

**LA LITERATURA FEMENINA DE LIBERACIÓN DESDE LA
GENERACIÓN DEL 98 HASTA LA DEL 27. PARADIGMAS, TEMAS Y
EVOLUCIÓN GENERAL**



**Trabajo de Fin de Máster
Máster en Filosofía y Cultura Moderna**

Presentado por:
Beatriz Cruz Espada

Dirigido por:
Profa. Inmaculada Murcia Serrano

Resumen: En el presente trabajo, se pretende establecer un estudio evolutivo de conceptos como el modelo de mujer moderna o vanguardista, las sexualidades no normativas o el feminismo en la literatura femenina encuadrada en las tres generaciones de la Edad de Plata de la literatura española. Para ello, nos centraremos en las producciones novelísticas: *Tú eres la paz*, de María Lejárraga, *Oculto Sendero*, de Elena Fortún, y *Acrópolis*, de Rosa Chacel. Estas obras principales se apoyarán en otros textos de las mismas autoras –o de sus contemporáneas– con el fin de poder completar la visión de cada una de las generaciones. Bajo un análisis hermenéutico, se dará visibilidad al pensamiento de estas tres autoras, haciendo hincapié en sus vivencias propias.

Palabras clave: Edad de Plata, feminismo, vanguardias, Círculo Sáfico, novela.

Abstract: This paper aims to establish an evolutionary study of concepts such as the model of modern or avant-garde woman, non-normative sexualities or feminism in women's literature framed in the three generations of the Silver Age of Spanish literature. To this end, we will focus on the novelistic productions: *Tú eres la paz*, by María Lejárraga, *Oculto Sendero*, by Elena Fortún, and *Acrópolis*, by Rosa Chacel. These major works will be supported by other texts by the same authors - or their contemporaries - in order to complete the vision of each of the generations. Under a hermeneutic analysis, we will give visibility to the thoughts of these three authors, emphasizing their own experiences.

Key words: Silver Age Spain, feminism, avant-garde, Sapphic Circle, novel.

Contenido

| | |
|---|----|
| 1. Objetivos | 3 |
| 2. Metodología | 4 |
| 3. Estado de la cuestión | 6 |
| 3.1. Las modernas y vanguardistas de la Edad de Plata española..... | 6 |
| 3.2. El Círculo Sáfico de Madrid | 9 |
| 4. María de la O Lejárraga | 11 |
| 4.1. Las modernas del 98. | 11 |
| 4.2. María de la O Lejárraga: la autora silenciada | 12 |
| 4.3. <i>Tú eres la paz</i> : la exploración de la autoconciencia feminista..... | 15 |
| 5. Elena Fortún | 27 |
| 5.1. Las Flappers de la Generación del 14. | 27 |
| 5.2. Elena Fortún: los caminos de su vida | 28 |
| 5.3. <i>Oculto sendero</i> : la realidad hecha ficción..... | 32 |
| 6. Rosa Chacel..... | 48 |
| 6.1. Las sinsombrero | 48 |
| 6.2. Rosa Chacel: Vida y obra de una inconformista..... | 50 |
| 6.3. <i>Acrópolis</i> : cafés, tertulias y confesiones | 53 |
| 7. Conclusiones | 65 |
| Bibliografía..... | 68 |

1. Objetivos

El trabajo que nos ocupa pretende trazar una línea de evolución temática en la literatura femenina de las tres generaciones de la Edad de Plata, es decir, de las generaciones del 98, 14 y 27. Últimamente, se han vuelto a poner en valor a mujeres pertenecientes a la generación del 27 mediante documentales como el de *Las sinsombrero* (Balló, 2015), retransmitido en RTVE. Este hecho nos hizo preguntarnos qué ideas heredaron esas mujeres de sus predecesoras, y es, precisamente, eso lo que intentaremos desentrañar mediante el análisis propuesto en este trabajo.

Realmente, la investigación aquí presentada conforma el preámbulo de una investigación que se realizará en forma de tesis doctoral. En ella, no solo se analizará el género novelístico, sino también el ensayístico, un género que fue muy usado por las mujeres de las distintas generaciones para transmitir sus ideas y reivindicaciones. Para dar una visión más global, se estudiarían tres mujeres por cada generación, que se han escogido ateniéndose a una serie de criterios: que pertenezcan a una de las tres generaciones ya mencionadas, que se dedicaran a la literatura en prosa –ya sea ensayo o novela– y que escribieran sobre la liberación de la mujer tanto en el ámbito privado como en el público. Por último, cabría matizar que se priorizará en el estudio de figuras menos conocidas, aunque hayamos recurrido también a mujeres que fueron exponentes de su generación. Así, esa investigación quedaría estructurada de la siguiente manera:

| Generación del 98 | Generación del 14 | Generación del 27 |
|--|--|---|
| Carmen de Burgos (ensayista): <i>El divorcio en España y La mujer moderna y sus derechos.</i> | Margarita Nelken (ensayista y novelista): <i>La condición social de la mujer en España, Historia de un adulterio y En torno a nosotras.</i> | Rosa Chacel (ensayista y novelista): <i>Saturnal, Acrópolis.</i> |
| María Lejárraga (ensayista y novelista): <i>Cartas a las mujeres de España, Feminismo, feminidad y españolismo, La mujer moderna y Tú eres la paz</i> | Elena Fortún (novelista): <i>Oculto sendero.</i> | Luisa Carnés (novelista): <i>Peregrinos de calvario y Tea Rooms. La mujer obrera.</i> |
| Concha Espina (novelista): <i>La virgen prudente</i> | Carmen Baroja (ensayista): <i>Recuerdos de una mujer de la generación del 98.</i> | Carmen Rodríguez Carballeira (ensayista): <i>Educación sexual, La rebeldía sexual de la juventud, La revolución sexual, Sexo y amor.</i> |

Tabla 1: Estructura propuesta para la investigación doctoral.

Como podemos apreciar, la propuesta de investigación es bastante ambiciosa, por lo que en este trabajo nos hemos ceñido a analizar el contenido novelístico de una mujer de cada generación. Por tanto, nos centraremos en tres figuras: María de la O Lejárraga, Elena Fortún y Rosa Chacel, con el objetivo de establecer una relación entre ellas y, por ende, entre sus generaciones, comprobando si, efectivamente, se produce una evolución temática en sus producciones literarias.

La elección de estas tres figuras no es casual, ya que otro de los aspectos de la investigación será el tratamiento que se hace en la literatura de la época sobre las sexualidades no normativas. Este aspecto se convierte en un nexo de unión entre estas tres autoras, ya que hay rumores sobre una posible bisexualidad de Lejárraga (Capdevila-Argüelles, 2014: xxiv), Fortún escribió *Oculto sendero* en torno a sus propias vivencias como mujer sáfica y Rosa Chacel, aunque no haya evidencias de safismo, sí se sabe que apoyaba a esas mujeres y que, incluso, participaba en las reuniones del Círculo Sáfico de Madrid (Capdevila-Argüelles, 2014: xvi).

En conjunto, en esta investigación se pretende reivindicar la importancia —a partir de Lejárraga, Fortún y Chacel— de las mujeres de estas tres generaciones de la Edad de Plata en el forjamiento del pensamiento feminista en España y en la crítica hacia la desigualdad de las sexualidades no normativas.

2. Metodología

Para el desarrollo de este proyecto, se ha hecho uso de la metodología ginocrítica, una modalidad crítica acuñada por primera vez por Elaine Showalter en su ensayo *Towards a feminist poetics*, de 1979. La ginocrítica podría definirse como el «estudio de las mujeres como escritoras» y propone el surgimiento de nuevos modelos de análisis que impliquen, a su vez, una nueva teoría basada en la experiencia de las mujeres (Showalter, 1985: 131). Por tanto, se basaría en estudiar «lo que las mujeres han sentido y experimentado» (Showalter, 1985: 130). En sus propias palabras:

La ginocrítica tiene que ver con la mujer como escritora, con la mujer como productora del significado textual, con la historia, temas, géneros, de la literatura escrita por mujeres. Entre sus temas están la psicodinámica de la creatividad femenina, la lingüística y el problema del lenguaje femenino, la trayectoria de la carrera literaria femenina

individual o colectiva, la historia de la literatura y, por supuesto, los estudios sobre autoras y obras individuales" (Showalter, 1979: 128).

