, Vicky». Cerré los ojos para no verlos; crispé los puños, pues me daba rabia aquella sensación de vértigo ante la cifra, fabulosa para mí [...] Los manos se me abrían. Los billetes estaban allí, dentro de mis manos, quemándome mientras Baldomero me daba las gracias y yo permanecía muda como si alguien hubiera introducido un trapo dentro de mi garganta (Kurtz, 1956a: 216).

Callar y aceptar la dominación del hombre es una idea asumida por parte de ellos y de ellas: «Eran los peores instantes. Me sometía a ellos como el borrego va al sacrificio [...] prefería callarme. (ÉL) Se fue aficionando a ella poco a poco. Se sabía superior a ella. Sabía imponerle su voluntad y dominarla» (Kurtz, 1956a: 96).

La cautividad de la mujer alcanza su expresión más violenta en el episodio de acoso sexual en un entorno laboral (francés) que aparece en *Duermen bajo las aguas*. Pilar, en un mundo vetado a las mujeres españolas, sufre el hostigamiento de un obrero:

Me sentí de pronto enlazada por unos brazos potentes. El mecánico murmuraba junto a mi oído: –*Cherie, chérie, tu as l'air d'un gamine*. Con los puños cerrados golpeé su rostro. Parecía insensible y sonreía apretándome contra él. Besaba mis labios. Le mordí y un gusto de sangre, de su sangre, penetró en mi boca [...] Me echó sobre la cama. Me cogió las dos manos y acercó su rostro al mío. Sus ojos me daban miedo. Nunca había visto en un hombre tal expresión (Kurtz, 1955a: 211).

Un episodio que experimenta modificaciones en sus tres ediciones: solo en la última versión, de 1976, el personaje femenino dispara un revólver para defenderse del agresor: «El browning resbaló de mi mano. Las rodillas, tensas hasta entonces, se me doblaron y caí frente a mi marido como una pobre cosa, muerta de miedo y de asco» (Kurtz, 1976: 213).

La visión del matrimonio, en la narrativa de Kurtz, se aleja completamente del 'final feliz' de la novela rosa, pues acaba conduciendo a sus personajes femeninos al sometimiento, a la huida o a la autodestrucción. *El desconocido* es probablemente su novela más representativa en este sentido. Se presenta aquí también la visión del hombre, Antonio, que se debate entre el deseo de dominación y el hartazgo que le causa el sometimiento de la mujer:

Los brazos de Dominica eran demasiado finos, cilíndricos y delicados para soportar el vasallaje. Pero estaban siempre abiertos. Se estaban volviendo empachosos. Y no reaccionaba como mujer. Cuanto le había divertido en Dominica como chiquilla, le irritaba como mujer. «Escóndete entre las flores, Dominica». Ella se sometía a cualquier cosa y él se rebelaba ante esa sumisión (Kurtz, 1956b: 73).

Es una de las razones por las que Antonio decide marcharse de divisionario y la ausencia de doce años opera en ambos una interesante transformación. A ella, la prolongada separación le sirve para abandonar prejuicios y para rebelarse, dentro de unos límites, ante la dominación física del hombre al que ya no desea a su regreso. Así, aparece la esposa forzada a satisfacer un deseo sexual no compartido: «El cuerpo de ella estaba tenso. Se inclinó para besarla y notó la protesta. No podía acostumbrarse» (Kurtz, 1956b: 104). Antonio desea únicamente «el contacto brutal» de su mujer hasta que «vencida ella, pudiera arrojarla de su lado como había hecho con alguna ramera». No le permite hablar y «bebió en su boca, apretándola contra él, calmando sus protestas por la fuerza» (Kurtz, 1956b: 106).

Dominica asume que el matrimonio es un deber que obliga a la sumisión de su cuerpo, pero no renuncia a la única libertad posible: «me someteré a la fuerza», pero «no podrá prostituir mi voluntad». No obstante, acaba resignándose («Nunca más se rebeló contra Antonio. Cuando después de unos días de la última violencia vino a ella, le aceptó»); ello no obsta a que la narradora enuncie una de sus más feroces críticas sobre la inferioridad de la mujer en el matrimonio:

Sería mucho mejor decir la verdad. Decir que la mujer ha de someterse. Sé de hombres que han perdido el amor y buscan mil pretextos para no hacer vida de matrimonio con su mujer. Porque también había recibido esa clase de confidencia. Las dos. La de la mujer que se resignaba, se prestaba y mansamente obedecía, y la otra. La de la mujer que, deseando, ansiando el contacto del hombre legalmente suyo, había de prescindir de él por la sencilla razón de que ya estaba harto de ella. Es decir: en los casos de diferencia, la mujer estaba supeditada al hombre. Siempre ante él, en estado de inferioridad. Si él quería, ella debía estar presta y mostrarse complacida. Si él no quería, ella debía acallar su cuerpo, olvidarse de su juventud, secarse lentamente y pedir a los años un poco de sosiego (Kurtz, 1956b: 199).

Los caminos de evasión que plantea Kurtz son diversos: el viaje a otros países, la huida de ambientes claustrofóbicos (del hogar, del pueblo pequeño) y, en el peor de los casos, el suicidio. El personaje exótico de Hazel es quien anima a la heroína de *La vieja ley* a «romper las riendas», a «salir del ambiente en que [se] debate», a «rodear[se] de gente nueva» (Kurtz, 1956a: 283). Vicky se convence y decide dejar Madrid para alejarse de su madre, de su tío y de los «pequeños argumentos» (Kurtz, 1956a: 290).

A Dominica, agotadas las formas de rebelión, solo le queda la autodestrucción. Por una parte, trata de sosegar con calmantes el deseo de entregarse a otro hombre. Por otra, intenta suicidarse como último acto de resistencia, pero termina por aceptar seguir casada a cambio de un simbólico espacio de libertad: la habitación propia que le proporciona su marido en una casa a las afueras, en Palafrugell. Un caso similar se narra en *Al lado del hombre*, cuando la protagonista evoca a una chica que se tiró por la ventana para huir de un matrimonio impuesto<sup>145</sup>.

La rebelión y el deseo de huida de un matrimonio-cautiverio queda también expresado por la protagonista de *Duermen bajo las aguas*: «No quiero embrutecerme. Prefiero sufrir [...] Me rebelaré siempre. Esta vida es una cárcel moral de la cual yo saldría destrozada. El pensamiento de evasión no me abandonará nunca» (Kurtz, 1956a: 117). También por Mari Fe, personaje secundario de *Al otro lado del hombre*: «Me marcho de los sitios porque en realidad, si pudiera, me marcharía de mí misma. Salir de mí misma piel» (Kurtz, 1961: 136).

Pero en las novelas de Kurtz también el hombre aparece como prisionero y víctima: Antonio —el divisionario de *El desconocido*, que, al volver a España, no logra ni recuperar a su mujer ni reconocerse en una sociedad mediocre y frívola—; el de Julio Martín de *Detrás de la piedra*, encarcelado injustamente por una venganza política, cuyo paso por la prisión le revela el otro encarcelamiento que sufre en la vida minúscula de Nebia; o el de Baldomero Font de *La vieja ley*, sumido en una existencia anodina al lado de una mujer que le ama en la medida que prosperen sus negocios.

A pesar de esta mirada aparentemente simétrica, la mayor claudicación siempre es femenina e inevitable; si recorremos los desenlaces del corpus analizado se observa cómo

<sup>145</sup> «Estaba pensando en una pobre chica que tuvimos en casa, cuando yo tenía unos doce años, y que saltó por la ventana.

—¿Se mató?

—Ya lo creo. Fue algo horrible, pero en aquellos momentos no comprendí los motivos que la impulsaron a saltar. Hoy sí los comprendo» (Kurtz, 1961: 214).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Pilar vuelve a España y a sus deberes de esposa y ama de casa; Vicky huye a Estados Unidos tras años de prostitución para intentar ser una «mujer nueva»; Dominica sigue con Antonio pese al desequilibrio mental que le provoca; Carmela acata cubrir las apariencias con un marido; y Carla regresa al entorno convencional, cuyos tabúes y vicios ha ido cuestionando en el trayecto compartido con su compañero de tren.

## 5. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha visto cómo el cautiverio que denuncia Kurtz en estas novelas afecta no solo a los cuerpos, sino a todos los ámbitos físicos y morales de una sociedad presa de códigos y valores que la escritora contribuyó a subvertir con su vida y con su escritura. Transcurridos los primeros años de posguerra, la mujer de clase media española inició la búsqueda de lecturas con las que identificarse. Esta demanda no solo fue cubierta por la novela rosa, que difundía un modelo de mujer sumisa, desvalida y dependiente de un hombre que la salvara. Aunque en la novela de Kurtz aparecen personajes o actitudes que responden al canon femenino de la novela rosa, esta los cuestiona desde la mirada crítica de quien tiene la esperanza puesta en una transformación social y pedagógica, en la revisión del Código Civil y en la europeización de una España aún en penumbra. Frente a ellos, en la década de 1955 y 1965, perfiló a una galería de heroínas españolas (Pilar, Vicky, Dominica, Carmela y Carla) que se oponen a la reclusión, a los prejuicios y dogmas de la moral imperante, claro está, dentro de los límites que permite el órgano censor.

Su perfil público y su evolución vital osciló, como sucedió a otras de sus coetáneas, entre la legitimación y la censura, entre el acatamiento y la rebelión. En definitiva, fue testigo, inevitable producto y, por encima de todo, un agente de cambio de un Régimen que empezaba a asomar sus grietas, pero al que aún quedaban dos décadas de existencia.

## Referencias

- Alborg, C. (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Libertarias.
- Anónimo (1955, 15 de febrero). Los premios Ciudad de Barcelona, *Ateneo*.
- Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía novela y teatro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

- Asís, M. D. de (1991). La novela escrita por mujeres. *Veintiuno. Revista de pensamiento político*, 10, 46-64.
- Ateneo* (15 de febrero, 1955). Los Premios Ciudad de Barcelona.
- Berrentini, C. (1963). Breves apuntes sobre la novelística femenina española. *Asonante*. Julio-septiembre. 39-54.
- Blanco y Negro* (20 de diciembre, 1975). Debate. El derecho a morir y la prolongación de la agonía. 53.
- Caballé, A. (2003). *La vida escrita por mujeres. III*. Barcelona: Círculo de Lectores, 241-42.
- Cabello, A. (2011). La visibilización de la mujer escritora en los años 50: del premio Eugenio Nadal al Elisenda de Montcada. *Páginas de Guarda*, 11, 63-77.
- Costa, J. (14 de abril, 1956). Diálogos en el Balcón Mediterráneo. La novelista Carmen Kurtz obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona con la primera novela que escribió. *Faro de Vigo*, 5.
- Ciplijauskaité, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona: Anthropos.
- Conde Peñalosa, R. (2004). *La novela femenina de posguerra(1940 -1960)*. Madrid: Pliegos.
- De la Fuente, I. (2002). *Mujeres de posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel*. Barcelona: Planeta.
- Entrambasaguas, J. de (1959). Las novelistas actuales, *LE*, tomo II, 7, 286-97.
- Forneas, M. C. (1987). *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gordenstein, R. D. (1996). *The Novelistic World of Carmen Kurtz*. Michigan: UMI.
- Ibáñez (1971). Celibato sacerdotal ¿sí o no? *Diario Femenino*.
- López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.
- López Pavía, C. (2007, 15 agosto). Las heroínas de Carmen Kurtz. *La Vanguardia*, 10-11.
- M. del A. (27 de enero, 1955). Anoche, en los Salones del Palacio de la Virreina. Fueron adjudicados los Premios Ciudad de Barcelona 1954. *La Vanguardia Española*. Madrid (12 de mayo, 1955). Carmen Kurtz, Premio Ciudad de Barcelona, no teme la polémica.

- Manzano, R. (1956). Los novelistas españoles no saben comprender a las mujeres. Así habla Carmen Kurtz, Premio Ciudad de Barcelona. *La Estafeta Literaria*, 55, 5.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, C. (1994). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Montejo, L. (2005). Realismo, testimonio y censura en la obra de Carmen Kurtz. *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*. 3. 231-50.
- Montejo, L. (2006). La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 719, 407-15.
- Moix, A. M. (1999). La generosidad de Carmen Kurtz. *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)* (pp. 13-15). Barcelona, ACEC.
- Nieva de la Paz, P. (2004). Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos). Madrid: Fundamentos.
- Núñez Alonso, A. (29 de diciembre, 1955). Caballeros, primero las damas. *La Estafeta Literaria*.
- Núñez Puente, S. (2008). *Reescribir la femineidad: la mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*. Madrid: Pliegos.
- O'Byrne, P. (2014). *Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of Historical Memory*. Boydell & Brewes Ltd.
- Pérez, J. W. (ed.). (1983). *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Prensa, La* (11 de noviembre, 1966). Una escritora en el banquillo.
- Redondo, A. (2003). *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- Rodríguez-Moranta, I. (2018). *Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra. *Lectura y Signo: Revista de Literatura*. 13. 35-56.
- Rodríguez-Moranta, I. (2023). Carmen Kurtz y el Premio de Novela Ciudad de Barcelona (1955): el medio era el mensaje. En Fernández-Ulloa, T., Santiago-Guervós, J. de y Soler Gallo, M. (eds.) (2023). *Cine, literatura y otras artes al servicio de las ideologías*. Berlín: Peter Lang [en prensa].
- Rovira, R. (1974). La función de la mujer en la literatura contemporánea española. *Explicación de textos literarios*. III. 21.

Eliminó: Carmen

- Sevilla-Vallejo, S. (2020). Identidades sincréticas en la novela *Entre dos oscuridades* (1979) de Carmen Kurtz. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2, 161-177.
- Sevilla, S. y Guzmán, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, 107-124.
- Soler Gallo, M. (2021). La trayectoria narrativa de Mercedes Formica (1913-2002): mujer, posguerra y compromiso. *Futhark. Revista de Investigación y Cultura*, 15, 11-24.
- Ya* (21 de febrero, 1974). En lo sexual, lo básico es la naturalidad.
- Zavala, I. M. (ed.) (1998). *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona, Anthropos-Universidad de Puerto Rico.

Inés Corujo Martín<sup>146</sup>

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## La narrativa experimental de Elena Quiroga durante la posguerra española

### 1. Introducción

A pesar de su profusa creación narrativa durante la década de los cincuenta, Elena Quiroga (Santander, 1921-Madrid, 1995) no suele figurar entre la nómina de escritoras de la posguerra española. El olvido editorial y crítico que envuelve su figura literaria se contrapone con la relevancia que alcanzó en el panorama intelectual de su tiempo, puesto que obtuvo prestigiosos galardones, como el Nadal en 1950 por *Viento del Norte* –siendo la segunda novelista en obtenerlo tras Carmen Laforet–, o el de la Crítica Catalana en 1960 por *Tristura*. En 1983, fue nombrada miembro de la Real Academia, convirtiéndose en la segunda mujer, después de la poeta Carmen Conde, que ocupaba un sillón en la ilustre institución.

En este capítulo, se ofrece un análisis de la trayectoria novelística de la escritora santanderina que, acogida de forma ambigua por la crítica y el público lector de su época, en nuestros días, aparece sumida en el aislamiento académico. Desde la transgresión de roles tradicionales femeninos que lleva a cabo con suma audacia durante el primer franquismo (1940-1960)<sup>147</sup> al experimental estilo literario que la singularizaron y adelantaron a su generación, la narrativa de Quiroga resulta un caso singular en las letras españolas de mitad del siglo. Se trata de uno de los testimonios más desconocidos de la posguerra española emprendido por una pluma femenina; un testimonio que, como se verá en las páginas que siguen, se halla animado por una libertad creadora que escribe al margen de corrientes y tendencias.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>146</sup> New York City College of Technology, City University of New York, EE. UU.

<sup>147</sup> El primer franquismo abarca desde el fin de la guerra civil hasta la promulgación del decreto ley denominado Plan de Estabilización de 1959; mientras que el segundo es desde 1959 hasta la muerte del general Francisco Franco. Durante el transcurso del primer franquismo, prevalece la consolidación del régimen a través de la intimidación, el autoritarismo y la represión sistemática que permearían todas las capas de la vida social y cultural.

## 2. Elena Quiroga vista por la crítica

La primera novela de Elena Quiroga, *La soledad sonora* (1949), patrocinada por la Diputación Provincial de La Coruña, recibió escaso éxito editorial y la propia autora renegó de este trabajo primerizo. Parte de la crítica, sin embargo, recalzó la técnica novedosa del relato y su expresivo lirismo, calificándolo de prometedor. Así, por ejemplo, Joaquín de Entrambasaguas alabó el talento de «vivísima imaginación» de la autora, señalando que su «lenguaje correcto y elegante» anunciaba una «técnica novelística sorprendente» (1949: 295-296). *La soledad sonora* cuenta el paso a la madurez de la joven Elisa, adoptando el modelo *Bildungsroman* y ahondando en el mundo de la infancia, temática que Quiroga retomaría décadas más tarde en *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965).

Su segunda novela, *Viento del norte*, publicada en Barcelona por la editorial Destino y ganadora del Premio Nadal en 1950, introdujo a Quiroga en el panorama intelectual de mitad del siglo. Situada en el espacio rural gallego, la obra plasma la profunda división social entre los señores de los pazos y la servidumbre, inmersos en un mundo feudal y retrógrado. Pese a que el galardón le proporcionó reconocimiento y a que la obra contó con tres ediciones en el mismo año, además de ser llevada al cine por Antonio Momplet (1954), abundaron las críticas negativas<sup>148</sup>. Principalmente, *Viento del norte* se consideró como un trabajo tradicional y cercano a la narrativa realista-naturalista decimonónica que se creía superada. En esta línea, Eugenio de Nora calificó la novela de «antigualla» anclada en la escuela romántica. De Nora escribe, por ejemplo, que «el punto de partida de la escritora fue un realismo casi naturalista que reside en su ética y en su ideología, en la absoluta falta de contemporaneidad de sus tipos, en el convencionalismo de sus sentimientos, reacciones y móviles» (1970: 122). Con *Viento del norte* se difundieron también los marbetes de «escritora regionalista» y «retratista del paisaje gallego» que acompañarían a Quiroga hasta el final de su vida, así como el infundado parentesco con Emilia Pardo Bazán, debido a que el esposo de la condesa Bazán se apellidaba Quiroga también (Zatlin-Boring, 1977a: 23).

Cabe reseñar que el influjo de la naturaleza gallega, tierra de donde procedía su padre, el conde de San Martín de Quiroga, fue refrendado por la escritora en varias entrevistas y

<sup>148</sup> Elena Quiroga se encargó del guion para esta adaptación cinematográfica que cosechó poca notoriedad.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

actos públicos<sup>149</sup>. De hecho, su discurso de ingreso en la Real Academia versó sobre la obra y figura de Álvaro Cunqueiro, subrayando su bilingüismo e identidad como autor gallego (1984). Sin embargo, el mundo narrativo de Quiroga, como se expone en estas páginas, trasciende el mero aspecto regionalista que se le atribuyó, etiqueta limitante que ha obstaculizado ahondar en la complejidad estilística y temática de su obra.

La década de los cincuenta se corresponde con la etapa de creación más fructífera de la novelista, pues después de *Viento del norte* publicó cinco novelas largas –*La sangre* (1952), *Algo pasa en la calle* (1954), *La enferma* (1955), *La careta* (1955), *La última corrida* (1958)– y dos cortas –*Trayecto uno* y *La otra ciudad* (1953). Aunque cada una de las obras citadas muestra aspectos innovadores, *Algo pasa en la calle* (1954), *La enferma* (1955) y *La careta* (1955) sobresalen por su novedosa experimentación, lo que alejó irremisiblemente a Quiroga de la corriente literaria dominante.

En *La sangre*, se asiste al relato emitido en primera persona por un castaño centenario clavado frente al pazo gallego El Castelo. El monólogo interno y libre del sabio árbol introduce al lector en la sucesión generacional de una familia durante los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuyos odios y pasiones el árbol vislumbra desde su posición externa y parcial como narrador testigo. *La sangre* apenas recibió atención crítica y las exiguas reseñas conservadas se deben a la prensa francesa, que resaltó la influencia de Zola y Valle-Inclán (Carey, 1958: 47). El apartamiento literario de Quiroga iniciado con *La sangre* se intensificó todavía más con *Algo pasa en la calle*, relato que describe el fracaso matrimonial entre el catedrático de filosofía de talante liberal Ventura y Esperanza, una mujer aburguesada obsesionada con la apariencia social. El texto narrativo, cuajado de monólogos internos y saltos temporales, constituye la primera novela explícitamente experimental de Quiroga.

La elaborada urdimbre narrativa continuó en sus obras posteriores, *La enferma* y *La careta*. Mientras que *La enferma* se vertebra alrededor de una mujer procedente de una pequeña aldea gallega que decide no volver a levantarse de la cama ni pronunciar palabra después de sufrir una decepción amorosa, *La careta* tiene como protagonista a un aberrante

<sup>149</sup> Tal y como se recogió en una entrevista publicada en ABC: «Aunque ya lo dijo Valle Inclán, Elena Quiroga insiste en que los gallegos son las personas con mayor libertad de fondo que hay» (Fuentes, 1985). En otra entrevista, la misma autora declaró: «Como soy gallega, soy, por encima de todo, individualista» (Berastegui, 1983). Para un estudio del papel de la naturaleza gallega en la narrativa de Quiroga, remito a Winkles (1983).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

niño de la guerra, Moisés Estévez, que, como el lector descubre, es responsable de perpetrar un matricidio durante los años de la guerra civil. Junto a una inclinación hacia temas tabú para la época, Quiroga despliega una innovación narrativa que complejiza y densifica la trama. Esta ruptura con la línea narrativa objetivista fue censurada por la crítica coetánea. Así, para Sainz de Robles, Elena Quiroga escribía mejor cuando imitaba a la condesa Pardo Bazán, que cuando abusaba de innecesarias y complejas técnicas narrativas (1966: 221).

En la década de los sesenta, Quiroga recuperó el reconocimiento del público con *Tristura* (1960) y su continuación *Escribo tu nombre* (1965) –la primera galardonada con el Premio de la Crítica Catalana y la segunda seleccionada para representar a España en la primera convocatoria del Premio Internacional Rómulo Gallegos en 1967. El ciclo de Tadea, de evidente impronta autobiográfica, fue el favorito de la escritora y es considerado por parte de la crítica como su obra maestra (Pérez, 1988: 130). La innovación experimental fue un aspecto, sin embargo, poco celebrado. Por ejemplo, en una reseña, Juan Luis Alborg confesó no haber terminado de leer *Tristura*, y calificó de «extremos irritantes» y «aburridos» sus esfuerzos de interpretación: «[...] hay tanta técnica, tanto artificio de construcción, que, como en una jaula que todo fueran barrotes, no puede verse el pájaro» (1961: 20). No obstante, el ciclo de Tadea es sin duda el que más estudios ha vertido, por sus concomitancias con otras novelas de la posguerra protagonizadas por personajes femeninos huérfanos que transitan al mundo de la madurez dentro de un asfixiante ambiente social y familiar, en la línea de *Nada* de Carmen Laforet (1944) y *Primera Memoria* de Ana María Matute (1959). Como varias investigaciones han demostrado ampliamente, las novelas de formación devolvieron a la escena literaria de posguerra un nuevo despertar de la experiencia femenina; un descubrimiento literario de la voz y el pensamiento de la mujer encorsetada por una educación fundamentada en la disciplina abnegada y la rígida autoridad propias del nacionalcatolicismo<sup>150</sup>. A pesar de que Quiroga anunció durante años un nuevo ejemplar que completaría la serie de Tadea, primero titulado *Se acabó todo, muchacha triste*, y más tarde *Grandes soledades*, este nunca llegó a ver la luz de la imprenta (Fuentes, 1985)<sup>151</sup>.

En su última obra, *Presente profundo* (1973), la escritora reemprendió la renovación experimental. La novela reconstruye las circunstancias que rodean el suicidio de dos mujeres

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>150</sup> Consúltense a este respecto los trabajos de Galdona Pérez (2001), Vadillo Buenfil (2012) y Riddel (1995).

<sup>151</sup> El título *Se acabó todo, muchacha triste* hace referencia a la popular canción de Bob Dylan «It's all over now, Baby Blue».

separadas por el tiempo y el espacio –Daría y Blanca– desde la óptica del joven médico Rubén que investiga la vida de cada una de ellas. A partir de esta última obra, la actividad literaria de Quiroga cayó en un largo silencio de casi tres décadas. En total, el corpus literario de la escritora cántabra se compone de las novelas antes citadas, una colección de cuentos (*Plácida la joven y otras narraciones*, 1956) y varios poemas recogidos en *Carta a Cadaqués* (1961).

A grandes rasgos, las opiniones críticas sobre Elena Quiroga a lo largo de su carrera literaria divergieron. Antonio Iglesias Laguna la describe como una «escritora de andadura lenta pero firme» (1969: 270). Dámaso Santos enumera las virtudes de la novelista: «orden, lucidez, confrontación y superposición de planos de acción que nos descubren zonas oscuras de los humanos, recuerdos de una extraordinaria fuerza poética, personajes difíciles y complicados». Los defectos son mucho menos numerosos: «rigidez», «estudiada exhibición», «excesivo apresto» (1962: 261-262). Por su parte, Alborg declara que «el exceso de virtuosismo fatiga y no satisface» (1958: 210) y José Corrales Egea la califica de novelista «más seguidora que promotora [...] un caso de escritor que sigue, que se incorpora a los movimientos literarios ya en marcha o simplemente anteriores, pero que de por sí no innova ni llega a adquirir un sello plenamente distintivo y personal» (1971: 210 y p. 119).

De Nora le reconoce méritos, al distinguir su estilo imaginativo y poético; sin embargo, opina que sus novelas poseen «una casi feliz inconcreción como de adolescencia espiritual» y considera sus innovaciones narrativas como una rémora debido a su complejidad (1970: 164). En cuanto a Gonzalo Sobejano, este sitúa a Elena Quiroga en la línea de la corriente existencialista (1975: 47). Mientras que, para Arturo Torres Rioseco, la escritora posee todas las características de la escuela romántica, al mismo tiempo que «trata desesperadamente de ser escritora moderna» (1965: 422); para Manuel García Viñó, «solo por sus preocupaciones estéticas y su lúcido alejamiento progresivo del costumbrismo, merece un puesto destacadísimo en el capítulo dedicado a los años cincuenta de la historia de la novela española» (1994: 52). Por su parte, Entrambasaguas, incondicional defensor de Quiroga, la califica de original y poseedora de un talento excepcional (1971: 1284). Con motivo de su muerte, Manuel Seco comenta que cultivaba el género de una forma más tradicional que otras mujeres de su época y que «tenía su punta de lanza en el tradicionalismo» (Hermida, 1995).

Los juicios dispares salieron a la luz durante su proceso de nombramiento como académica a comienzos de los ochenta, no exento de polémica. Intelectuales que se habían posicionado a favor del aspirante Juan Benet, estimaron que Quiroga había sido elegida, no por su talla intelectual –la autora llevaba sin publicar desde 1973 y su obra no había sido acogida favorablemente–, sino como estrategia de la Academia para protegerse de los comentarios que la tachaban de entidad machista y retrógrada. Como puede leerse en un artículo publicado por *ABC* en 1983: «“Las damas primero”, debió de considerar la mayoría. Y aunque el ser mujer no debe ser razón ni para entrar ni para dejar de entrar en la Academia, nunca está demás que las mujeres vayan haciéndose sus huecos» (Berasategui, 1983). Incluso en su discurso de recibimiento, el filólogo Rafael Lapesa mencionó los méritos femeninos de la escritora junto con los literarios:

Belleza, gentileza, cortesía, cualidades patentes en la persona de nuestra nueva académica, en la nobleza de su alcurnia y en la distinción de su trato. Pero Elena Quiroga entra en esta casa, no por ser mujer, ni porque es hermosa, linajuda y distinguida, sino solo por el valor de su obra literaria (1984: 130).

Es preciso destacar que las primeras investigaciones dedicadas al estudio de la narrativa de Elena Quiroga proceden de Estados Unidos, donde alcanzó un prestigio que superó con creces al obtenido en España<sup>152</sup>. El único estudio monográfico riguroso realizado hasta la fecha se debe a la académica norteamericana Phyllis Zatlin-Boring (1977a), que continúa siendo paso obligado para acercarse a la obra quiroguiana. Quiroga fue consciente de este hecho en vida, ya que, según sus propias palabras, «la crítica va siempre kilómetros detrás de la producción» (Bravo, 1985: 137) y «dentro de una familia, muchas veces los padres no saben cómo son sus propios hijos» (Berasategui, 1983).