Así, en la presente investigación –y la posterior tesis doctoral– se aunarán muchos de estos aspectos: la historia a través de los contextos tanto de las distintas generaciones como de las autoras en particular, los distintos temas abarcados por ellas –quizás el eje central de nuestra investigación–, y el estudio de estas figuras tanto de manera individual a través de sus obras como de manera colectiva al relacionarlas con sus generaciones.

Todas estas variables nos irán brindando, a lo largo de la investigación, datos con los que podremos llevar a cabo un intento de reconstrucción del pensamiento de las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX.

En este punto, la ginocrítica se cruzará con la hermenéutica, ya que, en este proyecto, no solo se ha mostrado como esencial lo que estas autoras dejaron por escrito, sino también aquello que esbozaron entre líneas. Esa lectura de las obras que atiende también a lo que Lejárraga, Fortún y Chacel no plasmaron explícitamente permitirá obtener una visión más completa de los asuntos abordados en esta investigación. Gadamer, en respuesta a Reinhart Koselleck –quien fue su alumno– se pronunció así:

[...] Estamos en condiciones de experimentar en el lenguaje: la posibilidad de dejar algo incierto, sin decidir (*etwas dahingestellt sein zu lassen*). Si se me permite decirlo dentro de los límites modestos en los que debo sentirme responsable, la hermenéutica es la elaboración de este poder (*Könnens*) tan maravilloso como peligroso. Poder dejar una cosa incierta, sopesarla y reconsiderarla una y otra vez en sus posibilidades no es simplemente una más de las dotes naturales útiles de un ser vivo. (Koselleck & Gadamer, 1997: 101).

Esta reflexión de Gadamer ayuda a comprender la pretensión de este trabajo, ya que el análisis que requieren –y merecen– estas obras no pueden ser meramente semántico o literario, sino que tiene que trascender de lo explícito pretendiendo tratar de escuchar la voz del texto. Como bien afirmó Gadamer (1992: 335-336), quien pretenda interpretar un texto tiene que estar dispuesto a que este le diga algo.

Para llegar a ello, el primer paso fue realizar una lectura concienzuda de las obras, teniendo siempre en cuenta las variables que se querían analizar: roles de género, aspectos

de mujer moderna, sexualidad, feminismo y autoría femenina. Sin embargo, se mostró como primordial el encuadrar cada obra en su contexto, por lo que se ha elaborado, para cada una de ellas, tanto un contexto histórico como un breve compendio de la vida y obra de su autora, resaltando los aspectos que llevaran a una mejor comprensión de sus creaciones literarias. Por último, se realizó una conclusión aunando e interrelacionando las tres obras, y, por tanto, el pensamiento y la influencia de las tres autoras, mostrando su relevancia en la historia del pensamiento español.

A la hora de realizar el análisis, surgieron varios problemas, siendo quizá el más relevante la reivindicación de la figura de Lejárraga. La dificultad que entrañaba este problema es que, para mostrar su importancia, debíamos seguir citando el nombre del que fue su marido, Gregorio Martínez Sierra, ya que toda su obra fue publicada bajo el nombre de él, y no ha vuelto a ser editada bajo su propio nombre. Para resolver este conflicto, se ha decidido mantener en todo momento el nombre de nacimiento de la autora, María de la O Lejárraga o, en muchos casos, Lejárraga. Con ello, hemos intentado no crear confusión entre el nombre del que fue su marido y el seudónimo que adoptó ella, María Martínez Sierra, tras la muerte de él para poder cobrar los derechos de autor.

Se podría concluir, por tanto, que esta investigación tiene un carácter interdisciplinar, ya que combina el estudio de la literatura tanto con una visión histórica –dada por los contextos– como con los estudios de género mediante dos metodologías que, en este caso, se complementan: la ginocrítica y la Teoría Hermenéutica de Gadamer. Esta variedad de aproximaciones a las obras a las que nos enfrentamos tiene como objetivo enriquecer el presente trabajo, desde el cual se pretenderá revalorizar el aporte teórico de las mujeres de estas tres generaciones a la lucha por la igualdad de las mujeres.

3. Estado de la cuestión

3.1.Las modernas y vanguardistas de la Edad de Plata española

A finales del siglo XIX, España se encontraba inmersa en lo que Emilia Pardo Bazán identificó como «un abismo social». Según el análisis que estableció en *La mujer española* (1981: 33), cada vez que los hombres conseguían nuevos derechos y libertades políticas, aumentaba su diferencia con respecto a las mujeres, cuyo papel se tornaba cada vez más pasivo.

Emilia Pardo Bazán, será, precisamente, una de las mayores exponentes de una minoría de mujeres cultas que alzan la voz contra estas injusticias en el siglo XIX. Aunque numerosas teóricas feministas consideren que el feminismo surgió de manera tardía en España en el siglo XX, testimonios como este de Pardo Bazán o los de Concepción Arenal nos indican que ya había un feminismo incipiente en aquellos años. El problema en este tipo de estudios, tal y como expone Gómez-Blesa (2019: 105-106), es considerar que el punto de partida del movimiento feminista debe ser la reivindicación del derecho al voto, a imagen y semejanza de Reino Unido o Estados Unidos. Sin embargo, en España, las primeras voces feministas hablaron sobre la condición social de la mujer y el cuestionamiento de los argumentos científicos que afirmaban la inferioridad moral e intelectual de la mujer.

A este respecto, Susan Kirkpatrick (2003: 9) destaca cómo la teoría de Pardo Bazán sobre la incorporación del elemento femenino para el desarrollo hacia la modernidad empezó a ser una realidad en las primeras décadas del siglo XX. El elemento más visible de este cambio sería la conformación de la Mujer Moderna, es decir, mujeres de clases media y alta que empezaban a negar los roles que la sociedad les había impuesto. Esto dio lugar a la conformación de un diverso grupo de mujeres intelectuales que tuvieron mucha presencia y actividad sobre todo en las manifestaciones culturales de la modernidad española. Tal y como expone Kirkpatrick (2003: 9-10): «[...] las mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento significativo para definirse a sí mismas como participantes en la modernización de su país [...]».

Sin embargo, aunque la actividad intelectual, estética y cultural de la mujer de principios del siglo XX no pasara desapercibida para sus coetáneos, sí que pasó desapercibida para historiadores y pensadores que han estudiado y analizado posteriormente esta época. Una de las primeras discriminaciones que sufrieron las mujeres en este sentido fue la desvinculación que se llevó a cabo entre su producción estética y la de sus contemporáneos. Como explica Kirkpatrick (2003: 10), se identificó a la generación del 98 con lo masculino y al modernismo como lo femenino. Al igual que pasaría con la generación del 27, las producciones de estas mujeres parecen estar estudiadas como casos particulares –a modo casi de excepciones a la norma–, pero sus aportaciones a la modernidad siguen sin aparecer en numerosos recuentos generacionales o en estudios más generales sobre estas generaciones.

Llegados a este punto, se nos hace indispensable aclarar los conceptos de «modernización», «modernismo» y «modernidad». Tal y como lo entiende Rita Felski (1994: 198), «modernización» hace referencia a un proceso económico por el cual, mediante el auge del capitalismo, se desarrollan aspectos sociales y culturales, lo cual implica innovaciones científicas y tecnológicas. «modernismo» sería la respuesta estética a dichos cambios, y la «modernidad» haría referencia a un período histórico definido por la oposición al pasado y a lo tradicional. El problema aquí reside en que la modernidad se ha identificado históricamente con lo masculino (Felski, 1994: 199), ignorando por completos todos los avances que la modernidad supuso para la mujer. Estas mejoras para las condiciones de vida de las mujeres –mayor acceso a la educación, más derechos políticos, mayor independencia económica– supusieron un cambio de paradigma y la creación de una nueva visión del mundo de la que dejaron constancia en sus producciones artísticas.

En este sentido, toda la producción estética femenina debe ser puesta en valor, incluso aquellos reportajes o artículos sobre moda, hogar o cosméticos, ya que la revolución tecnológica que trajo el capitalismo consigo dotó a la mujer de mayor libertad e independencia. Por tanto, nos alejamos aquí de esa concepción mencionada anteriormente mediante la cual solo pueden ser consideradas como feminismo las reivindicaciones por los derechos políticos de la mujer. Aunque estas sean un pilar fundamental para la liberación femenina de finales del siglo XIX y principios del XX, la producción estética de estas mujeres será también un campo de estudio fundamental para investigar el feminismo incipiente de aquella época. Como bien apuntan Anthony Geist y José Monleón (1999: xxxiii, nota 12):

Dada su marginalidad añadida en cualquier situación social, las mujeres deberían haber sido las artistas modernistas por excelencia. Éste puede ser todavía el caso cuando –si es que ello llega a ocurrir– se reescriba de manera convincente el concepto canónico de Modernismo. [sic]

Así, se nos muestra como indispensable la relectura y reescritura de esta época bajo una mirada más igualitaria, y situando la producción literaria y artística de las mujeres de estas tres generaciones donde se merecen y no donde las situaron sus propios contemporáneos, apartándolas de las antologías –caso de Gerardo Diego– o de los recuentos generacionales. En este trabajo, pensamiento, estética, feminismo y literatura se unirán con el objetivo de revalorizar a las mujeres que fueron partícipes de la conocida

como Edad de Plata española y que, mediante su obra y su rebeldía hacia los cánones impuestos, influyeron de manera indiscutible en el pensamiento español.

3.2. El Círculo Sáfico de Madrid

Uno de los hilos conductores de la presente investigación será que todas las autoras aquí presentadas están, de un modo u otro, relacionadas con el mundo sáfico. La existencia de un Círculo Sáfico en Madrid se ha puesto continuamente en tela de juicio, e incluso muchos investigadores han desestimado el valor que esto podría sostener ya que consideran la sexualidad de las autoras como algo sumamente personal y que no incidiría en ningún modo en su producción estética (Capdevila-Argüelles, 2014: xix).

Pero, como dijo Kate Millett en los años 70, «lo personal es político» y, en una España donde las sexualidades no normativas estaban condenadas, el estudio de los aspectos sáficos mostrados por las autoras será determinante para analizar sus obras literarias o su visión del mundo. Como expone Capdevila-Argüelles:

Rescatar a nuestras modernas del olvido sin adentrarnos en el impacto del cuestionamiento que muchas de ellas hicieron de la sexualidad, la maternidad y el matrimonio es hacer las cosas a medias. Su ciudadanía íntima es tan importante como su ser público (Capdevila-Argüelles, 2014: XIX).

Sin embargo, no todas vivieron su safismo de la misma manera. Algunas lo mostraron sin tapujos, como Victoria Kent, Victorina Durán, Ana María Martín Sagi, Lucía Sánchez Saornil o Matilde Calvo. Otras, no obstante, vivieron su sexualidad no normativa de una manera más conflictiva, lo que las llevó, en muchos casos, a casarse con hombres y vivir en la clandestinidad sus relaciones sáficas. Este sería el caso de Encarnación Aragonese, Carmen Conde o María Lejárraga. Muchas de ellas recurrirían al *companionate marriage*, es decir, un matrimonio de compañía entre un hombre y una mujer cuya intención era ocultar las sexualidades no normativas de ambos. Este será el caso de María Lejárraga, quien se casó con Gregorio Martínez Sierra, siendo probablemente, ambos bisexuales (Capdevila-Argüelles, 2014: XXIX).

En numerosas ocasiones, las relaciones entre mujeres fueron vividas por muchas de estas autoras con sentimientos contradictorios debido, sobre todo, a la falta de

educación sexual de las mujeres de principios del siglo XX y a la patologización que se llevó a cabo en aquellos años del lesbianismo desde la ginecología o la sexología.

Estos sentimientos de culpabilidad y rechazo ante su propia tendencia sexual causará que no dejen escritos en los que den detalles sobre sus pasiones o deseos y, si se atrevieron en su momento, sus propios familiares o, a veces, ellas mismas, se han encargado de censurarlos o hacerlos desaparecer. El mutismo de las propias mujeres sobre sus vivencias y la censura posterior serán los problemas fundamentales a los que nos enfrentaremos a la hora de querer reconstruir el *Círculo Sáfico* madrileño. Habría que añadir a este respecto que la homosexualidad masculina mostraba ya alguna diferencia con respecto a la femenina. Victorina Durán –citada por Moreno-Lago (2021: 213)– en *Así es*, considerada la primera autobiografía lésbica española, afirmará lo siguiente: «Los hombres, no muchos, han dado ya la cara ante el mundo respecto a su problema. La mujer nada ha dicho aún».

Tal era el rechazo por dejar constancia por escrito de sus vivencias, que para las reuniones del *Círculo Sáfico* se usaba un mecanismo denominado «secreto a voces», es decir, todas las personas que se movían en ese ambiente –fuesen homosexuales o simpatizantes– conocían las tertulias, quiénes asistían y los lugares en los que se llevaba a cabo, pero, de cara a la sociedad, esa información debía quedar oculta. Un dato importante que debemos tener en cuenta sobre el *Círculo Sáfico* es que no se trataba de un lugar concreto ni estaba jerarquizado, sino que consistía más bien en un ambiente social formado por un grupo reducido de mujeres que se reunían en espacios privados.

Las agendas personales de Victorina Durán, tal y como expone Moreno-Lago (2021: 231), harían pensar, incluso, en la supervivencia de este *Círculo Sáfico* al exilio, en el cual muchas de estas autoras se seguirían reuniendo, como fue el caso de la propia Durán, Elena Fortún y Rosa Chacel, aunque esta última no fuera lesbiana, sino simpatizante. En estas reuniones, fueran en España o ya en el exilio, analizaban y debatían sobre el sistema patriarcal y opresivo en el que se veían inmersas, estableciéndose, a su vez, mecanismos de asistencia y consuelo (Moreno-Lago, 2021: 232).

Estas reuniones y los temas abordados en ellas serán fundamentales, ya que influirán, de manera sutil o más explícita, en la producción estética de las mujeres involucradas, como podremos comprobar con la obra de Fortún *Oculto sendero* o con la sutil descripción de este ambiente sáfico en *Acrópolis*, de Rosa Chacel.

4. María de la O Lejárraga

4.1. Las modernas del 98

La generación del 98 será la primera en España en contar entre sus intelectuales con un gran número de mujeres. Este hecho tan relevante en la historia de nuestro país estará debido a una serie de mejoras en las condiciones de vida de las mujeres, o, al menos, en las mujeres de clase media-alta. Estas mejoras se dieron tanto en el ámbito educativo como social, lo cual fomentó que cada vez más las mujeres fueran partícipes de los movimientos culturales y artísticos de principios del siglo XX.

Estas mujeres no solo lograron dedicarse por completo a la escritura de manera profesional, sino que también gozaron de una exposición mediática que les permitió concienciar a la población de la situación de desigualdad en la que se encontraba la mujer. Algunas de estas serán Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, Carmen de Burgos, Concha Espina, María Goyri, María de la O Lejárraga, Isabel Oyarzábal y Pilar Millán Astray, y se dedicarán a la escritura de novelas largas, cortas, artículos periodísticos, ensayos, libros de memorias y obras de teatro.

Tal y como expone Gómez Blesa (2019: 210-211), este grupo será heterogéneo tanto en sus propuestas estéticas como en sus ideologías políticas, ya que, por ejemplo, Sofía Casanova, Blanca de los Ríos, Concha Espina y Pilar Millán Astray eran conservadoras mientras que Carmen de Burgos, Isabel Oyarzábal y María de la O Lejárraga defendieron la causa republicana.

Aunque las tramas de sus obras tendieran a ser más convencionales de lo que ellas mismas lo fueron en vida, sí que introdujeron en sus personajes aspectos verdaderamente modernos. Hurtado (1998: 153), de hecho, afirmará que «sus narraciones cuestionaron la historia femenina tradicional e iniciaron la búsqueda de un relato propio». Así, la literatura escrita por mujeres pasó de centrarse en temas como el matrimonio y la maternidad, a reivindicar asuntos como la necesidad de la educación de la mujer y de su incorporación a la vida laboral, el divorcio, su sometimiento al hombre, su relación con el arte o el amor libre, entre muchos otros aspectos. De todo ello podría vislumbrarse cómo esbozaron una visión colectiva de sí mismas, haciendo uso de una autoconciencia crítica para examinar la identidad femenina (Bordonada, 1989: 20).