A este silencio editorial y crítico se sumó la sostenida ausencia pública de la escritora, reacia a conceder entrevistas. Citando palabras de la autora: «No quería formar parte de la ceremonia de la confusión y creía que debía hacer mi obra. Este no prestarme a estar en medio [...] me han hecho una escritora poco conocida, digamos que nada popular, de las últimas

<sup>152</sup> El trabajo pionero sobre Quiroga se debe al académico norteamericano Brent (1959). Entre los trabajos originados en EE. UU., destacan los de Marks (1980, 1981), Barney (1993) y Beck (1977).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

generaciones» (Berasategui, 1983). En este punto, es preciso señalar recientes intentos por revitalizar su obra, como la edición crítica de *La enferma* a cargo de Gregorio Torres Nebrera en 2013 (Colección Letras Hispanas, ed. Cátedra) y su inclusión en la colección de clásicos de la Biblioteca Castro por Darío Villanueva en 2011, así como reediciones recientes de *Escribo tu nombre*, *La última corrida* y *Viento del norte*. Por añadidura, gran parte de sus títulos han sido traducidos a diferentes idiomas<sup>153</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

### 3. La narrativa experimental de Elena Quiroga

En el marco de la primera etapa de posguerra, en especial en la década de 1950, la narrativa practicada fue realista de forma predominante, destacándose distintas orientaciones: existencialismo, tremendismo, neorrealismo y realismo social<sup>154</sup>. La narrativa se consagró a examinar el desesperanzado entorno y dio cuenta de la realidad de un país sumido en la miseria y con los vestigios de la guerra civil por doquier (Vadillo Buenfil, 2012: 72).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Al margen de este contexto historiográfico de marcado matiz realista, los escritos de Quiroga se caracterizan por la ya aludida innovación estructural. Aparte de *Viento del norte*, la única novela larga que utiliza una técnica tradicional basada en una narración lineal y omnisciente, sus relatos se construyen a partir de monólogos interiores, libre fluir de la conciencia en el interior de los personajes y perspectivas múltiples. Fue a partir de *Algo pasa en la calle*, cuando la autora se volcó de lleno en la experimentación, incorporando, junto a los recursos ya citados, el entrecruzamiento de niveles narrativos cronológicamente simultáneos, diversos planos temporales (partes en cursiva y entre paréntesis) y yuxtaposición de escenas retrospectivas.

*Algo pasa en la calle* comienza con la accidentada muerte de Ventura al precipitarse a la calle desde un balcón, suceso que hace las veces de eje alrededor del cual se recopilan de forma fragmentada sucesos acaecidos durante los últimos treinta años. Cada uno de los

<sup>153</sup> *La sangre* ha sido traducida al finlandés (1955) y al francés (1957); *Viento del norte* al alemán (1956); *La careta* al francés (1959); *Algo pasa en la calle* al alemán (1963); y *La sangre* y *Escribo tu nombre* al ucraniano.

<sup>154</sup> La novela rosa fue un subgénero narrativo dirigido a un público femenino que obtuvo enorme popularidad en la posguerra. Se trataba de un tipo de literatura de evasión, de tono sentimental y, por lo común, basado en un amor simple destinado al matrimonio feliz, que se ajustaba a los parámetros de la retórica oficialista de la dictadura franquista. Para este tema, véase Martínez Garrido (2000).

personajes que acude al velatorio de Ventura (Esperanza, Froilán, Presencia, Asís y Ágata) enfoca su propio punto de vista sobre el difunto y reconstruye a partir de *flashbacks* su confusa figura. Excepto por unos escasos pasajes en los que un narrador omnisciente interviene, el lector debe tomar parte activa en el relato, ordenando la sucesión cronológica de los hechos para extraer conclusiones.

La experimentación narrativa prosigue en sus obras inmediatamente posteriores. *La enferma*, ubicada en la aldea gallega de Rianxo, retrata dos historias entrecruzadas: la tragedia amorosa de Liberata, la «enferma» que da título a la novela, y una forastera cuya vida sirve para encuadrar la narración de la historia. La forastera, esposa de un reputado arquitecto madrileño, viaja a Galicia para escapar de una crisis matrimonial y, tras conocer el peregrino caso de Liberata, se obsesiona por esta «enferma» que un día tomó la decisión de no volverse a levantar jamás del lecho. La visitante, cuyo nombre el lector ignora a lo largo de toda la novela, recolecta diferentes comentarios que escucha en el pueblo sobre Liberata y que mezcla con sus propios pensamientos y recuerdos (para que la diferenciación sea más clara estos aparecen entre paréntesis o en letra cursiva). La historia de la enferma absorbe y fascina a la forastera hasta el punto de que las vivencias de ambas mujeres convergen. La novela, escindida en dos partes con diferentes puntos de vista y enfoque narrativo, presenta el cambio constante de perspectiva, de ahí que la participación del lector sea una vez más clave para proporcionar sentido a la historia.

Por su parte, *La careta* se inicia con el reencuentro madrileño de Moisés con sus seis primos tras décadas de separación. La velada familiar hace emerger antiguos resquemores, odios y disputas, así como abyectos recuerdos de juventud. A lo largo de la «cena-ritual de expiación» (Torres Nebrera, 2013: 63), Moisés desvela en un dilatado monólogo interno no solo la verdad que se oculta tras su «careta», sino también la de sus primos, desenmascarando la fútil realidad vital que esconde cada uno de ellos. La acción se condensa en unas pocas horas, desde la cena hasta el alba de la mañana siguiente. No obstante, es posible recuperar veinte años en el interior de la conciencia de Moisés, desde el comienzo de la guerra civil, cuando cuenta con doce años, hasta el tiempo presente de la novela. Como se descubre paulatinamente, el padre de Moisés, escondido en una alacena durante la guerra a causa de su afiliación republicana, es descubierto por soldados nacionalistas y acribillado en la casa. Moisés, presa del miedo de que también le maten a él, asfixia a su madre herida a sangre fría

—un doloroso secreto que arrastra y que explica su monstruosa personalidad adulta. La narración arranca de forma abrupta con el libre fluir de la conciencia en la mente del protagonista, un marcado estilo indirecto que se mantiene como nota unificadora a lo largo de los diecisiete capítulos. El tránsito del presente al pretérito a lo largo de la obra es constante, desordenado y sin ninguna línea de demarcación, lo que complica considerablemente la estructura narrativa.

Como se observa, son novelas que carecen de un argumento explícito; la acción, prácticamente nula, se condensa en unas pocas horas o días; y se suceden constantes saltos del pasado al presente, recurriendo de manera insistente a la técnica del *flashback*. Las abundantes digresiones y opiniones de los personajes rompen la coherencia del discurso, por lo que el lector tiene la sensación de ir transitando a través de un intrincado dédalo. Por otra parte, el interés por presentar los estados de conciencia de los personajes tiene como consecuencia el frecuente empleo del monólogo interior y del estilo indirecto libre. Se recurre a un uso flexible de las personas narrativas (narrador objetivo, omnisciente, en primera persona, testigo) y el punto de vista fluctúa sin cesar con el fin de ofrecer distintas perspectivas de la realidad. A este respecto, Quiroga es una pionera que se escapó del molde literario de su generación y se adelantó a la corriente experimental de los años setenta, cuya fecha de arranque suele fijarse por unanimidad crítica en 1962 con *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos.<sup>155</sup>

No obstante, el giro innovador que se encuentra a raíz de *Algo pasa en la calle* no es radical, pues en sus novelas cortas Quiroga ensayó varias técnicas que le sirvieron como precedente. Es el caso de *Trayecto uno* (1953), que, aunque todavía cercana al realismo objetivista, presenta algunos monólogos interiores de los pasajeros en un autobús. Por su parte, en *La otra ciudad* (1953), Quiroga alterna la narración de externa a interna, desnudando los pensamientos de varios personajes a través de una perspectiva múltiple. Incluso su tercera novela larga, *La sangre*, si bien adopta un orden lineal, anuncia importantes innovaciones estructurales con el relato que un castaño centenario hace en primera persona de una familia gallega a lo largo de cuatro generaciones. El castaño, en calidad de único testigo de la

<sup>155</sup> Gonzalo Sobejano denomina este estilo «estructuralista» (1975: 284-285). No obstante, este grupo de escritores estructuralistas —entre los que destacan Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo y Juan Marsé—, pertenecían a diferentes generaciones y no constituyeron un grupo homogéneo.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

trayectoria familiar, filtra las acciones, conecta personajes y unifica las visiones representadas por cada uno, salvaguardando memorias y transmitiéndolas a las siguientes generaciones. El árbol-narrador transmite su perspectiva limitada, distanciada y muchas veces irónica de los hechos, contemplando el quehacer humano en derredor mediante un discontinuo monólogo interno que se fusiona con la exuberante vegetación gallega<sup>156</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Igualmente, en el discurrir narrativo de Quiroga destacan el papel de la memoria sensitiva y el recuerdo, lo cual se ha vinculado con una temprana influencia de William Faulkner<sup>157</sup>. Son coincidentes con el narrador norteamericano la crueldad de la niñez, el peso de la infancia en la edad adulta y la presencia de personajes agónicos obsesionados por la culpabilidad y ansiedad hondas. Por ejemplo, en las novelas experimentales de Quiroga, son varios los personajes acosados por el trauma de haber arrebatado la vida a la madre (Tadea en *Tristura* o Moisés en *La careta*) o por un grave suceso infantil que les ha incapacitado para desarrollarse plenamente en su madurez (Ágata en *Algo pasa en la calle* como consecuencia del abandono paterno). La incidencia en asuntos repelentes del ser humano cobra especial fuerza en *La careta* a través del personaje de Moisés que, a su vez, es responsable de haber abusado de sus primos y de haber tratado de asfixiar a su tía Germana. Incluso la utilización de diferentes caracteres tipográficos en el texto (cursivas, paréntesis) para presentar tiempos entrelazados muestra reminiscencias con el autor norteamericano. En palabras de la autora:

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Encontré en Faulkner una voz poderosa, es otra manera de enfocar las vidas. Leí por esa época también todo lo que publicaba Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Carson McCullers, Camus, Sartre. La literatura española de entonces me parecía que estaba en un túnel oscuro (Bravo, 1985: 138).

El problema existencial del ser humano inmerso en el tiempo inherente a la narrativa faulkneriana es otro aspecto que influye poderosamente en Quiroga<sup>158</sup>. Es justo este

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>156</sup> Para un estudio detallado de *La sangre*, remito a Corujo Martín (2015).

<sup>157</sup> Tanto Carey (p. 15) como De Nora perciben la huella faulkneriana en la obra de Quiroga, aunque este último la tache de deliberada, paralizante y carente de originalidad (p. 98). Para un estudio detallado de la influencia de Faulkner en las letras españolas de posguerra, remito a Bravo (1985) y Zatlín-Boring (1977b).

<sup>158</sup> Durante una entrevista mantenida con María-Elena Bravo, Quiroga declaró: «Faulkner detiene el tiempo, detiene a los personajes y habla de ellos y es como si los enfocara bajo una luz poderosísima: hasta los más vulgares cobran relieve. Todo adquiere significación, volumen, los movimientos, los gestos» (1985: 138). La investigación de Bravo se trata de una valiosísima fuente de información, pues apenas se han conservado

procedimiento técnico lo que la singulariza dentro de su generación y la sitúa como principal heredera de Faulkner en las letras españolas. Los sucesivos saltos del presente al pasado, y del pasado a hipotéticas proyecciones futuras, sin que por ello se pierda el hilo conductor de la narración, supone un avance importante en los recursos formales de posguerra y se adelanta a autores posteriores como Luis Martín-Santos o Juan Benet. En su última novela, *Presente profundo* (1973), Quiroga sintetiza el concepto del presente único narrativo. El título, remitiendo al concepto bergsonian del tiempo, manifiesta la preocupación de la escritora por capturar un presente absoluto capaz de englobar en una misma dimensión el presente, el pasado y el futuro. Un flujo temporal con estructura circular en el que todo acontecimiento se repite hasta el infinito. En *Algo pasa en la calle, La enferma, La careta y Presente profundo* no existe unidad temporal clara; el pasado circula sin cesar en el interior de los personajes mediante retrospectivas que se alternan sin orden ni concierto, transmitiendo una sensación de tiempo congelado.

#### **4. «Una mujer que en épocas difíciles escribió cosas que entrañaban cierto riesgo»**

Con estas lúcidas palabras Carmen Conde aludió a Quiroga al apoyar su candidatura como miembro de la Real Academia (Llopis, 1983: 89). Es importante puntualizar que, si bien Quiroga fue acusada de romper con el realismo objetivista y social de sus coetáneos, sus obras ofrecen menciones directas a numerosos problemas de índole social que apenas han sido analizados por la crítica y que ofrecen un relato veraz de la posguerra, planteando las limitaciones y el restringido papel subalterno de la mujer en la época. Así, por ejemplo, Sanz Villanueva deja a Elena Quiroga fuera de su repertorio de novelas sociales (1980).

En *Algo pasa en la calle*, aparece la separación conyugal entre Ventura y Esperanza. Pese a divorciarse durante la República y a que Ventura vuelve a contraer matrimonio civil con Presencia, con el advenimiento de la dictadura el primer matrimonio se convierte en el oficial. De esta forma, el hijo que Ventura tiene con Presencia, Asís, es reputado por la sociedad de posguerra como ilegítimo y la convivencia entre Ventura y Ágata como pecaminosa y al margen de la ley. La obra alude al divorcio, al matrimonio civil, a la

---

entrevistas con Elena Quiroga acerca de su formación literaria. Estos encuentros tuvieron lugar en octubre de 1973. Para un estudio de la concepción del tiempo en Quiroga, véase Marks (1981).

sexualidad femenina, la incomunicación, el abandono y la alienación parental. Respecto a esto último, la hija del primer matrimonio, Ágata, no ha establecido contacto con Ventura desde la separación por culpa del resentimiento de Esperanza, lo que ha generado en ella un conflictivo sentimiento de abandono. La obra, además, profundiza en las represalias políticas y el ostracismo intelectual que padece Ventura a causa de su ideología republicana, lo que le impide retomar su trabajo en la universidad una vez finalizada la guerra.