Muchas de estas mujeres, por tanto, mantendrían una versión distinta acerca de la modernidad de la que tuvieron sus compañeros masculinos, mucho más anclados en lo tradicional y el conservadurismo. Así, mujeres como Carmen de Burgos o María Lejárraga ensalzaron el modelo de «mujer moderna» o «nueva mujer»; es decir, un nuevo modelo de identidad femenina basado en los beneficios producidos por los avances tecnológicos y, por consiguiente, por el capitalismo industrial. Este choque de visiones entre los hombres y las mujeres de la generación del 98 en cuanto a la figura femenina será expuesto de manera manifiesta por María Lejárraga:

Los hombres han podido crear, una tras otra, las imposibles, purísimas, castísimas figuras de mujer que decoran, adornan, iluminan, aroman e idealizan sus novelas, cuentos, dramas y comedias, porque las han soñado, y el sueño es, en cierto modo, una realidad para la mente que lo forja. Mas una mujer que se ve «por dentro», que íntima, personal e implacablemente, «se sabe de memoria» no se puede soñar a sí misma absurdamente fuera de lo real. Y, en efecto, las escritoras nuestras contemporáneas, empiezan a poner en el papel una realidad femenina harto en desacuerdo con el ideal del «ángel de candor» o «pajarillo caído del nido» (todo tiene alas) consagrado por siglos de fantasía masculina (citado en Blanco, 2003: 33).

Esta disidencia con la visión masculina sería la principal razón por la que estas autoras no se terminaran de adaptar al canon generacional y terminaran por ser excluidas de los recuentos literarios y culturales de la generación del 98 (Gómez-Blesa, 2019: 214). Sin embargo, con aquellas alas que mencionaba Lejárraga, incitaron a las mujeres a volar y a buscar su propio destino, marcando el inicio de la senda feminista en España, que terminaría viéndose interrumpida con la Guerra Civil y la dictadura franquista.

4.2. María de la O Lejárraga: la autora silenciada

María de la O Lejárraga (1874-1974), también conocida como María Martínez Sierra, será una de las autoras más destacadas de la generación del 98, ya que colaboró en la redacción de manifiestos y en la fundación de revistas literarias asociadas con el modernismo, como *Helios*, *Vida Moderna* y *Renacimiento* y asentó un nuevo modelo teatral en el que redefinió la relación entre la modernidad y la feminidad.

No obstante, su nombre no consta en ningún recuento generacional modernista, en los que sí podemos encontrar el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, aunque la verdadera autora de los textos firmados por él fuera la propia Lejárraga. Este mismo hecho lo ha constatado Patricia W. Connor en su obra *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración* (1987), en la que descarta la existencia de una posible coautoría para afirmar, tras la revisión de manuscritos originales y de la correspondencia entre ambos, que la autoría de la totalidad de la obra firmada bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra recaía en María Lejárraga.

La propia Lejárraga lo admitiría en *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1953), a la vez que expone que este hecho era conocido por su círculo más próximo, haciendo alusión a nombres como Cansinos Assens, Pedro González Blanco, Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez.

Es más, es en esta misma obra en la que Lejárraga explicará las tres razones por las que decidió publicar bajo el nombre del marido. La primera será el rechazo que obtuvo por parte de su familia ante la publicación de su primera obra, titulada *Cuentos breves*. La segunda de ellas sería los prejuicios sociales existentes durante finales del siglo XIX y principios del XX hacia las mujeres que se dedicaban a la literatura, lo cual interfería con su profesión como maestra. Y, por último, alega que su amor hacia Gregorio Martínez Sierra le hizo aceptar un papel sumiso con el objetivo de no dejar a su pareja a la sombra.

Así, nos encontramos ante una verdadera paradoja, ya que podemos comprobar cómo una de las figuras feministas más ilustres e implicadas de la España de principios del siglo XX, vivió escondida entre las sombras de una figura masculina. Son muchas las interpretaciones que se pueden llevar a cabo sobre esta situación. Por ello, donde algunas autoras, como Patricia O'Connor, ven una fidelidad mal entendida (Gómez-Blesa, 2019: 247), otras verán un verdadero trabajo de colaboración, tal y como expone Susan Kirkpatrick en *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. En este estudio, Kirkpatrick expone cómo Lejárraga se sirvió de la figura de su marido, que sí que podía asistir a cafés y tertulias en los que se estaba forjando la estética y política del modernismo para aprender de su propia actualidad y hacerse un lugar en el núcleo del modernismo español. Igualmente, destaca el uso que Lejárraga siempre hacía de la primera persona del plural para referirse a la autoría de las obra, que, lejos de negar su contribución, la afirmaba (Kirkpatrick, 2003: 132-133).

Esta discusión entre las distintas autoras en cuanto a la situación de Lejárraga puede ser esclarecida por Laura Lozano Marín, quien aúna estas posiciones aparentemente contrarias bajo el siguiente argumento:

El hecho de que Lejárraga estuviese sometida a una dominación, a una explotación, por parte de Martínez Sierra [...] no implica que no aprovecharse su situación y usase el nombre de su marido como seudónimo para escribir y así evitar las dificultades con las que se hubiese topado si escribía con su verdadero nombre de mujer (2017: 8).

Sin embargo, esta relación de utilidad mutua se tornará abusiva tras la separación de la pareja debido a la infidelidad de Gregorio Martínez Sierra con la actriz Catalina Bárcena. Gregorio Martínez Sierra se volvió cada vez más autoritario, exigiéndole a Lejárraga que aumentara el ritmo de producción, pese a los problemas de salud a los que se enfrentaba la autora.

Esta situación, ya difícil, se complicaría aún más para Lejárraga tras la muerte de Gregorio Martínez Sierra, ya que, al publicar bajo su nombre, la muerte de él significaba la muerte de la carrera literaria de ella. Fue esto lo que le llevó a publicar el libro de memorias, ya anteriormente mencionado, admitiendo su coautoría, y decidió acogerse al seudónimo de María Martínez Sierra, para así poder cobrar parte de los derechos de autor de sus propias obras, aunque nunca más volvió a publicar una obra de teatro (Gómez-Blesa, 2019: 250-251). Sin duda, como decíamos más arriba, resulta bastante paradójico que Lejárraga mostrara tantos reparos en firmar su obra bajo con su propio nombre y que, a la vez, fuera una de las mayores exponentes feministas de su época.

De su carrera feminista, cabría destacar su elección en 1914 como representante española de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer, su vinculación a la Agrupación Femenina Socialista de Madrid, su activo papel en el Lyceum y la fundación en 1931 de la Asociación Femenina de Educación Cívica (Gómez-Blesa, 2019: 252). Además, fue diputada del PSOE en 1933 por Granada y escribió ensayos como *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad y españolismo* (1917) y *La mujer moderna* (1920). En el primero de ellos, expone con claridad su concepto de feminismo, y, por tanto, pudiéndose entender aquí como síntesis de su pensamiento:

Para ser feminista, es decir, partidaria de que la mujer deba pasar su vida lo más feliz posible, haciendo la mayor suma de bien posible,

siendo lo más útil posible para la Humanidad, gozando con tan perfecta naturalidad como el hombre la plenitud de sus derechos de ser humano, basta haber nacido «ser humano», y, por añadidura, mujer. Las mujeres deben ser feministas, como los militares son militaristas y como los reyes son monárquicos; porque si no lo son, contradicen la razón misma de su existencia (Martínez Sierra, 2003: 41).

4.3. *Tú eres la paz*: la exploración de la autoconciencia feminista

Tú eres la paz es una novela que fue escrita en 1906, justo en la época en la que Gregorio Martínez Sierra conoció a Catalina Bárcena, con quien mantendrá un romance, llegando incluso a tener un hijo como fruto de esta relación. María Lejárraga, que se encontraba en ese momento en Bélgica disfrutando de una beca, mantuvo una intensa correspondencia con Juan Ramón Jiménez, quien le advirtió que Gregorio debía estar escondiendo algo, ya que rehuía de él por Madrid (Johnson, 2004: 326). Así, no resulta nada extraño que Lejárraga escribiera esta obra tras su primer periodo de relativa independencia en el extranjero y tras el conocimiento o la sospecha de la infidelidad de su marido.

Por tanto, la obra reflejará la infidelidad vivida por Lejárraga al crear unos personajes bastante parecidos a los protagonistas de este triángulo amoroso que vivió la autora. Lejárraga se reflejará a sí misma en Ana María, una muchacha criada en una España tradicional, pero con sed de modernidad. Agustín sería una caracterización de Gregorio Martínez Sierra, quien tendrá una aventura con Carmelina, personaje que corresponderá a Catalina Bárcena. El paralelismo entre Carmelina y Catalina es innegable, no solo por la evidente similitud entre los nombres, sino también por el hecho de que las dos se dedicaban al mundo del espectáculo, siendo el personaje ficticio bailadora, y el real, actriz.

El argumento, aunque en parte ficticio, evidencia en gran medida la situación de Lejárraga al principio de la infidelidad de su marido con la actriz. Ana María, una joven provinciana, pero «un poco poeta» (Martínez Sierra, 1965: 15), es criada junto a su primo Agustín por su abuela, doña Margarita, quien ante la orfandad de ambos, decide comprometerlos con vistas a que se casen en un futuro. Cuando estos son jóvenes y llevan poco tiempo de relación, Agustín emprende un viaje por Europa para formarse como escultor, en el que conoce a Carmelina, descrita casi a la manera de *femme fatale*, con

quien se involucra sentimentalmente y tiene un hijo. Ante la noticia de que su abuela se encuentra cada vez más cerca de su muerte, decide volver a la casa familiar, donde debe hacer frente a Ana María, quien ya sospechaba su infidelidad. A partir de este punto, surgirán numerosas temáticas que trataremos a partir de las categorías fijadas para este análisis, como los roles de mujer tradicional o roles de género, los aspectos de mujer moderna, la sexualidad, el feminismo y la autoría.

En cuanto a la primera de estas variables, los roles de género, cabría hacer una importante división entre los roles de género que la propia Ana María acepta y los que los protagonistas masculinos describen como naturales o inherentes a la mujer.

Durante su juventud, son pocos los roles de género que Ana María acepta, aunque sí desempeña labores tradicionalmente identificadas como femeninas, como la costura. Sin embargo, la protagonista no describe a esta actividad como una obligación propia de las mujeres, sino más bien como una distracción ante su tediosa vida impuesta. De este modo, lleva a cabo una reflexión sobre este tema, señalando las similitudes que encuentra entre los poetas y las mujeres que se dedican a la costura:

¡Imaginad, si a tanto podéis llegar, poetas, todos los cuentos de maravilla que se habrán ensartado durante medio siglo en la hebra de la aguja de esas costureras viejas ya y solteronas que encontramos inevitablemente recluidas en el abominable cuarto de costura, con vistas al patio, de nuestros hogares burgueses! Puntaditas menudas sobre la tela blanca, sois como signos de un inacabable poema, el poema que sueñan las mujeres, del cual solo [sic] conocemos el ritmo (Martínez Sierra, 1965: 119).

Aunque aquí podamos apreciar cómo Ana María refleja el tedio de las mujeres en un mundo que las mantiene recluidas al ámbito del hogar, su visión sobre la vida conyugal estará basada en muchos de los preceptos tradicionales sobre los deberes de la mujer para con su marido. Y es que, tras varias disputas entre Agustín y Ana María —que abordaremos más adelante—, ambos terminarán casándose, cumpliendo así el destino que su abuela marcó para ellos.

Para empezar, aunque admite que a ella no le ocurrió porque ella se «sacrificaba con bastante gusto», admite que «una novia sin lágrimas falta a la tradición de cordero inocente que va al sacrificio» (Martínez Sierra, 1965: 221). Esta asimilación del

matrimonio y el sacrificio ya denota un alto grado de estereotipos tradicionales de género, pero valdría la pena analizar también los consejos matrimoniales que da la protagonista a su amiga Juanita. Avisa a su amiga de que las mujeres tienden mucho a quejarse de sus maridos, y que ellos merecen más perdón del que se le ofrece (Martínez Sierra, 1965: 222). También presenta como un deber moral de las mujeres mentir sobre su propia satisfacción sexual, para que el autoestima de sus maridos no se vea lastimada. Esta será la única mención que se haga en toda la obra sobre el aspecto sexual, pero no deja de ser ilustrativo para nuestro análisis, ya que recomienda «cerrar los ojos como quien va a tragarse una mala píldora» (Martínez Sierra, 1965: 223).

Por último, Ana María aconseja a Juanita que disimule su inteligencia ante un pretendiente, ya que «el orgullo del hombre halla satisfacción cumplida en ir iluminando una ignorancia de mujer» (Martínez Sierra, 1965: 225). Como podemos observar, Lejárraga lleva a cabo en esta obra una descripción de la mujer propia de la generación del 98, cuyos intelectuales masculinos, tal y como expone Johnson (2004: 327), «intentaban neutralizar o redomesticar a la mujer que había empezado a buscar un lugar para sí misma fuera del hogar».

Así también, por tanto, retrata el pensamiento masculino como un pensamiento todavía inundado de estereotipos sobre la mujer. Aunque Pedro, el fiel amigo de doña Margarita, protagonice alguno de estos pensamientos –calificados hoy en día como machistas– junto con Francisco Estada, el poeta amigo de Ana María –quien afirma que «¡Dios las bendiga por su resignación!»–, es Agustín quien realmente contribuye más a lo largo de la obra sobre esta visión.

No en pocas ocasiones hará Agustín alarde de los aspectos más tradicionales que encarna Ana María. Una de las escenas que más llamarán la atención a este respecto será en la que describe las cualidades que posee Ana María que harían de ella la «excelente mujer de un artista» (Martínez Sierra, 1965: 75-76):

¡Sabe tantas cosas que otras no saben! Por ejemplo: callarse a tiempo, hablar cuando hace falta conversación, arreglar una mesa sin escabullir los papeles y un estudio sin destruir la clave del desorden; no enfadarse [...], dar las cosas cuando uno lo desea, sin molestar preguntando: ¿las quieres? [...] y, sobre todo, sabe estarse quieta (Martínez Sierra, 1965: 76).

Este tipo de afirmaciones continuarán cuando, más avanzada la obra, Agustín se queda perplejo al observar cómo Ana María preparaba la maleta de él para un viaje. El personaje afirma odiar el tener que hacer las maletas, hasta tal punto que admite desear que una mujer le acompañase en ese viaje para no tenerse él que ocupar de su propio equipaje.

Así, Lejárraga nos mostrará una visión bastante esencialista en cuanto al género presente en la mentalidad española. Si bien, como exponíamos anteriormente, ella misma participa en cierta forma de la representación de la figura femenina propia de la generación del 98, también introducirá en Ana María una serie de elementos modernos que chocarán con esta mentalidad castiza y arcaica.

A lo largo de la obra, no serán pocos los elementos propios de una mujer moderna que se destaquen de Ana María. Descrita, como bien hemos señalado antes, como una joven «un poco poeta» (Martínez Sierra, 1965: 15), también se destaca su gran afición a la lectura (Martínez Sierra, 1965: 33). Aunque Ana María haya sido criada en un palacio alejada de las grandes metrópolis, su manera de vestir es catalogada como algo excéntrica y muy moderna, tal y como describe una señora del pueblo:

El vestir, para ella tan extraño, de Ana María, le desconcierta; parece una de las extranjerotas que vienen al convento a ver las ruinas; pero ésta no habla lengua de extranjis, sino la de la tierra, ni más ni menos (Martínez Sierra, 1965: 106).

A partir de comentarios tan anecdóticos como este, Lejárraga irá recordando a lo largo de toda la obra un aspecto muy importante para tener en cuenta con respecto a la conformación de la identidad de Ana María, y es que su madre era inglesa. El que la madre de Ana María fuera inglesa no es un detalle nada causal, y es que mucha de las coetáneas de María Lejárraga también eran hijas de mujeres extranjeras, quienes las educaron en valores más liberales que los que se encontraban vigentes en la España del momento, lo que fomentó sus carreras literarias, periodísticas o artísticas. Este sería el caso, por ejemplo, de Isabel Oyarzábal, de madre escocesa, y de Sofía Casanova, de madre española, pero nacida y criada en Nueva Orleans.

Esta caracterización de la protagonista como mujer moderna se verá completada al resaltarse su noble pensamiento y su seguridad en sí misma, siendo esta característica

una bastante inusual en novelas de amor coetáneas a *Tú eres la paz*. Así, nos encontraremos con fragmentos como el siguiente:

Esos rizos negros que caen sobre el dorado mate de su frente son corona que habla de majestades interiores, de aliento noble en el pensar, de fuerza serena, segura de sí misma. Claro que los ojos son de terciopelo; pero dentro están las lanzas de oro, prontas a todas las batallas. [...] Viéndose hermosa y fuerte, ha olvidado la pícara vida que hace un instante la traía inquieta (Martínez Sierra, 1965: 25).

La importancia de este pasaje no radica en su caracterización que se hace de ella, sino en que ella es consciente de su fuerza, valentía y seguridad en sí misma. De este modo, Lejárraga irá introduciendo su concepto de «autoconciencia feminista», que abordaremos en el apartado dedicado al feminismo.