Por su parte, la protagonista de *La enferma*, Liberata, como su propio nombre revela, ha abrazado la soledad voluntariamente como forma de vida, «liberando» su espíritu de la aflicción que lo atenazaba. Una vez es traicionada por su novio Telmo en su juventud, decide no volver a moverse del lecho ni articular palabra por más de veinte años, rebelándose contra la aldea y sociedad en derredor. Quiroga trenza con ingenio el destino de cada uno de los personajes femeninos en la novela, ya que tanto Liberata, la visitante-narradora, Angustias, como Justa, Lucía y Alida han visto cómo se desvanecían sus esperanzas y crecía su insatisfacción vital con el paso de los años. Todos los personajes femeninos comparten su incapacidad para concebir hijos, lo que es causa de mofa en Rianxo, y una visión desencantada de la realidad. Las similitudes entre la visitante-narradora y Liberata, que a veces parecen tratarse de la misma persona (que la visitante permanezca anónima facilita esta identificación) son innegables, puesto que, además de no haber tenido hijos, las dos rondan los cuarenta años y soportan el mismo estado de abandono y soledad.

La situación de marginación e incapacitación de la mujer en *La enferma* encuentra precedente en novelas anteriores como *La sangre*. Las vidas de los cuatro personajes femeninos (María Fernanda, Amalia, Dolores, Ángeles) que desfilan por el pazo se suman en un ambiente asfixiante y de abuso; son mujeres incomprendidas y atormentadas por la voluntad de sus maridos, los cuales ejercen orden e incuestionable mando. Entre otras, aparecen escenas de violación (Pastor y Ángeles), suicidio (Dolores) y abuso doméstico (Amador y María Fernanda). *La sangre*, al igual que *Algo pasa en la calle* y *La enferma*, testimonia las innumerables limitaciones de la mujer en la posguerra, sometida a la autoridad de corte patriarcal<sup>159</sup>.

<sup>159</sup> Para una aproximación a las dimensiones reivindicativas desde una perspectiva femenina presentes en *La sangre*, remito a mi artículo «El árbol-narrador en *La sangre* de Elena Quiroga: Lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española» (2015).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

El suicidio es, asimismo, materia constante en el transcurso de la obra quiroguiana. En el caso de *La enferma*, el suicidio de Liberata es simbólico y social. Las dos mujeres que acaparan la trama narrativa en *Presente profundo*, Daría y Blanca, cometen suicidio al no encontrar una salida a sus limitadas y amargas existencias. Dolores (*La sangre*) se envenena tras intentar asesinar a su esposo. En cada una de estas situaciones, los personajes femeninos se rebelan contra la situación de sumisión impuesta y vigilancia, reivindicando su propia muerte.

Mientras que Corrales Egea identifica el periodo que abarca desde 1965 a 1970 como la época en la que España desmitologizó la guerra civil (1971: 158-175), Elena Quiroga ya lo había hecho en *La careta*, donde se describe una familia marcada por las nefastas consecuencias de la confrontación bélica. Constituye un relato construido a partir de silencios, de interiorización, de «máscaras», donde todos los presentes callan lo más significativo de sus vidas, limitándose a bucear en la conciencia de un amargo vacío existencial. Las críticas en la novela se extienden a la Iglesia, sobre la que se asentaba la sociedad nacionalcatólica del momento y que también emplea «caretas» para ocultar su cinismo. La censura a la Iglesia se intensifica cuando Moisés, atormentado por su sentimiento de culpa, busca consuelo y perdón en la religión, acudiendo en dos ocasiones al confesionario. Los sacerdotes con los que se encuentra se evaden directamente del problema y, sin concederle la absolución, advierten a Moisés de que se trata de una alucinación infantil que está obligado a olvidar. La disgregación y paralización social se extiende a los seis primos que desfilan por la novela como una caterva de pasivas «caretas» fracasadas<sup>160</sup>.

Igualmente, en el discurrir narrativo de Quiroga, se descubre una amplia y valiosísima información acerca de la carencia educativa que las mujeres recibían durante la posguerra<sup>161</sup>. *Tristura* y su continuación *Escribo tu nombre*, presentan a Tadea, *alter ego* de la escritora, como una «chica rara»<sup>162</sup> que, si bien no logra rebelarse directamente contra el orden establecido, muestra descontento e insatisfacción contra el modelo de identidad femenino impuesto por la dictadura franquista. A través de un personaje femenino inconformista que no encaja en los parámetros delineados para la mujer de la posguerra, se pone de relieve la

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>160</sup> Para un análisis exhaustivo de *La careta*, remito a Corujo Martín (2016).

<sup>161</sup> Véase Zovko (2010).

<sup>162</sup> Término acuñado por Martín Gaité para referirse al modelo de chicas que se rebelaban contra el orden cultural y social establecido de la posguerra (1987: 87-110).

problemática de una instrucción basada en la disciplina severa, el sacrificio y la doctrina católica. El ciclo de Tadea recupera los temas de abandono, soledad e incomunicación; la protagonista Tadea, huérfana de madre desde los dos años (rasgo coincidente con Quiroga) está obligada a ser educada en un entorno hostil y privado de cariño en casa de su abuela materna en Santander, junto a sus primos y tíos. Quiroga retrata un ambiente familiar estricto y represivo, caracterizado por la ausencia de una figura familiar y por un intenso proceso de adoctrinamiento religioso liderado por su tía Concha<sup>163</sup>. La represión y lucha por la libertad continúan en *Escribo tu nombre*, esta vez dentro de un internado de monjas en el que las jóvenes están sometidas a una vigilancia absoluta.

En conjunto, bajo el tejido narrativo discurren la violencia, orfandad, suicidio (tanto real como metafórico), incomunicación, soledad, desamparo y represión, junto con la desgarradora herencia de la guerra, la desintegración familiar y el descontento de la mujer con la realidad social del momento. Todos ellos asuntos que muestran, si bien sea desde un oblicuo enfoque crítico, compromiso con la sociedad del momento. Se trata de obras en las que se rompen roles tradicionales y aparece cierto tipo de transgresión social, aunque velado y nunca denunciado de forma directa. Es posible advertir cómo la experiencia femenina interpreta una realidad problemática desde su posición subalterna, desmarcándose del discurso hegemónico franquista. Numerosos personajes femeninos retratados en las novelas quiroguianas no acatan la ideología oficial y rebasan los criterios de la vida tradicional dictados para la mujer. La autora ofrece un modelo femenino que, a través de sus actos y discursos, reconoce y cuestiona las contradicciones que la rodean y lucha por forjar su destino al margen de los ideales del matrimonio abnegado, el cuidado de la familia y la puericultura que la retórica del franquismo propugnaba.

Hasta aquí cabe preguntarse cómo ciertos escritos de Quiroga lograron superar la férrea censura que imperaba durante el primer franquismo y que controlaba todo tipo de expresión artística discordante con la ideología nacionalcatólica en boga. Al hilo de esto, Francisca López sostiene que la corrección era más dura en el caso de los escritores que de las escritoras, actitud que obedecía a que los censores no veían nada peligroso en las obras de las mujeres, pues daban poca importancia a sus escritos (1995: 12). Si bien esto no se aplicó a todas las novelas femeninas del momento, en el caso de Quiroga, no se han encontrado problemas con

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>163</sup> Para un análisis extenso de *Tristura*, véase Torres Bitter (2001)

la censura, a excepción de *La careta*, cuya exhibición fue prohibida en librerías después de ser publicada (Zatlin, 1991: 45)<sup>164</sup>.

La autora pertenecía a un círculo intelectual de élite en los años 50 y, junto con su esposo Dalmiro de la Válgoma, formaba un matrimonio referente en la sociedad culta madrileña. De la Válgoma, ilustre historiador y genealogista gallego, era miembro de la Real Academia de la Historia y máxima autoridad intelectual (al que Quiroga dedicará siempre sus novelas). De ahí que la novelista santanderina se codeara con personalidades de la alta sociedad como Mercedes Formica, María Laffitte, Carmen Araoz (hija de Gregorio Marañón), Isabel Fernández-Villaverde –condesa del Valle de Orizaba– o la historiadora del arte María Luisa Caturla, entre otros. Ello hace pensar que Quiroga habría tenido vínculos que facilitaron la publicación de sus obras. Como dio a conocer durante una entrevista:

Y luego tengo que decir que tuve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme “ven mañana; tráeme el libro”. Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó. He escrito siempre desde mi libertad [...] Yo he escrito siempre con libertad y no hubiera permitido que me la quitaran (Hermida, 1995).

Sin embargo, posiblemente haya sido su singular afán experimental lo que le permitió superar la censura y tratar de asuntos prohibidos sin reprobaciones. En la época, la dificultad estructural y formal favorecía que obras demasiado difíciles pasaran la censura, ya que apenas eran leídas por el público lector. Las publicaciones que llegaban a una audiencia más amplia estaban sujetas a una evaluación más rigurosa: así, el material para televisión y cine, clasificado como «público» y diseñado para llegar a una audiencia masiva, tenía que pasar por diversos niveles de aprobación en lo que a menudo era un proceso largo. Las novelas, consideradas para consumo privado y destinadas a un público minoritario y elitista, solían ser leídas por uno o dos censores (Neuschäfer, 1994: 49). Además, como ya se ha visto, las obras experimentales de Quiroga durante la década de 1950 fueron a menudo recibidas con comentarios negativos a causa de una deliberada complejidad, lo que bien pudo haberlas hecho inaccesibles para los propios censores, cuyos antecedentes y niveles de educación

<sup>164</sup> Para una aproximación al papel de la censura durante el primer franquismo, véase Vadillo Buenfiel (2012: 87-98).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

variaban ampliamente. La falta de criterio claro y la arbitrariedad del órgano de la censura, unidas a la falta de capacitación de los censores para leer los símbolos de la represión contenidos en las obras, son factores que probablemente facilitaron el paso por la censura. Como muestra de ello, el censor asignado a *Algo pasa en la calle* ni siquiera leyó la novela, asumiendo que sería similar en contenido y estilo a la obra anterior y más tradicionalista de Quiroga, *Viento del norte* (Boring-Zatlin, 1991: 45).

## 5. Conclusiones

El quehacer novelístico de Elena Quiroga es clave, no solo por el constante desarrollo de estilo y forma, sino por la amplia variedad de personajes, situaciones y temas arriesgados que aborda. El audaz compromiso con los experimentos de composición narrativa y los asuntos prohibidos convierten a Elena Quiroga en una escritora apartada de las modas literarias de su tiempo; en un talento creador libre e incapaz de ser cómodamente encasillado en corrientes o grupos generacionales. Con todo, la crítica, en su mayor parte, fue remisa a concederle méritos y a reconocer una tenacidad y focalización exigente en la estructura formal de la narración que encuentran difícil paralelo en el resto de las obras publicadas en el decenio y que la distanció irremediamente del público lector. Hoy día queda pendiente reivindicar su todavía olvidada figura y reconocer su excepcional aportación a la tradición literaria de la posguerra española.

## Referencias

- Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Alborg, J. L. (1958). *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus.
- Alborg, J. L. (1961). «Reseña de Tristura». *La Estafeta Literaria*, 209, 20.
- Barney, K. (1993). «The Quiet Revolution of Elena Quiroga». *Revista Hispánica Moderna*, 46 (1), 103-116.
- Beck, M. A. (1977). «La careta y el héroe de la ‘noluntad’». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, 111-122.

- Berasategui, B. (1983, 29 de enero). «Elena Quiroga, al margen de la ceremonia de la confusión». *ABC Sábado Cultural*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830129-43.html> [Fecha de consulta: 28/01/2023].
- Bravo, M.ª E. (1985). *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Ediciones Península.
- Brent, A. (1959). «The Novels of Elena Quiroga». *Hispania*, 42 (2), 210-213.
- Carey, S. T. A. (1958). *La novelística de Elena Quiroga*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Corrales Egea, J. (1971). *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Corujo Martín, I. (2015). «El árbol-narrador en *La sangre* de Elena Quiroga: lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española». *Lucero*, 24 (1), 20-28. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/3vm0t02w> [Fecha de consulta: 28/01/2023].
- Corujo Martín, I. (2016). «La voz femenina en los márgenes de la posguerra española: matricidio y transexualidad narrativa en *La careta* de Elena Quiroga». *Cuadernos de Aleph*, 8, 13-33. Recuperado de <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2016/02.pdf> [Fecha de consulta: 28/01/2023].
- Entrambasaguas, J. de (1971). «Introducción». *Algo pasa en la calle. Las mejores novelas contemporáneas* (vol. XII, 1950-1954). Barcelona: Planeta.
- Entrambasaguas, J. de (julio-diciembre de 1949). *Cuadernos de Literatura Española*, (tomo VI, números 16, 17 y 18). Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- Fuentes, C. (1985, 3 de abril). «Elena Quiroga: “Escribo tu nombre”» es un canto sereno, pero firme, de libertad». *ABC Cultura*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19850403-39.html> [Fecha de consulta: 28/01/2023].
- Galdona Pérez, R. I. (2001). *Discurso femenino en la novela de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna.

- García Viñó, M. (1994). *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias Prodhufi.
- Hermida, X. (1995, 4 de octubre). «La escritora Elena Quiroga muere a los 74 años». *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1995/10/04/cultura/812761205\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/10/04/cultura/812761205_850215.html) [Fecha de consulta: 02/04/2022].
- Iglesias Laguna, A. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Madrid: Prensa Española.
- Lapesa, R. (1984). «Contestación académica». *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro de Elena Quiroga*. Real Academia Española, 129-155.
- Llopis, S. (1983, 24 de enero). «Elena Quiroga, la olvidada». *Cambio* 16, 89.
- López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.
- Marks, M. A. (1980). «La perspectiva plural en las novelas de Elena Quiroga». *Cuadernos hispanoamericanos*, 359, 428-433.
- Marks, M. A. (1981). «Time in the Novels of Elena Quiroga». *Hispania*, 64 (3), 376-381.
- Martín Gaité, C. (1987). «La chica rara». En *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martínez Garrido, E. (2000). «Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres». *Cuadernos de Filología Italiana*, 529-546. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0000330529A> [Fecha de consulta: 02/02/2023].
- Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nora, E. G. de. (1970). *La novela española contemporánea (1939-1967)* (vol. 2). Madrid: Gredos.
- Pérez, J. (1988). *Contemporary Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers.
- Riddel, M.C. (1995). *La escritura femenina en la posguerra española*. Nueva York: Peter Lang.
- Sainz de Robles, F. C. (1966). *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española: 1860-1960)*. Madrid: Aguilar.
- Santos, D. (1962). *Generaciones juntas*. Madrid: Bullón.

- Sanz Villanueva, S. (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Alhambra.
- Sobejano, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- Torres Bitter, B. (2001). *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Torres Nebrera, G. (2013). «Introducción». *La enferma*. Madrid: Cátedra.
- Torres Rioseco, A. (1965). «Tres novelistas españolas de hoy». *Revista Hispánica Moderna*, 31, 418-424.
- Vadillo Buenfil, C. J. (2012). *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1949-1960*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Winkles, D. R. (1983). *Galician Aspects in Four novels by Elena Quiroga*. University Microfilms International, Michigan.
- Zatlin-Boring: (1977a). *Elena Quiroga*. Twayne Publishers.
- Zatlin-Boring: (1977b). «Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga». *Comparative Literature Studies*, 14(2), 166-176.
- Zatlin-Boring: (1991). «Writing Against the Current: The Novels of Elena Quiroga». En J. L. Brown (Ed.), *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland* (pp. 42-58). Newark: University of Delaware Press; Londres y Toronto: Associated University Presses.
- Zovko, Maja. (2010). «Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga». *Itinerarios*, 12, 223-238.

▲ Carmen Fragero Guerra<sup>165</sup> ▲

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

## ***Retahílas* (1974) de Carmen Martín Gaité: una sutil transgresión en el modo de considerar la feminidad**

### **1. Introducción**

Carmen Martín Gaité escribió algunas de sus obras en un ambiente sociocultural marcado por la moral de la Iglesia católica de la época y por la censura franquista (1939-1975). A pesar de esto, en sus novelas existe siempre una sutil transgresión de los códigos sociales imperantes.

Esta sutileza la logra dotando en sus escritos con la función poética; sus personajes sueñan, conectando su realidad con un mundo imaginario, expresando sus aspiraciones, como sucede en *Entre visillos* (1958). En esta novela, a pesar de ser considerada por la crítica dentro de la tendencia del realismo social, se desliza ya su afición por la evocación —cuando Elvira imagina que se está elevando desde su balcón que da a una plaza, y observa en ella a mujeres que son libres para ejercer distintas profesiones (Martín Gaité, 2001: 161).

Asimismo, Martín Gaité potencia la función poética eligiendo en sus narraciones términos que multiplican sus significados debido a sus connotaciones; así sucede, por ejemplo, en *Retahílas*, donde los pies de Eulalia cobran un sentido erótico, como se señalará más adelante, entre otros casos.

También, el narrador cambia de nivel y cede la palabra a personajes que discuten sus opiniones entre sí. De este modo, el mismo lector deduce de la conversación de estos los mensajes transgresores, sin que parezca una imposición del narrador, como también se mostrará, por ejemplo, en *Retahílas*, durante la conversación sobre el enamoramiento femenino entre Eulalia y su cuñada Lucía.

En 1949, Martín Gaité comienza a escribir *El libro de la fiebre*. De esta novela solo aparecieron dos fragmentos en la revista *Alcalá. Universitaria Española* en 1952. El texto completo no salió a la luz en su época porque a Rafael Sánchez Ferlosio, entonces su marido, le resultaba «vago y caótico» (Martín Gaité, 2007: 97), y también porque a la

---

<sup>165</sup>Universidad de Córdoba, Córdoba, España.

misma autora no le convencía plenamente (2007: 179). Pero esta obra interesa a la crítica porque, primero, en ella la salmantina plasma su característica vena imaginativa y onírica, y, segundo, porque es fuente de temas para su narrativa posterior.

En efecto, ambos rasgos mencionados se muestran en *Retahílas*; por una parte, aparece el vaivén entre el mundo real y el de los sueños, en los que un caballo misterioso (la muerte) se le aparece a Eulalia en la sierra gallega, cercana a la casa de Louredo<sup>166</sup>. Y, por otra, se deslizan en el texto algunos temas que habían surgido previamente en *El libro de la fiebre*, como son, primero, el gusto de la autora por la etimología de las palabras<sup>167</sup> –plasmado en *Retahílas* en el nombre de Eulalia (que significa hablar bien)– y, segundo, el tema de la búsqueda de un interlocutor<sup>168</sup>, que afecta a la estructura narrativa (una conversación) o a las connotaciones positivas del diálogo, asociado a la vida y al amor en *Retahílas*.

Pero Martín Gaité salta a la palestra literaria con *Entre visillos* (1958), que consigue el Premio Nadal en 1957. Expone en esta novela la penosa situación de algunas mujeres provincianas de clase media, y describe con realismo su vida en una sociedad hipócrita. Así, Lucía se esfuerza por alargar su luto por miedo «al qué dirán», o la supervisora tía Concha cuida de que su sobrina no «se mezcle» con otras chicas de distinta clase social. Estas mujeres se mantienen alejadas del estudio, al igual que lo habían hecho sus madres. Se aprecia en esta novela una fragante crítica al patriarcado imperante y a la situación opresiva de la mujer de la época; aparece ya la chica «rara», Natalia, que intenta ir contracorriente, pues quiere estudiar y tener libertad para seguir los pasos de su hermana Julia, que se va con su novio a Madrid.

Como bien recalca Carbayo-Abengózar, Martín Gaité demostró que «ser mujer de clase media en una ciudad provinciana española era un tema tan relevante para entrar en el debate político, cultural y social como podía serlo la vida de un minero o de un grupo de jóvenes obreros» (2001: 365), temas que solían cultivar sus compañeros novelistas de

<sup>166</sup> Martín Gaité veraneaba en San Lorenzo de Piñor, aldea a cercana a Orense, donde su abuelo materno poseía una casa. Las tierras Gallegas se recrean en *Las ataduras*, *Retahílas* y *La reina de las nieves*. También, en *Los parentescos*, el protagonista (Baltasar) irá de campamento allí. Véase Jurado Morales (2003: 17-18).

<sup>167</sup> En *El libro de la fiebre* se aprecia ya el gusto de la autora por la etimología de las palabras: «Mi madre viene. [...] Viene a velar por mí. Solo ella sabe. Velar, del latín *vigilare*. Pero velar es más que vigilar. Es estar unido con unción al que nos necesita, es desdoblarse para él, ser él cuando él se ha ido, hacer de nuestra mente dos mentes y de nuestro corazón dos corazones». Véase Martín Gaité (2007: 112).

<sup>168</sup> En su introducción al *Libro de la fiebre*, Calvi afirma: «La entrada en escena de [Fray] Jacopone constituye el primer ejemplo de interlocución auténtica en la obra de Martín Gaité» (2007: 60). «[...] Otro ejemplo germinal de interlocución sería el diálogo silencioso con la madre, que llega desde Salamanca para cuidar a la enferma, manteniéndose siempre a su lado, sin pronunciar apenas palabra alguna» (2007: 61).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

la generación llamada de los cincuenta: en obras como *La noria* (1952) de Luis Romero, *El fulgor y la sangre* (1954) de Ignacio Aldecoa o *El Jarama* (1955) de Sánchez Ferlosio (2001: 363).

Esta chica «rara», la Natalia de *Entre visillos*, está presente en todas sus novelas y cada vez será más «rara», si se la compara con la primera protagonista ya investida con las cualidades de ir contracorriente u oponerse a la opinión general. Si en *Entre visillos* Natalia quiere ser libre para estudiar, en *Retahílas*, Eulalia querrá liberarse de los tabús impuestos al erotismo femenino y no le importará yacer con su joven sobrino o aspirar a ser dueña de sus sentimientos amorosos. De este modo, Martín Gaité lentamente irá moldeando las estructuras mentales del público lector de su época proponiendo ligeras transgresiones.

Brenneis dedica un capítulo de su obra a Martín Gaité, aunque solo comenta ligeramente *Retahílas*, agrupándola junto con sus primeras novelas del realismo social (*Entre visillos* y *Ritmo lento*) (2014: 90). Aunque señala que esta novela muestra las costumbres de la posguerra española, no se percata de que en ella también se propone un nuevo comportamiento moral. En efecto, en esta obra se plantea una original imagen de mujer que se enfrenta al amor con raciocinio, no cree en los tabús y defiende su propio proyecto vital frente al impuesto por la tradición familiar.

Por lo tanto, este trabajo servirá para reconsiderar *Retahílas* y vincularla no solamente al ámbito de la búsqueda del interlocutor o de la revaloración del lenguaje hablado, sino también para apreciar los esfuerzos de la autora por ampliar las miras de sus lectores, a pesar de la censura franquista. Es decir, aunque *Retahílas*, evidentemente, es el fruto ficcional de sus previos estudios sobre la comunicación –ya plasmados en artículos recogidos en *Búsqueda de un interlocutor y otras búsquedas* (1973)–, también se puede encontrar en esta narrativa una nueva imagen femenina, libre de condicionamientos sociales y morales, que se amolda a los nuevos cambios demandados por el fin de la dictadura.

### **1. 1. Terminología y estructura narratológica**

Aunque en estas líneas se usa indiferentemente el concepto «voz narrativa» y «autor implícito», hay que precisar algunos matices propios de cada término. Para el concepto de «voz narrativa», se sigue a M.H. Abrams y Geoffrey Galt, para quienes “the term [“voice”] in criticism points to fact that we are aware of a voice beyond the fictional

voices that speak in a work, and of a persona behind all *the dramatic personae*, and behind even the first-person narrator” (2012: 287). Es decir, el lector posee un sentimiento de que existe en toda obra una misma «voz narrativa», que está detrás de los personajes (incluso detrás de la primera persona).

Pero el concepto de «voz narrativa» comenzó a considerarse insuficiente entre los críticos para explicar el tono irónico de los textos. Tampoco explicaba la identificación que algunos lectores realizaban entre autor (en la vida real) y su imagen proyectada en la obra. Para solventar estos problemas, Wayne C. Booth acuñó el concepto de «autor implícito» en su conocida obra *The rhetoric of fiction* (1961), donde explica detalladamente este término. Se elige aquí una de sus definiciones: “The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary created version of the real man; he is the sum of his own choices” (1961: 74-75). Igualmente, otros críticos han difundido también este concepto de «autor implícito». Así, Mieke Bal apunta que «este denota la totalidad de significados que cabe inferir de un texto» y que «es aplicable a cualquier texto», no solo a los narrativos (2009: 125), lo que se adecúa a la estructura casi dramática de *Retahílas*.

Entre otros recursos, «el autor implícito» expone sus opiniones por medio de las «partes discursivas», que se definirán y ejemplificarán más adelante (ver 5.2).

La estructura narratológica de *Retahílas* se compone de un preludio (Martín Gaité, 1994) [1974] pp. 11- 18), donde un narrador extradiegético (o exterior a la historia) narra en tercera persona la llegada de Germán al pazo de Louredo. Este mismo narrador aparecerá en el epílogo –donde cederá su voz a Juana, que focalizará la escena final de la conversación entre Eulalia y Germán mientras dialogan y yacen juntos–. De este modo, la conversación de ambos queda enmarcada y cada capítulo corresponde a la intervención de Eulalia o Germán en su diálogo. Aquí, el narrador desaparece completamente pues no existen verbos (como “dijo”), que indiquen un cambio de nivel (Jurado Morales, 2003: 218). Luego, la tía y el sobrino pasan a ser narradores intradieгéticos (dentro de la historia) completamente autónomos.

Si se altera el orden temporal de los eventos en la historia, surgen las anacronías. Cuando estas rescatan eventos acontecidos antes del presente de la acción (o de la historia primera o presente), surgen las analepsis. La analepsis es llamada por Bal retrospección, es decir, una anacronía «donde el acontecimiento que en ella se cuenta se sitúa en el pasado» (Bal, 2009: 62). Las retrospecciones en *Retahílas* suelen ser externas, pues ocurren fueran del lapso temporal de la historia primera. Con esto, aumentan los datos y

Eliminó: j

sucesos de la historia primera sin que se alargue su tiempo cronológico (una noche en la que conversan tía y sobrina).

Eulalia y Germán reconstruyen su vida pasada por medio de retrospectivas o analepsis externas, pues su alcance comienza antes del primer relato (en el que se narra la llegada de Germán a la casa)<sup>169</sup>. Un ejemplo de estas retrospectivas externas es el recuerdo de Germán sobre la relación de Eulalia con su madre durante su niñez. La falta de arrugas de Eulalia es el elemento por el que Germán evoca su juventud: «[Germán:] Te aseguro que ahora, a esta luz, eres exactamente la amiga de mamá que estabas abrazada a ella junto a las rocas de una playa [...] me producías una especie de inquietud, me perturbabas» (Martín Gaité, 1994 [1974]: 48-49). Estos recuerdos remotos «tienen una función primordial: indagar en las raíces familiares, en los fundamentos de la estirpe, en la forma de ser y sentir de los antecesores, en la memoria colectiva» (Jurado Morales, 2003: 224). Aquí Germán analiza su afecto hacia Eulalia en el presente, partiendo del pasado.

También, se producen analepsis internas cuyo alcance, por el contrario, se sitúa dentro del relato primero (Garrido Domínguez, 2007: 168-169). Aunque son menos frecuentes en *Retahilas*, puede señalarse como ejemplo el encuentro con el caballo negro (27). Estos recuerdos próximos proporcionan datos sobre la trama o la vida de los interlocutores en el presente cercano.

## 2. La censura

La censura gubernamental en España afecta a las obras escritas desde 1938 hasta 1978, pues todas ellas debían ser aprobadas por un organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo. En un principio, se aplica la Ley de Prensa de 1938, vigente hasta que, más tarde, se formula la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, en vigor, esta última, hasta 1978.

Los lectores censores proponían cambios o denegaban la publicación si entendían que el texto atentaba contra la doctrina de la Iglesia católica, la ideología del régimen o sus miembros (Álvarez Villalobos y Suárez Toledano: 2019).

Los escritores de todos los géneros literarios (poesía, cine, narración o libros de texto), incluso aquellos claramente adeptos al régimen (como Carmen de Icaza, entre otros),

---

<sup>169</sup> Jurado Morales analiza en *Retahilas* el asunto o tema de las reflexiones, los recuerdos remotos y recuerdos próximos que aparecen en los sucesivos monólogos de Eulalia y Germán (2003: 220-223).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

debían depositar sus obras para que fueran informadas por estos lectores censores, que pertenecían al ámbito de la iglesia, la milicia, el periodismo o las letras. Estos expedientes se custodian en la actualidad en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares (Madrid).