Una vez vista la caracterización de Ana María en términos generales, sería interesante adentrarnos en su actitud frente al amor, y es que llama la atención que, en una novela de 1906, sea la mujer la que mantenga la mente fría y, el hombre, el que se muestra más débil de carácter y pasional. De hecho, al principio de su noviazgo, es Ana María quien plantea la separación con Agustín, animándole a viajar para explorar nuevos horizontes artísticos y seguir con su carrera escultórica (Martínez Sierra, 1965: 23).

Además, se aleja del canon tradicional de mujer al hacer declaraciones tales como: «pero en el mundo hay tantas cosas que no son amor...» (Martínez Sierra, 1965: 45). Como se puede apreciar a lo largo de toda la obra, María Lejárraga se encarga de hacer notar que *Tú eres la paz* no se enmarca dentro del género romántico o, al menos, no de la forma en la que este estaba entendido hasta aquel momento. Así, la propia Lejárraga como narradora en tercera persona, llega a escribir en ocasiones oraciones como la siguiente: «[a]sí debiera ser en buena ley novelesca; pero no fue así».

Otra característica que aleja a Ana María del canon estereotipado de protagonista femenina de novelas de amor es que ella no comparte el concepto tradicional de «honor». Y es que, cuando Agustín vuelve a confesarle su amor a Ana María tras su aventura con Carmelina, la protagonista reflexiona sobre la veracidad de las palabras de su primo, llegando a la siguiente conclusión: «¿Qué me importaría que haya querido a otra, si ahora, en este momento, que es para mí como toda la vida, me quiere a mí?» (Martínez Sierra, 1965: 112). Demuestra, por tanto, que no es una mujer preocupada por las habladurías ni

por las apariencias, algo que en aquella época era esencial, y más en familias acomodadas, como es su caso. Sin embargo, este pensamiento puede también entenderse como una forma de sumisión, ya que está dispuesta a perdonarle su infidelidad e incluso que haya tenido un hijo con Carmelina haciendo como que nada ha pasado: «¿Por qué empeñarnos en no olvidar?» (Martínez Sierra, 1965: 112).

El fragmento anterior bien podría ser un momento de debilidad o verdaderamente una crítica al concepto tradicional de «honor». No obstante, a lo largo de la obra se nos muestra a Ana María como una mujer guiada más por la razón que por el corazón, como bien podemos comprobar cuando Carmelina se presenta en el palacio para recuperar a Agustín. Durante el encuentro, Ana María quedará impaciente a la espera de que Agustín le anuncie si se va con la bailadora extranjera o si se queda con ella. Al verle de camino al palacio, su corazón le dicta que ha «ganado» ella, pero Lejárraga escribirá lo siguiente:

Así hablan al deseo la noche y su promesa, y la novia bien quisiera creer y sonreír; pero bajo la mata de cabello negro, dentro de la frente blanca, está la razón..., y la razón, poniéndole delante el mirar más turbio del amado, repite con inflexible terquedad: «Batalla perdida, batalla perdida» (Martínez Sierra, 1965: 153).

Uno de los aspectos que quizás llamen más la atención de la obra es la evolución que experimente el pensamiento de Ana María, quien al principio es caracterizada como una joven que, aunque amante de la lectura y de espíritu independiente, se encarga maternalmente del cuidado de su abuela y, por ello mismo, no sale de los confines de su pueblo más allá de alguna que otra visita a Madrid. La evolución del pensamiento de la que hablamos se encontrará, sobre todo, en el último tercio de la obra. Así, podremos comprobar cómo lleva a cabo una crítica sobre el papel de la Iglesia y de su unión con el Estado bajo el gobierno de Alfonso XIII:

Como el predicador conoce su auditorio, ha hablado de las glorias de España. España, por desdicha, rima con hazaña y con campaña [...].
¡Hubierais de haber visto al santo apóstol descabezando moros! [...]
¡Así es España grande, porque fue piadosa!... Digo yo que la Virgen lloraría a orillitas del Ebro viendo a su peregrino empleando en faena tan contraria al amor de Dios; pero el orador y el auditorio no cuidan de

esta leve contradicción, y se entusiasman a más no poder con el santo valiente... (Martínez Sierra, 1965: 183).

Por último, ya casi al final de la obra, reflexionará sobre la política, haciendo de nuevo una crítica a la monarquía durante su estancia turística en Francia, en la que, observando la Aldea de la Reina ubicada en Versalles, afirma lo siguiente:

[...] comprendo que acortasen el camino de la guillotina, porque debe ser tremendo de indignación para el que tiene hambre ver que los ricos y los privilegiados juegan a ser pobres para matar el ocio. He aquí que me siento socialista; terreno peligroso y que me apresuro a abandonar (Martínez Sierra, 1965: 225).

Esta última frase se presenta como reveladora, al declararse la protagonista abiertamente socialista en un momento histórico en el que tal hecho conllevaba muchas connotaciones negativas. Aunque Ana María se dé prisa en aclarar que va a abandonar esta corriente política, la propia autora, Lejárraga, no lo hizo así, ya que se afilió al Partido Socialista en 1931 y llegaría a ser diputada por Granada en 1933.

Con todo esto, por tanto, Ana María queda, efectivamente, configurada como una mujer eminentemente moderna e independiente, tal y como Lejárraga se esfuerza en demostrarnos. Así, se nos presentarán pensamientos de la protagonista tales como «[d]esde pequeña he sido dueña de mi voluntad» (Martínez Sierra, 1965: 222) o su férrea voluntad de viajar sola al extranjero, concretamente a Reino Unido, donde «una mujer puede ir sola por todas partes, sin que nadie se asombre...» (Martínez Sierra, 1965: 193). Este último pensamiento, probablemente, fuera meticulosamente premeditado por la autora, que tanto ella como sus coetáneas eran conscientes del feminismo incipiente de Reino Unido y Estados Unidos (Johnson, 2004: 327). Así, Lejárraga describiría cierta motivación feminista en el pensamiento y en la forma de actuar de Ana María, que pasaremos a analizar detalladamente a continuación.

Si hablamos de los aspectos feministas que contiene esta obra, es esencial abordar el concepto de «autoconciencia feminista» que Lejárraga explorará durante la escritura de *Tú eres la paz*. En el prólogo a la edición de la Colección Austral, escrito en 1952, Lejárraga hará frente a las críticas que catalogarán a esta obra como «amerengada». Al respecto, argumentará lo siguiente:

En la conciencia de su propia insignificancia dentro de la inmensidad de Universo que la contiene, sostiene y mantiene, logra la facultad menos extraña de lo que parece, en mentes de mujer de contemplar su «caso» como si fuese ajeno. Se siente sufrir y se mira sufrir; y de aquel su llorar frente al espejo, saca valor para reírse melancólicamente de su propio drama. Y en novela, comedia, vida o sueño en que los héroes alcanzan el prodigio de sonreír ante sus propias lágrimas, no cabe el amerengamiento, ya que el granito de sal de la ironía disuelve y hace desaparecer hasta el último rastro del caramelo (Martínez Sierra, 1965: 9).

Esta autoconciencia que logra alejar a Ana María de las concepciones tradicionales en las que se veía atrapada se efectúa, según Johnson (2004: 329), tanto por medios teatrales, como por medios epistolares.

En cuanto a los medios teatrales, Ana María abordará una serie de papeles a lo largo de la obra. Primero, actuará con simulada indiferencia ante la confirmación de su sospecha: que Agustín ha tenido una aventura amorosa en su viaje al extranjero. Así, por ejemplo, se obliga a sí misma a no llorar: «[...] no quiere llorar, no quiere que él pueda pensar que llora» (Martínez Sierra, 1965: 39). Dentro de este papel, se verá obligada a realizar otro, ya que deberá actuar como una novia contenta ante su abuela enferma. Tal y como afirma Johnson (2004: 329):

Gracias a su habilidad de desdoblarse y hacer tan bien estos diferentes papeles, logra al final el amor y el matrimonio que desea. Al convertir la vida en un teatro crea la distancia necesaria para ganar control sobre su propio destino y adquirir su independencia tanto psicológica como física.