Los escritores afectados por la censura (como Caballero Bonald o Ana María Matute, entre otros) y los estudiosos de esta materia reconocen la arbitrariedad de los censores a la hora de dictar sus informes sobre las obras examinadas. Así «la censura, pues, en sus manifestaciones se percibía únicamente como aparato represaliador y manifestación del poder político que, falto de coherencia ideológica, oprime y reprime con el fin de afirmarse ante sus adversarios» (Abellán, 1980: 91).

Con todo, el tono crítico de *Entre visillos* (1958) de Martín Gaité fue admitido por la censura y la sociedad franquista de los años 50, en parte, por la presentación objetiva de la realidad que distanciaba a la «voz narrativa» (o «la autora implícita») de los hechos. Gracias a esta técnica, esta «voz» o presencia de la autora no profería ningún dictamen que pudiera perturbar la sensibilidad de su audiencia ni tampoco la de la censura gubernamental. Además, al ser una novela coral, los personajes mostraban actitudes y opiniones diversas, con lo que el peso de la transgresión de la norma se repartía entre los distintos protagonistas (Natalia, Julia o Miguel), difuminando así la posible agresividad de su mensaje. Por lo tanto, en el expediente de *Entre visillos*, el censor solo sugirió eliminar «dos expresiones groseras», que en el texto final no llegaron a cambiarse (Larraz, 2014: 220).

Así pues, este realismo social de la narrativa de los años cincuenta desconcertó a los censores, ya que suponían que los autores pretendían con sus obras solamente conseguir una sociedad más justa y que estas no atacaban directamente al régimen franquista. Por esto, sus novelas superaron el examen censor solo con alguna tachadura o sin ninguna. Entre estas se encuentran «*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos, *Juegos de manos* y *El circo*, de Juan Goytisolo, *El balneario* y *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, *Fiesta al noroeste* y *Pequeño teatro*, de Ana María Matute, y *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa» (Larraz, 2014: 218).

Pero hacia los años 60, este realismo se hizo más crítico y los novelistas comenzaron a señalar como responsables de la injusticia social del país a las instituciones del régimen, la Iglesia y determinados grupos sociales de los que solían describir en sus textos su vida disipada y amoral. Ante este recrudescimiento de su discurso, ciertos censores, sobre todo los pertenecientes al ámbito eclesiástico, endurecieron sus informes,

alegando que la crítica materialista propuesta en sus novelas no solucionaba los problemas sociales y que, además, contradecía los principios del régimen y la moral católica. Por eso, las novelas presentadas a los censores entre 1960 y 1962 sufrieron intrincadas vicisitudes hasta lograr, en el mejor de los casos, su publicación (Larraz y Suárez Toledano, 2017: 86).

Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano llaman a estas novelas «imposibles», por esta dificultad de llegar al público, y dan cuenta de los pormenores que sufrieron sus autores en su tira y afloja con el aparato represor (2017: 86-95). Estos estudiosos recogen las novelas que no lograban salir a la luz en España y se editaron primero en el extranjero como *Los vencidos* de Antonio Ferres (que, presentada a la censura en 1960, se editó en Italia dos años más tarde, en italiano, con el título *I vinti*. Luego, se editó en Francia, ya en español en 1965 y, finalmente, en España en 2005). La misma suerte corrió *Año tras año* de López Salinas (publicada en 1962 en París, un año después de su registro en la censura española). Asimismo, *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano (impresa gracias a la presión al gobierno por parte de las editoriales extranjeras, promovida por Carlos Barral) tuvo que ser supervisada dos veces por la censura y sufrió modificaciones en una veintena de páginas para conseguir la venia de su publicación en 1962 en España. También peregrinó por los despachos censoriales *Estos son tus hermanos* de Daniel Sueiro (que se depositó en la inspección en 1961 y que vio luz en México en 1965 y que tan solo se reeditó en España en 1977). Una suerte parecida sufrió *Las mismas palabras* de Luis Goytisolo, que, presentada en 1961, obtuvo la autorización para su publicación en 1962 después de haber tenido que ser corregida dos veces (Larraz y Suárez Toledano, 2017: 91-92)<sup>170</sup>.

Más adelante, la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta (promulgada por Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo) supuso un cierto aperturismo<sup>171</sup>. A pesar de esto, esta legislación fue contestada durante su tramitación por un escrito promovido por la SGAE (Sociedad General de Autores de España), y firmado por la misma Carmen Martín Gaité junto con otros escritores como Ángel María de Lera, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Ferres, Isaac Montero, Jesús López Pacheco, José Luis Sampedro, Ignacio Aldecoa, Antonio Martínez Menchén,

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>170</sup>Al destino de las novelas citadas, se unen otras también tildadas de «imposibles» como *Fata Morgana* de Gonzalo Suárez, *La criba* de Daniel Sueiro, *La patria y el pan* de Ramón Nieto y *El libro de Caín* de Victoriano Crémer. Véase Larraz y Suárez Toledano (2017: 95).

<sup>171</sup>Ley publicada en BO», 67, de 19/03/1966.

Daniel Sueiro, Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March (Larraz, 2014: 69). Estos protestaban porque la ley era confusa e insegura no solo para ellos mismos, sino también para los editores; pues si las obras no se sometían a una censura previa y «voluntaria», estas podrían ser retiradas ya una vez publicadas, lo que suponía un gran gasto económico para el editor (Larraz, 2014:70).

Pero ocho años más tarde, en las postrimerías de la dictadura, la situación cambia favorablemente; según Abellán,

el breve período comprendido entre los años 1974 y el momento de la desaparición física de Franco, fue de una apertura controlada con algún altibajo tras la defenestración política de Pío Cabanillas. Pero en líneas generales se confirma el espectacular aumento de los silencios administrativos, que pasan de 3,6 por 100, en la etapa anterior, a 5,5 por 100. El porcentaje de las denegaciones desciende al inusitado nivel de 1,1 por 100 (1982).

Aunque es cierto que la censura aún seguía vetando algunas obras a mediados de la década de los setenta como, por ejemplo, *Al regreso del Boiras* de Antonio Ferres<sup>172</sup>, que tuvo que ser publicada en Venezuela en 1974, fecha en la que Martín Gaité publicó *Retahilas*.

A lo largo de la dictadura franquista, la autocensura en los escritores se instala de un modo crónico. Según Fernando Larraz, «el escritor español acabó por interiorizar determinados códigos de escritura admisibles para el aparato represor, como si pudieran ser considerados parte de la transmisión literaria en tiempos normales» (2014: 34). Pero muchos escritores, entre los que se encuentra Martín Gaité, convirtieron la lacra de la autocensura (o censura) en un estímulo para poetizar sus escritos y dotarlos de nuevas técnicas narrativas que difuminan su violación de la moral de la época. Paso lento que propiciará un asentamiento definitivo de estas transgresiones, entre sus lectores.

Se pueden citar, concretamente en *Retahilas*, la independencia de la mujer frente a las ataduras familiares, una nueva visión de sus sentimientos eróticos (considerados como tabús) o la defensa de una mujer «fuerte» frente al enamoramiento irremediable, entre otras sutiles vulneraciones de la norma moral de la época.

---

<sup>172</sup> *Al regreso del Boiras* de Antonio Ferres no consiguió la venia de los censores españoles en 1962, cuando se presentó por primera vez, ni tampoco en 1974 (Abellán, 1980: 70).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Presumiblemente, en el periodo de la composición de *Retahílas*, Martín Gaité sufría una autocensura implícita o «hábito irreflejo»<sup>173</sup> debido a que, hasta ese momento, toda su profesión de escritora se había desarrollado durante la dictadura y a que los ejemplos de obras vetadas se sorteaban aún entre sus colegas, como se ha visto más arriba.

Así, la tendencia de la autora a romper el eje temporal de la historia novelesca evocando tiempos pasados o imaginados y la inclusión del mundo onírico o fantástico, rasgos definitorios de toda su obra, podrían ser una respuesta inconsciente al sistema represivo gubernamental y social. Este mundo imaginativo aparece de lleno en *El libro de la fiebre* y se asoma ya en *Entre visillos*, a pesar de respirar los aires de la tendencia del realismo social, como hemos referido.

### 2.1. Expediente de *Retahílas*

Martín Gaité deposita su novela *Retahílas* (en la sección de Régimen Editorial de la Dirección General de Cultura Popular) para que sea informada el 11 de mayo de 1974; dos días más tarde, el expediente estaba ya redactado por el periodista y novelista Ángel Vázquez, que se caracterizó por no denegar ninguna publicación durante el tiempo que ejerció de lector, pues «sus informes son de puro trámite y en ellos cabe apreciar cierta molestia por la tarea que le toca realizar» (Larraz, 2014: 92). Quizá, el periodista consideraba que la censura estaba fuera de lugar (más cuando él era escritor) y que, como ocurrió pronto, este control estaba a punto de desaparecer. De ahí que realice el informe con premura y desgana.

En efecto, Vázquez, en su expediente, deja en blanco las rutinarias preguntas sobre si la novela ataca al dogma, la moral, la iglesia y sus ministros, al régimen y sus instituciones y a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen. A continuación, emite el siguiente el informe:

Carmen Martín Gaité vuelve a recordarnos *Entre visillos* con esta novela [*Retahílas*] esencialmente femenina y de gran calidad, llena de matices que a veces nos recuerdan una comedia de Strindberg, otras a Katherine Mansfield, relatándonos la historia de una anciana señora gallega que desea ir a morir al lugar y hogar de nacimiento, no pisado desde hace tiempo por los familiares. Ambientada a principios de siglo, el contenido no ofrece nada

<sup>173</sup> Según Abellán (1982), «en el dominio de la consciencia individual del escritor se puede hablar de la autocensura implícita, como hábito irreflejo, condicionante histórico, social e incluso familiar».

Dio formato: Español

Dio formato: Español

que objetar. Está lleno de reminiscencias (AGA, IDD (03)050.000, caja 73/04099, exp. 5576-74).

Realmente, Vázquez acierta al anotar que en *Retahílas* abundan «las reminiscencias», ya que Eulalia evoca sus conversaciones con su cuñada Lucía y episodios de la juventud de su sobrino Germán, entre otros. Pero la historia no está ambientada en el siglo XIX, como el censor afirma, porque las referencias de Germán (a una fiesta jipi o su llegada en avión) muestran que la historia principal discurre en el siglo XX.

Se puede concluir que Carmen Martín Gaité escribió soportando la presión de la censura oficial y social de los años 50, que pudo sortear en *Entre visillos* gracias a las técnicas propuestas por la tendencia del realismo social. Más adelante, durante los sesenta, aunque la censura se hace más intransigente y la prohibición de novelas se recrudece (como se ha detallado arriba), la salmantina publica *Ritmo lento* (1963), finalista del Premio Biblioteca Breve 1962. A continuación, también *Retahílas* (1974) pasa desapercibida para la censura, sumándose a la tónica general del último año de la dictadura franquista, cuando solo eran denegadas un poco más de un uno por ciento de las novelas presentadas, como se ha referido.

#### 4. Referencias bibliográficas de los textos cotejados

Se han cotejado dos variantes de *Retahílas*, el texto A o *Cuadernos de todo*, y el texto B o definitivo de *Retahílas*.<sup>174</sup> La referencia bibliográfica del texto A es: Martín Gaité, C. (2003). *Cuadernos de todo* (1ª ed., en noviembre) (ed. e introd. De M.ª V. Calvi; pról. de R. Chirles) Barcelona: Debolsillo. El texto es una reedición de Martín Gaité (2002). *Cuadernos de todo*. Barcelona: Random House, Mondadori.

*Cuadernos de todo* es una recopilación de unos cuadernos de Martín Gaité en los que apuntaba asuntos relativos a su vida íntima y literaria. Según Calvi (2003), «se pueden considerar como diarios en libertad, que no obedecen a las reglas del género». Se encuentran aquí, entre otros escritos, «borradores» de obras posteriores.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> Crésillon llama «variante» a la “unité verbale qui diffère d’une autre forme, antérieure ou postérieure” (1994: 246).

<sup>175</sup> El «borrador» es el “manuscrit de travail d’un texte en train de se constituer; généralement couvert de ratures et réécritures” (Grésillon, 1994: 240).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

La salmantina comenzó a escribir estos cuadernos el 8 de diciembre de 1961, fecha de su cumpleaños. Ese día su hija le regaló el primer cuaderno en el que escribió *Cuadernos de todo*; algunos de estos están sin fechar (como, por ejemplo, el segundo). El último –numerado como 36 por Calvi– está compuesto durante el año 1992. Luego, estos cuadernos recogen su actividad durante treinta y un años.

Se copian, a continuación, los criterios de edición de Calvi; cita interesante por ser el origen de los antetextos de este estudio:

*Carmen Martín Gaité ha dejado unos ochenta cuadernos de apuntes [...], de los cuales ha sido utilizada la mitad para la presente edición: no todos los cuadernos son, en rigor, Cuadernos de todo. [...] En la transcripción de los cuadernos seleccionados, he omitido las largas recopilaciones de citas ajenas y los apuntes exentos de reflexiones personales; he incluido, en cambio, algunas variantes de obras publicadas, [...]. Los cuadernos están ordenados cronológicamente, [...]. Me he basado generalmente en la primera fecha anotada [...] (Martín Gaité, 2003: 17)*<sup>176</sup>.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

La referencia bibliográfica del texto B es:

Martín Gaité, C. (1994). *Retahílas* (pról. de E. Martinell). Barcelona: DestinoLibro, (8ª ed; la 1ª ed. de 1974 (Barcelona: Destino)).

Si se comparan los antetextos de *Retahílas* incrustados en sus *Cuadernos de todo* con el texto definitivo de *Retahílas*, se encuentran algunos fragmentos parecidos formalmente; otros, diferentes en su desarrollo narrativo (enfocados por distintos puntos de vista), aunque el tema sea el mismo; y, finalmente, algunos temas no desarrollados en la versión definitiva. De entre estos tipos, se ha realizado la selección.

## 5. Temas

Se señalarán, pues, aquellos fragmentos relacionados con la mujer-protagonista que difieren en su consideración moral de la establecida durante la época franquista. Estos temas se encuentran previamente anotados por Martín Gaité en sus cuadernos y, finalmente, textualizados definitivamente en *Retahílas*. Se ha seleccionado aquí: (1) la mujer víctima de su familia, (2) su erotismo y (3) su postura frente al enamoramiento.

<sup>176</sup> En esta cita y en las siguientes el énfasis se ha añadido para este estudio. De lo contrario, se especifica que es «añadido por el autor» de la cita.

## 5. 1. La mujer víctima de la familia

En texto A, Martín Gaité planifica: «Ester víctima de su familia. Pero la familia ¿por qué sustituirla? Las separaciones y los divorcios» (*Cuadernos de todo*, 2003: 233)<sup>177</sup>.

En el texto B de *Retahílas*, Germán cuenta a su tía Eulalia episodios de sus pasadas relaciones con su novia Ester:

Nos habíamos escrito mucho, sobre todo en la primen época de conocernos cuando ella se fue a Tánger con su madre que estaba allí en un sanatorio psiquiátrico, qué época tan infernal, no tenía más que *conflictos consigo misma, con la madre, con el amante de la madre, me cogía manías furibundas a mí, me traicionaba*, me pedía perdón, me castigaba con *silencios* incomprensibles, hasta *se intentó suicidar*, y en las cartas me lo contaba todo revuelto (1994: 220-221).

### Comentario

En un principio, la autora planeó, en el texto A, que «Ester [era] víctima de su familia» (*Cuadernos de todo*: 233). Pero el texto B, *Retahílas*, muestra que la familia no es la única causa del malestar de Ester, sino que su desasosiego surge también de sus «conflictos consigo misma» (1994: 221) que le conducen a «silencios incomprensibles»; silencios o incomunicación vinculados con la muerte («hasta se intentó suicidar»). Ester manifiesta su desamor hacia Germán porque no dialoga con él. Por el contrario, la conversación entre Eulalia y Germán produce vida. A este respecto, Beatriz Celaya afirma que «hacia 1970, puede verse [en la obra de Martín Gaité] una valoración más positiva del amor, así como la identificación de amor con la palabra dialogada, como realidades inseparables o intercambiables» (2007: 226).

Por otra parte, la autora no desarrolla totalmente en *Retahílas* (texto B) el tema previamente planteado en sus cuadernos (texto A) de la sustitución de la familia por otros lazos (es decir, «las ataduras» familiares, recreado ya en la novela homónima publicada en 1959).

<sup>177</sup> Corresponde al cuaderno núm. 7 según la edición de Calvi, pero correspondería al cuaderno de todo núm. 4 de la numeración dada por Martín Gaité, que abarca el periodo comprendido desde el mes de octubre de 1972 hasta abril de 1974 ( Martín Gaité, 2003: 222).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

En conclusión, Martín Gaité matiza su idea inicial de mostrar a Ester «víctima de su familia». Los familiares pasan a ser, en el texto definitivo, uno de los factores coadyuvantes del malestar psíquico de la novia de Germán; pero los problemas parecen también brotar de su propia incapacidad para comunicarse con sus allegados. Por lo tanto, la «voz narrativa» (o «la autora implícita») evita censurar exclusivamente las costumbres sociales de la época, según las cuales la mujer debía sacrificarse por la familia (normas implícitas que señalaban a las hijas como únicas cuidadoras de sus madres; como Ester, que está en un sanatorio exclusivamente ocupándose de la suya). La autora, pues, da pistas a los lectores para la reflexión sobre la situación de la mujer y el desequilibrio que padece, debido a este papel que la sociedad le había adjudicado.

#### 4. 2. Su erotismo

Partimos del texto A, «Para *Retahílas*» (*Cuadernos de todo*: 237-238) y «Para el final de *Retahílas*» (*Cuadernos de todo*: 847)<sup>178</sup>.

Como la salmantina terminó la redacción definitiva de *Retahílas* el 31 de diciembre de 1973, estos apuntes son fundamentales para observar las concordancias y divergencias entre su primer proyecto y la realización final de *Retahílas* y, de este modo, entender su «taller literario»<sup>179</sup>.

En los antetextos de sus cuadernos, la autora expresa la idea de plasmar en la versión definitiva de *Retahílas* el erotismo entre Eulalia y su sobrino Germán (hijo de su hermano homónimo). En el primer antetexto citado, escribe que la muerte de la abuela «interrumpe *ese conato de erotismo* que empezaba a producirse [entre ambos]» (*Cuadernos de todo*: 237). Y en el segundo antetexto citado («Para el final de *Retahílas*»), la autora anota su preocupación por mostrar poéticamente esta sensualidad entre tía y sobrino:

Para la última escena tengo que encontrar algún *artificio que me permita indicar* –sin decirlo– que se han callado. Y que ese callarse –aparte de significar *el fluido erótico* que

<sup>178</sup> Calvi coloca «Para el final de *Retahílas*» bajo el epígrafe de «Notas fugaces» y seguidamente, entre paréntesis, la italiana añade «De un bloc de 1973-1974» (2003: 847).

<sup>179</sup> La autora escribe al final de su *Retahílas*: «Empecé a tomar los primeros apuntes para esta novela en junio de 1965, en un cuadernito, “cuaderno-dragón” por un dibujo que me había hecho en la primera hoja un amigo que entonces solía decorar mis cuadernos. Terminé su redacción definitiva la tarde del 31 de diciembre de 1973, en mi casa de Madrid» (1994: 234).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

empieza a correr entre ellos– sea heraldo agorero de lo que se avecina [la muerte de la abuela de Eulalia, bisabuela de Germán]. *La muerte*, al reaparecer, no solamente *interrumpe esa comunicación erótica* que empezaba a producirse [...] (*Cuadernos de todo*: 847).

En el texto B, la autora consigue transmitir esta sensualidad que había planificado porque Eulalia le confiesa a su sobrino que le gusta mirarlo, y alaba sus ojos «de verdad» (1994: 216); como contrapartida, Germán le advierte a su tía que su belleza ha resurgido a raíz de la conversación de ambos –«Qué guapa estás ahora» (p. 217)–, y la compara con una «hoguera» (p. 217). También, más tarde, Germán insta a Eulalia a que se eche a su lado: «Anda, duerme, *yo me quedo aquí a tu lado*. Pero no estás bien, échate algo encima por lo menos, mujer, entra un poco de frío. Verás, *sube los pies*. Quitate las sandalias primero. Así. *¡Qué pies más bonitos tienes!*» (1994: 228).

A continuación, Eulalia se asusta porque oye el caballo (que vio en la sierra al principio de la trama y simboliza la muerte) y le replica a su sobrino: «Quieto, *ven*, agacha la cabeza. Es el caballo. ¡Qué cerca se oye ahora! Ha debido llegar debajo del balcón. *Tiéndete* así. *Calladitos*. Espera, está ahí mismo. Sí. Se para. *Ven aquí conmigo*, Germán, tengo miedo» (1994: 229).

Asimismo, en el epílogo, Juana (especie de hija adoptiva y criada de la abuela) focalizara «*dos cuerpos horizontales que se amparaban uno contra otro* camuflándose sobre la tapicería gastada» (1994: 232)<sup>180</sup>. De este modo, la relación de tía y sobrina se confirmará en la historia del eje temporal principal.

Cuando Juana los interrumpe para avisarles de que ha fallecido la abuela, Eulalia «repetía sordamente: “ahora no, por favor, ahora no, vete ahora no”» (1994: 233), palabras que evocan a las que podría enunciar una amante interrumpida en la intimidad con su amado, con lo que arrojan una segunda significación al sentido textual.

## Comentario

<sup>180</sup> «El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos» (énfasis del autor) (Bal, 2009: 110).

«Definido como *el punto desde el que se contemplan los elementos*, el papel de *focalizador* puede ser desempeñado también por un personaje. Se trata de un recurso [...] que permite filtrar los acontecimientos a través de sus ojos» (énfasis del autor) (Garrido Domínguez, 2007: 139).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Martín Gaité textualiza el erotismo de las relaciones entre tía y sobrino en la versión definitiva de *Retahílas* por medio de los siguientes recursos: (1) la descripción del ambiente y la forma en que conversan Eulalia y Germán (en una habitación a oscuras, yaciendo juntos, intercambiándose piropos). (2) Elección de términos con valores connotativos que llevan a ámbitos sensuales; así, por ejemplo, Germán, al alabar los pies desnudos de Eulalia, evoca la consideración voluptuosa de estas extremidades del cuerpo en el siglo XVIII (cultura que la novelista conocía<sup>181</sup>) o, también, el uso de metáforas como, por ejemplo, «hoguera», aplicada a la personalidad ardiente de Eulalia durante su conversación. (3) Finalmente, la focalización de Juana confirmará la cercanía física de Eulalia y Germán, pues ella observa «dos cuerpos horizontales que se amparaban uno contra otro» (1994: 232), y cómo «[Eulalia] se desprendió de los brazos del muchacho» (1994: 233). También advierte su unión espiritual –«aislados en su castillo inexpugnable de palabras»– (1994: 233).

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Por lo tanto, el erotismo entre tía y sobrino surge del encuentro mutuo en su conversación. Sus palabras dan vida a la casa hasta que aparece el misterioso caballo (momento en el que fallece la abuela). De este modo, dos características que definen al ser humano, el lenguaje y el erotismo, aparecen unidas. También, parte de su sensualidad se sublima por su diálogo, que hace revivir a la casa ruinoso de la abuela moribunda.

Se puede decir que la atracción erótica entre Eulalia y su joven sobrino, sugerida, así de manera ambigua, sería mejor recibida por la conservadora sociedad franquista que el texto desnudo expuesto previamente en sus cuadernos; de ahí el interés de la autora por encontrar un aparato retórico y narrativo adecuado. De este modo, la transgresión de los códigos sexuales imperantes iría calando sutilmente en los lectores de su época.

#### 4.3. La mujer frente al enamoramiento

En texto A del cuaderno número 3 (*Cuadernos de todo*, 2003: 115-173), Martín Gaité reflexiona sobre la novela de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), *Les liaisons dangereuses* (1782)<sup>182</sup>. Admira la determinación de *madame* Merteuil para hacer su voluntad y dominar sus sentimientos amorosos frente al hombre:

Dio formato: Español

Dio formato: Español

<sup>181</sup> Porque Martín Gaité había escrito ya los ensayos *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1970) y *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972).

<sup>182</sup> Según Calvi, el cuaderno núm. 3 «abarca un periodo muy largo, desde el 30 de diciembre de 1963 hasta agosto de 1976» (Martín Gaité, 2003: 113).

Los únicos que se entienden, que se divierten, *Valmont* y *Merteuil*, porque *son como dioses* al cabo de la calle de la relatividad *de esos sentimientos que esclavizan a los demás*, [...] Son exactamente como dioses, *dueños del destino* de los demás y del suyo *propio*, *no esclavos*.

*Lo que hace* deslumbrante, casi *única en la literatura*, *la figura femenina de Mme de Merteuil es su inteligencia* [...] Es verdugo libremente, porque lo quiere ser. Lo ha escogido, le divierte. Esto será todo lo nefasto que se quiera, pero *pocas mujeres están tan seguras de su labor*, la fian a sí mismas, sin apoyarse en el ambiente, *pocas van tan contracorriente*, son una pura construcción de su voluntad y esfuerzo y en este sentido *es totalmente positiva esta figura de mujer* (*Cuadernos de todo*: 130-131).

Y, más adelante, incluso la autora tilda a *madame Merteuil* «de ejemplo de conciencias despiertas, reflexionadoras, escépticas. No es un personaje de ficción que dañe» (*Cuadernos de todo*: 132).

En el texto B (*Retahilas*), Eulalia relata a Germán el impacto positivo que le causó la lectura de *Les liaisons dangereuses* de Laclos, ya que su protagonista, *madame Merteuil*, muestra que el amor es un enredo, de que sale victoriosa.

[Eulalia dice:] Laclos pulveriza el concepto de amor arraigado en Occidente, *su heroína* lo era por *revolverse contra* lo sublime, contra *aquellos modelos ancestrales de conducta amorosa*, al atreverse a demostrar que *la única verdad del amor radicaba en su trampa*; *hice mi catecismo de aquel libro* y de allí en adelante *la señora Merteuil* cínica, descreída, artífice de su propio destino, *destronó a las mujeres de la raza de Adriana*, palpitantes en el amor, luchando entre el deseo y raciocinio.

[...] *Ceder al otro amor con mayúsculas*, a ese que hace sufrir y que enajena, *sería someterse, perder el albedrío*, y solo de uno mismo dependía el rechazo, simplemente de mantener la cabeza clara (1994: 148-149).

Por el contrario, Lucía (madre de Germán), después de leer *Les Liaisons dangereuses* por recomendación de su cuñada Eulalia, le comenta irónicamente que «el libro está bien escrito, eso quién te lo niega, pero chica, que *el triunfo de las mujeres consista en tenerse que volver tan liantes y antipáticas como la tal madame*, para semejante viaje no habíamos menester alforjas» (1994: 148).

Es decir, al contrario que Eulalia, Lucía piensa que el sentimiento amoroso es inevitable y que «eso no se decide [...] tener que pasar *la vida a la defensiva*, ¿no te parece *perder el albedrío?*» (1994: 149). Ante esta respuesta, Eulalia admira la libertad de la misma Lucía para hacer lo que su voluntad le dictaba; como ella misma le afirma: «Yo sé muy bien lo que quiero» (1994: 152) (refiriéndose al modo de comportarse con su novio Germán). Independencia y seguridad en sí misma que también ostenta *madame Merteuil*.

### Comentario

En sus cuadernos, Martín Gaité alaba a *madame Merteuil*, (protagonista de *Les liaisons dangereuses* de Laclos) porque es dueña de su destino amoroso y no sigue el modelo tradicional femenino simbolizado por Adriana.

Sin embargo, la «voz narrativa» o «autora implícita» en el texto definitivo de *Retahílas* diluye la postura a favor de *madame Merteuil* expresada en los cuadernos. Esto lo consigue Martín Gaité presentando puntos de vista (el de Eulalia y el de Lucía) opuestos. De este modo, deja al lector interpretar libremente los parlamentos de sus personajes; Eulalia alaba el comportamiento de *madame Merteuil*, aunque ella misma será incapaz de controlar su amor por su marido Andrés, que la ignora (1994: 197). Por el contrario, su cuñada Lucía rebate la actitud de *madame Merteuil* ante el amor, arguyendo que este es incontrolable.