La otra técnica autoconsciente que mencionamos con anterioridad es la escritura epistolar, ya que Ana María hace uso de las cartas para tomar distancia de su propia situación y, de ese modo, poder objetivar lo máximo posible sus propios sentimientos. Será, de hecho, en una carta a su amiga Juanita Arregui, cuando Ana María reflexione ampliamente, por primera vez en toda la obra, sobre la injusta situación de la mujer. Afirma que, por experiencia personal, sabe que «para ser felices las mujeres [...],

necesitamos ser o malas o imbéciles; cuanto más, mejor» (Martínez Sierra, 1965: 69). De nada, afirma, les sirve a las mujeres ser bonitas, buenas, o, mucho menos, inteligentes:

[...] ¡Válganos, Minerva, y qué miedo le tienen los hombres a las mujeres con ortografía! [...] Sí, queridísima, por mi desgracia, ¡sé latín!, y como en mis ratos de soledad he leído, y hasta me he permitido pensar más de lo razonable, no puedo tener caprichos sin razón, ni enfados sin motivo, ni alegrías sin causa; la lógica me ha estropeado la felicidad (Martínez Sierra, 1965: 69).

Por tanto, Ana María se muestra consciente de su sabiduría y disidencia con respecto al modelo imperante de mujer en aquella época. Se mostrará también racional e independiente, lo cual evidenciará en la misma carta, al afirmar lo siguiente: «[...] he vivido muchos años libre como para aprender de pronto a obedecer» (Martínez Sierra, 1965: 73).

Como consecuencia de esta toma de conciencia por parte de la protagonista, podremos observar a lo largo de la obra una serie de actuaciones y discursos feministas. Quizás uno de los momentos de la obra más destacados en este sentido sería la escena en la que Agustín vuelve a declararle su amor a Ana María, ante lo cual ella –lejos de hacer alardes de alegría– le propone a su primo establecer un plazo de ocho días para cerciorarse de si su corazón le estaba engañando o no (Martínez Sierra, 1965: 116). Esta aparente frialdad cobrará sentido cuando, efectivamente, aparezca Carmelina antes de que se cumpla ese plazo, haciendo dudar de nuevo a Agustín.

Precisamente en esta aparición, se producirá un encuentro entre Carmelina y Ana María, quien siente un gran choque entre la imagen de mujer fatídica que se había formado sobre la bailadora y la mujer con la que se hallaba hablando (Martínez Sierra, 1965: 124). Esto la hará reflexionar, afirmándose a sí misma que «el género mujer no es necio por esencia y débil e insignificante» (Martínez Sierra, 1965: 125) o mostrando, incluso, rasgos de sororidad, al admitir que «[e]sta buena señora [...] es, después de todo, una mujer como yo» (Martínez Sierra, 1965: 125). Ante esto, Lejárraga, a modo de narradora omnisciente, escribirá lo siguiente:

[...] Ana María, que acaba en ese instante de descubrir el gran misterio de la fragilidad masculina, sigue creyendo cándidamente que, en todos

los casos, el amor es achaque de los corazones (Martínez Sierra, 1965: 125).

Así pues, llegamos al momento culmen del discurso feminista de Ana María. Tras conocer a Carmelina, entiende que el problema no ha sido la fatalidad y mentalidad malvada de la bailarina, sino el carácter excesivamente débil de Agustín. Comprende que su visión sobre el asunto ha estado sesgada hasta entonces por conocer solo la versión de su primo, y, tras comunicarle este de su inminente marcha, Ana María le recrimina su actitud hasta ese momento. Primero, aclara que tanto su dignidad como su tranquilidad están por encima de lo que él decida o no hacer (Martínez Sierra, 1965: 155), a lo cual añadirá lo siguiente:

Tú llegaste poco menos que chorreando sangre. ¡Lástima daba sólo [sic] pensar en aquellas tus penas! Creo que hasta lloré, ¡tonta de mí!, escuchando el relato. La mujer era un fiero basilisco: tú pedías amparo contra su recuerdo, protección, paz, cariño: todo lo tuviste, porque, pobres mujerucas de pueblo, ¿qué sabíamos nosotras de las maldades que hay en el mundo? ¡Como bestias del Apocalipsis deben de ser las mujeres que os sorben el seso con malas artes! Naturalmente, esta mañana me desilusioné un poco. ¡No es tan fiero el león...! Tu bailarina es una señora bastante agradable, que se ríe como una mortal cualquiera, que parece tener más malicia que profundidad, y en la que no se descubre ninguno de los abismos fatales que según tú decías... (Martínez Sierra, 1965: 155).

Como bien podemos observar, Ana María se siente usada como paño de lágrimas a la vez que ninguneada, ya que siente que Agustín ha usado el poco conocimiento del mundo que ella posee para hacerle creer las cosas tal y como a él le convenía.

Un poco más avanzada la obra, cuando Agustín decide en el último momento no marchar al encuentro de Carmelina y quedarse con Ana María, le pide a esta última que le perdone, a lo que la protagonista responde que ya le ha perdonado otras dos veces en vano. Al catalogarla Agustín de cruel por sus palabras, Ana María le responderá lo siguiente:

Estoy escarmentada, Agustín; apenas había pasado una noche desde que me aseguraste, con juramento y todo, que me querías tanto y cuanto, y

bastó una palabra de esa mujer para que te olvidases de aquel cariñazo; supongamos que ahora yo me deje vencer y haga como tú quieres, ¿piensas que voy a contentarme con tener un marido encerradito en casa para evitarle tentaciones? ¿O te figuras que el matrimonio va a ser contraveneno de tu fragilidad? Yo te confieso que estoy archidispuesta a renunciar a un amor que necesita de precauciones semejantes. Tú dirás (Martínez Sierra, 1965: 207).

Sin embargo, Ana María le confiesa que ella también es un ser humano débil, y que su debilidad radica en quererle (Martínez Sierra, 1965: 208). Tras esta reconciliación, Ana María le plantea a Agustín qué hubiera hecho si, finalmente, se hubiera marchado al encuentro de Carmelina y se hubiera dado cuenta de que ella ya se había marchado con otro –tal y como la bailarina le explicó en una carta que llegó con posterioridad a la decisión de Agustín de quedarse con Ana María–. A esto, Agustín responde que, casi con toda seguridad, habría vuelto a su lado (Martínez Sierra, 1965: 210). La protagonista le responderá lo siguiente:

Y yo te hubiera mandado a paseo. ¡Habrás visto desfachatez! Ganas me están dando de marcharme también al fin del mundo y dejarte aquí solo para que medites sobre la vanidad del amor (Martínez Sierra, 1965: 210).

Como bien se ha mencionado ya anteriormente, la novela terminará en boda, tras la cual parece haber un cambio en el pensamiento de Ana María para con las relaciones en general, y para con Agustín en particular. Sería necesario en este punto recordar que María Lejárraga escribió esta obra cuando tuvo las primeras sospechas de la infidelidad de Gregorio Martínez Sierra con Catalina Bárcena, por lo que ella misma hizo con la escritura de esta novela el ejercicio de autoconsciencia feminista que luego plasma en Ana María. El final algo almibarado de la obra, correspondería, probablemente, al final que ella deseaba para su propia relación.

En cuanto al asunto de la autoría, es especialmente notable cómo, en el prólogo de la edición de la Colección Austral, María Lejárraga habla en plural al referirse a la escritura de *Tú eres la paz* –«los autores pretendimos [...]»– aun cuando la obra está atribuida totalmente a Gregorio Martínez Sierra. Este caso será más llamativo todavía si tenemos en cuenta que este prólogo fue escrito en 1952, un año antes de la publicación

de *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*, donde Lejárraga admitía, por primera vez, ser, al menos, coautora de las obras de Martínez Sierra. Por tanto, podemos constatar cómo Lejárraga ya reivindicó con esta novela su autoría por primera vez.

En la obra, Lejárraga no solo refleja el triángulo amoroso en el que se vio inmersa, sino también su situación autorial. Al principio de la obra, se explica que Agustín había dejado de comunicarse con su familia, por lo que Ana María se vio obligada a escribir cartas ficticias para satisfacer a su abuela. Así, mediante estas cartas, la protagonista conformará una verdadera novela de aventuras. Sin embargo, precisamente por funcionar a modo de engaño para su abuela, no se puede saber que las ha escrito ella, y, aunque Agustín finalmente tenga consciencia de esta treta, prefiere callar para no asumir la culpa y no tener que atenerse a las consecuencias.

Como conclusión, podemos remitirnos a las propias palabras de Lejárraga en el prólogo de la Colección Austral, en el que afirma que el éxito de esta novela residió en el hecho de que servía como un reflejo para la mujer de la época. Es por ello por lo que la propia autora ve la relevancia que puede llegar a tener la obra en la España de los años 50, ya que la mujer se vuelve a encontrar en un momento histórico en el que le hace falta una referencia feminista:

Las mujercitas de hoy, después de un cuarto de siglo durante el cual los modistas han permitido a las hembras respirar a gusto, se ven obligadas como lo estuvieron sus abuelas a apretarse el corsé para fingir que tienen talle de avispa; pronto, a poco que sigan apretando, tendrán que desmayarse como sus románticas antepasadas [...] Y Ana María [...] se encontrará entre hermanas, una vez más (Martínez Sierra, 1965: 12).