En resumen, la génesis de algunos de los personajes de Martín Gaité proviene del diálogo inteligente que entablan los personajes y de la realidad social del momento. Pero la novelista no establece una simple relación biunívoca entre las características de los personajes de sus lecturas y los suyos propios, sino que plasma en dos de sus personajes (Eulalia y Lucía) rasgos de uno solo (*madame Merteuil*). La maestría de la novelista consiste en crear un personaje femenino, Lucía, que piensa de modo diferente al original, la *madame Merteuil* de Laclos, pero que, al mismo tiempo, conserva el espíritu de esta, ya que se reafirma en sus creencias con su misma fuerza y valentía. Por su parte, Eulalia, tomará de *madame Merteuil* la convicción, solo teórica, de no someterse al amor de los hombres.

De este modo, la autora esconde su voz por medio de personajes que ‘no hablan’ como ella ‘ha hablado’ en sus cuadernos, sino que discuten sus opiniones. Es decir, al

Eliminó: Merteuil

Dio formato: Español

Eliminó: Merteuil

Dio formato: Español

Eliminó: Merteuil

Dio formato: Español

Eliminó: Merteuil

Dio formato: Español

contrario que el antetexto de sus cuadernos, el texto definitivo de *Retahilas* presenta distintas voces para que el lector elija.

## 5. Transgrediendo tabús

La transgresión de los tabús (en el texto definitivo de *Retahilas*) se presenta de un modo progresivo; en concreto, se analizará cómo se plantean y textualizan unas relaciones casi incestuosas.

(1) En un primer lugar, se presenta una retrospectiva externa; Germán evoca un episodio en el que su padre (también llamado Germán) comenzó a alabar a su hermana Eulalia. A raíz de sus palabras, Colette (la institutriz) le dijo: «Pero, Germán, usted está enamorado de su hermana» (1994: 51).

(2) Luego, Germán asevera que «por mucho que las *leyes escritas* en tablas y catecismos te hagan aborrecer ciertos sentimientos como monstruosos no pasan de ser eso, leyes escritas, *tabús que no consiguen cuajar en la sangre* ni en los sueños» (1994: 51).

Este parlamento sería considerado por los críticos dentro de las «partes discursivas», ya que estas «no contienen referencias a elementos de la historia [no la hacen “avanzar”]. Aquí solo se ve la representación de opiniones sobre comportamientos» (Bal, 2009: 134). «Las partes discursivas suelen ofrecer información “explícita” sobre la ideología de un texto» (Bal, 2009: 134). Por lo tanto, la «voz narrativa» o «la autora implícita» de *Retahilas* expresa su opinión sobre la inutilidad de los tabús por medio del discurso (o «parte discursiva») de Germán, expuesto más arriba.

Y, a continuación, Germán sigue contándole a Eulalia (para “avanzar” en su historia después de este paréntesis ideológico): «Miré a *papá* con esperanza, a ver si su respuesta me aclaraba que, efectivamente, *para él tu cuerpo* y tu cara tenían un *significado parecido* al que tomaban para mí algunas noches cuando te miraba en la foto aquella y *me parecías* tan lejana *como las actrices de cine más guapas e inalcanzables*» (1994: 51).

Por lo tanto, Germán (o la ‘autora implícita’ que se encuentra tras este personaje) va preparando al lector en el texto citado arriba para que admita los sentimientos ambiguos y eróticos entre los hermanos (Eulalia y Germán) y entre el sobrino y su tía.

(3) Más tarde, Germán, en su parlamento con Eulalia, utiliza términos y situaciones asociados a la literatura religiosa (1994: 217). Desea que la belleza de su tía le durara «eternamente» y le cuenta que, cuando él era joven, la imaginaba «arrodillada al pie de

la cama». La compara con una «hoguera» y una «luz que dura siempre». Hay también referencias a la «noche de San Juan» (1994: 217). Términos, que el lector conoce en el ámbito religioso y puede deconstruir, subvirtiendo sus sentidos en otros que sugieren erotismo. (¿No es, acaso, el misticismo el más erótico de los lenguajes? ¿No es más atractivo para el lector encontrar el significado cuando él mismo ha subvertido las connotaciones asociadas a las palabras?).

La lectura planteada arriba respondería a una crítica de tendencia deconstructivista, según la cual los significados connotativos asociados a las palabras despiertan un juego interminable de sentidos que, a su vez, se multiplican en otros. A este respecto, Paul de Man (uno de los seguidores de la corriente deconstructivista abanderada por Jacques Derrida) declara que “rhetorical reading is not a denial of meaning but an acknowledgment that meaning always exists in excess, seminally, supplementary” (Fry, 2012: 150). Palabras que se aplicarían a la expansión de significados connotativos eróticos que se han sugerido en el texto de *Retahilas* comentado arriba.

(4) Finalmente, las actitudes casi incestuosas se confirman con la focalización de Juana, que descubre «los dos cuerpos horizontales [de Eulalia y su sobrino] que se amparaban uno contra otro» (1994: 232). Esta visión le sirve para evocar la similar relación de los hermanos «porque antigua también, de treinta años atrás, era la escena que sus ojos perplejos descubrían. Eran Germán y Eulalia abrazados, eran ellos mismos en persona [...]. Eran los *dos hermanos cuando se acariciaban*» (1994: 232).

Del mismo modo, el vocabulario elegido para describir los sentimientos de Juana y la escena que ella contempla se emparentan con la literatura amorosa en general o la trovadoresca: «oleada súbita de rubor», «celos salvajes», «cuerpo flexible», «resplandor que transfiguraba su rostro», «aislados en su castillo inexpugnable de palabras» o «ardiente» (1994: 232-33). Así que, al igual que en el diálogo de Germán, aparecerán aquí connotaciones sensuales en la mente del lector que completarán la imagen del incesto (tanto entre los hermanos como entre tía y sobrina).

En resumen, en *Retahilas*, Martín Gaité intenta progresivamente transformar la mente de sus lectores o hacerles reflexionar sobre el sentido vano de los tabús o leyes que no llegan a grabarse en el corazón. Para lograr esto, se vale de los siguientes recursos narrativos y retóricos: (1) episodios retrospectivos (como la admiración o afecto amoroso de Germán por su hermana, parecida a la del sobrino hacia Eulalia). Estas retrospectivas expanden el tiempo cronológico de la acción (una noche) y ayudan a comprender el presente (los sentimientos amorosos) de tía y sobrino; (2) «parte discursiva» en el discurso

de Germán, donde este advierte de la inviabilidad de los tabús porque no se graban en el corazón; (3) la elección de términos que connotan erotismo y, finalmente, (4) la focalización de la escena por Juana, que confirma la unión de la tía y el sobrino y la compara con la de los hermanos (Eulalia y su hermano) en tiempos pasados.

## 6. Conclusiones

Los temas relativos a la mujer examinados aquí suponen una transgresión de la norma en la sociedad de la época. Estos fueron planificados por Martín Gaité en sus cuadernos o antetextos y, luego, cuajaron en el texto definitivo de *Retahillas* de un modo poetizado, que permitía a la autora, por una parte, evitar la censura (o autocensura) y, por otra, calar de lleno en su público lector y, así, transformar sus mentes.

Los medios de los que se vale Martín Gaité para comunicar una función poética a sus textos que le permita transmitir sus ideas, la forma de configurar a sus personajes y los entresijos de 'su taller literario, pueden resumirse en:

1. La 'dureza' de la idea expuesta en sus borradores se suaviza en el texto definitivo.

La novelista evita atacar aisladamente a un sector de la sociedad; autocensura que, indudablemente, favorece la viabilidad de su obra ante los órganos represores del gobierno franquista. (Así, por ejemplo, si se propone escribir sobre la penosa situación de la mujer víctima de la familia, distribuye la culpa de su estado entre, por un lado, su propio carácter hermético y desequilibrado y, por otro, la opresión familiar).

2. Configura a sus personajes inspirándose en sus lecturas, pero la relación entre los rasgos distintivos del original no se corresponde biunívocamente con el nuevo personaje creado por la escritora. Es decir, Martín Gaité aísla los rasgos y los entreteje de distinto modo a como aparecen en la fuente. Así, Lucía difiere de *madame* Merteuil porque se abandona al amor al modo de la diosa Adriana, pero comparte con la francesa su confianza en sí misma. Por otra parte, Eulalia admirará de la protagonista de *Les Liaisons dangereuses* su capacidad para dominar sus pasiones, pero a lo largo de la trama ella misma se mostrará perdidamente enamorada de su marido, aunque este no le haga caso.

Gracias a este recurso, el lector considera el tema (en este caso la postura de la mujer frente al enamoramiento) desde distintos puntos de vista. La voz narrativa (o la autora implícita), pues, se esconde y deja a los personajes hablar por sí mismos. Estos personajes son queridos por igual por la autora, con lo que la invitación a la reflexión es

más real porque la voz narrativa queda completamente oculta (o cedida a cada personaje, con la misma intensidad).

3. La transgresión mayor que se puede presentar en cualquier moral es el incesto. En *Retahilas* aparece casi invisible, pero se vislumbra. La relación amorosa de Eulalia con su hermano Germán aparece insinuada en su niñez y, luego, se advierte también entre la misma Eulalia y su joven sobrino. Pero la presentación del erotismo de estos últimos se atenúa con un juego de omisiones o metáforas que se expanden y subvierten (en la mente del lector).

Luego, hemos visto que la voz narrativa o autora implícita aboga por la superación de los tabús mediante (1) una parte discursiva, en la que el personaje Germán expresa esta opinión como si se tratara de una verdad universal, (2) la actuación de los personajes, en este caso, sus insinuadas relaciones incestuosas –en las historias retrospectivas entre los hermanos y, luego, en la historia principal, entre tía y sobrino–, y (3) la focalización de un personaje, que da verosimilitud en la historia principal a la relación casi incestuosa (Juana, que advierte la relación física entre los dos).

4. Las evocaciones o retrospectiones difuminan los hechos ofrecidos al lector. Estos, al aparecer imaginados por los personajes, deben ser completados (para verificar su verosimilitud en la historia) mediante otros datos (juicios, episodios, su relación, entre otros) que son también fragmentarios.

Carmen Martín Gaité continúa en *Retahilas* potenciando esa vena onírica e imaginativa que destapó en *El libro de la fiebre* y que la acompañará en todas sus obras. El juego de evocaciones, imaginaciones y ensoñaciones posibilita a la autora exponer unas actitudes que, al ser presentadas veladamente, calan más profundamente; el lector debe completar su fragmentación, bien con otros datos de la historia o bien con su propia imaginación, que deconstruye los términos o interpreta las imágenes del texto.

Estos recursos narrativos y retóricos de Martín Gaité se desnudan y aprecian claramente, como se ha mostrado más arriba, al cotejar los antetextos de sus cuadernos, donde planifica su obra, con la versión definitiva de *Retahilas*.

## Referencias

Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (vol. 9). Barcelona: Ediciones Península.

Abellán, Manuel L. (1982). Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo*, 1 (1), 169-180. Recuperado de [http://www.represa.es/represa\\_4\\_octubre\\_2007\\_articulo6.html](http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo6.html) [Fecha de consulta: 05/02/2023].

Abrams, M. H y Harpham, Geoffrey Galt (2012). *A glossary of literary terms*. United States: Wadsworth, Cengage learning.

AGA (Archivo General de la Administración). Ministerio de Cultura y Deporte. Alcalá de Henares. Expediente de *Retahílas*. IDD (03)050.000, caja 73/04099, exp. 5576-74.

Álvarez Villalobos, M. y Suárez Toledano, C. (2019). Censura y creación literaria I. Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá. *Olivar*, 19 (29), e055. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/18524478e055> [Fecha de consulta: 05/02/2023].

Bal, M. (2009). *Teoría de la narración: una introducción a la narratología*, 8ª ed. Madrid: Cátedra.

Booth, W. C. (1968) [1961]. *The rhetoric of fiction*. United States of America. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. Digitized by the Internet Archive in 2010.

Brenneis, S. J. (2014). *Genre Fusion: A New Approach to History, Fiction, and Memory in Contemporary Spain*. Purdue University Press. ProQuest Ebook Central. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliocordoba-ebooks/detail.action?docID=4742411> [Fecha de consulta: 05/02/2023].

Calvi, M.ª V. (2003). Presentación de los Cuadernos de todo en Salamanca. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Recuperado de [http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c\\_todo.html](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_todo.html) [Fecha de consulta: 05/02/2023].

Carbayo-Abengózar, M. (2001). Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaité en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*. En I Congreso Nacional Literatura y Sociedad (pp. 361-376). A Coruña: Universidad A Coruña. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2183/11021> [Fecha de consulta: 05/02/2023].

Celaya, B. (2007). El amor es una tara: *Cuadernos de todo*, de Carmen Martín Gaité. *Neophilologus*, 91 (2), 221-241.

Fry, P. H. (2012). *Theory of Literature*. [Deconstruction II. Paul de Man, Chapter 11, 138-150]. New Haven: Yale University Press, Available from: ProQuest Ebook Central.

Eliminó: ] .

Eliminó: h

Dio formato: Español, Revisar la ortografía y la gramática

Dio formato: Español, Revisar la ortografía y la gramática

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado

Dio formato: Español

- Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Grésillon, A. (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jurado Morales, J. (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid: Gredos.
- Larraz, F. (2014). *Letricidio Español: censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Larraz, F. y Suárez Toledano, C. (2017). Realismo social y censura en la novela española (1954-1962). *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 5, 66-95.
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/l/1966/03/18/14/con> [Fecha de consulta: 05/02/2023].
- Martín Gaité, C. (1994) [1974]. *Retahílas* (pról. de E. Martinell). Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (2001) [1958]. *Entre visillos*. Barcelona: Destino [Primera edición, 1958, Barcelona: Destino, col. Áncora y Delfín].
- Martín Gaité, Carmen (2003) [2002]. *Cuadernos de todo* (ed. e intr. de M.ª V. Calvi; pról. de R. Chirles). Barcelona: Debolsillo [Primera edición de 2002, en Barcelona: Random House Mondadori].
- Martín Gaité, Carmen (2007). *El libro de la fiebre* (ed. de M.ª V. Calvi). Madrid: Cátedra.

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Dio formato: Español

Código de campo cambiado