5. Elena Fortún

5.1. Las *flappers* de la generación del 14

Un nuevo modelo de mujer surgirá a partir de los años 20 y, sobre todo, a raíz de la incorporación de esta al mundo laboral durante la Primera Guerra Mundial. Es, precisamente, este hecho el que les demuestra que no tienen por qué depender de nadie, lo cual les brinda un carácter más dinámico, desenfadado e independiente. Este papel más activo que asume la mujer en la sociedad es el rasgo definitorio de lo que en Reino Unido y Estados Unidos se conoció como la *flapper*, en Francia, la *garçonne*, y en Italia, la *maschietta* (Mangini, 2001: 75).

Esta generación de mujeres estuvo caracterizada por su íntima relación con la moda, usada por ellas como un medio de expresión y, por ende, de reivindicación. Se hizo muy popular llevar el pelo corto —estilo que se sigue conociendo como «peinado a lo *garçonne*»—. También la indumentaria sufrió cambios, al adaptarse, como bien puntualiza Lipovetsky (1990: 90), a las necesidades de movilidad de la nueva mujer. Tanto es así que a partir de 1920 se populariza el traje de sastre entre las mujeres gracias a Chanel, y también se ponen de moda la falda pantalón o el afamado pantalón característico de Greta Garbo, que despertó la crítica de los sectores más conservadores de Estados Unidos. Al respecto de este nuevo estilo, se escribirán numerosos artículos en prensa, siendo una de las autoras más prolíficas en este sentido Carmen de Burgos. Con respecto al pelo corto, afirmará en la revista *Elegancias*:

La moda de los cabellos cortados en melena puede tomarse como símbolo de la libertad de la mujer, [porque] la cabellera corta, que se puede lavar en pocos minutos es la que corresponde [...] a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el conquistar el derecho al trabajo (Magnien, 2006: 162).

Sin embargo, tal y como apunta Gómez-Blesa (2019: 325), todo este prototipo de mujer construido a imagen y semejanza del mundo de la publicidad y el cine estaba muy alejado de la situación real en la que se encontraban las mujeres españolas de los años 10 y 20. Solo una minoría de mujeres cultas de clase adinerada eran capaces llevar este tipo de vida marcado por la nueva sociedad de consumo.

Esta minoría estaría formada por mujeres que asumen la nueva estética de la mujer liberada, desempeñando por primera vez en España profesiones liberales mediante las cuales podían obtener su independencia económica. Su compromiso político con la II República demostrará la clara consciencia social que poseían, manifestada también en su reivindicación por los derechos de la mujer. Siendo la primera generación de españolas independientes, se organizaban en torno a diferentes instituciones –la Residencia de Estudiantes, la de Señoritas, el Instituto-Escuela o el Lyceum Club– para mostrar su negativa hacia los prejuicios arraigados en la sociedad de la época. Como apunta Gómez-Blesa:

Se enfrentaron con tesón a los prejuicios religiosos y sociales que impedían la plena incorporación de la mujer al mundo laboral y aguantaron con estoicismo los insultos, incluso de compañeros de su mismo partido político, que las descalificaban como «marimachos», «marisabidillas» o como mujeres de «vida alegre» (2019: 327).

Entre estas intelectuales podríamos encontrar políticas como Clara Campoamor o Victoria Kent, pintoras como María Blanchard o novelistas como Elena Fortún, entre otras. Todas ellas nacieron entre 1882 y 1894, y empezaron a publicar sus producciones artísticas durante la dictadura de Primo de Rivera, a la que mostraron una fuerte oposición debido a sus ideales feministas y a su sentido de la justicia social.

5.2. Elena Fortún: los caminos de su vida

Encarnación Aragonese (1886-1952), también conocida como Elena Fortún, fue la autora encargada de fomentar la lectura entre los más pequeños desde la década de los 30 hasta la de los 50 mediante las historias de Celia y su familia. Estas historias aparecieron por primera vez en 1928 en el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro* de ABC, titulado *Gente menuda*.

Celia tuvo tanto éxito entre el público infantil que, a partir de 1929, sus historias empezaron a ser publicadas en la editorial Aguilar en formato libro. Así, en los años 30, aparecieron los escritos que retrataban la infancia de Celia, una niña inquieta, imaginativa y de una inmensa curiosidad. Encontramos aquí títulos como *Celia: lo que dice* (1929), *Celia en el colegio* (1932) o *Celia y sus amigos* (1935), hasta llegar a los veinte títulos que suma la colección, publicada en la actualidad por Alianza.

También escribió libros centrándose en otros miembros de su familia, como su hermano Cuchifritín o su prima Matonkikí, siendo ejemplos de ello *Cuchifritín y sus primos* (1935) y *Travesuras de Matonkikí* (1936). Como bien señala Nuria Capdevilla-Argüelles (2014: XIV), varias especialistas en literatura infantil y juvenil –entre las cuales se encuentran Carmen Bravo Villasante o Paloma Uría Ríos– afirman que la originalidad del estilo de Fortún radicaba en su manera fidedigna de plasmar la lógica infantil, retratando el mundo de los adultos como ilógico y lleno de injusticias.

Aun teniendo una amplia acogida entre el público infantil, la producción de estas historias se vio afectada por la Guerra Civil, por lo que no aparecieron más títulos durante la contienda. Fue en 1939 cuando reaparecieron las aventuras de Celia con *Celia, madrecita*, y siguieron desarrollándose durante la década de los 40, en el exilio bonaerense de Fortún. Sin embargo, estas obras estarían ya coartadas por la censura del régimen de Franco y su moral nacionalcatólica.

Sería importante, llegados a este punto, recalcar la importancia y el reconocimiento de la literatura infantil y juvenil como un género más de lo que se conoce como «gran literatura», ya que la obra de Fortún se ha visto menospreciada a lo largo de la historia por ser considerada como «literatura menor». Es, precisamente, este hecho el que ha motivado que Fortún no suela aparecer en los recuentos de narradores y narradoras de la generación del 14.

Es en su exilio cuando Fortún escribe una serie de obras que nunca llegó a publicar en vida, y en las que plasmaba su verdadero «yo», sus vivencias e inquietudes. Nos referimos, en este punto, a dos obras concretas. Por un lado, una biografía titulada *Nací de pie*, publicada por Nuria Capdevilla-Argüelles como parte de la antología *El camino es nuestro* (2014), que recoge textos inéditos tanto de Fortún como de Matilde Ras. Y, por otro, a la novela *Oculto sendero*, en cuyo análisis nos adentraremos más adelante.

Es mediante estos textos que se nos da a conocer no una cara oculta de la autora, pero sí una que había estado escondida durante muchos años entre las sombras. Es así como conocemos a una Elena Fortún atrapada entre lo tradicional y lo moderno, queriendo trasgredir, pero siendo consciente de su contexto y de las represalias que eso conllevaría. La carga emocional y el tinte personal es tan inherente a estas obras que la propia Fortún se las entregó a Inés Field –con quien muy probablemente tuvo una relación sentimental– haciéndola prometer que las quemaría a su muerte. Afortunadamente, Inés

Field no le hizo caso, y una íntima amiga suya, Manuela Mur, le dio en secreto a Marisol Dorao, investigadora y especialista en literatura anglo-española infantil y juvenil, dos obras de Fortún que mantenía escondidas.

Una de ellas es *Oculto sendero*, publicada en 2016 por la editorial sevillana Renacimiento, y, la otra, titulada *El pensionado de Santa Casilda*, es una novela de tema explícitamente lésbico. De esta última obra existe una única copia, y no se sabe todavía a ciencia cierta su autoría, ya que, como bien puntualiza Eva Moreno-Lago (2021: 225), en ella aparecen descripciones demasiado detalladas del ambiente sáfico de París, ciudad a la que nunca viajó Fortún. Es, precisamente, esta exactitud en la redacción de la parte de la obra desarrollada en París, la que daría a entender la intervención de otra autora en la obra. En cualquier caso, ambas estaban firmadas por «Rosa María Castaños», lo cual bien puede dar cuenta del miedo que tenía Fortún a que estas obras se encontraran y las relacionaran con ella.

La biografía que citábamos antes, *Nací de pie*, pasará también a manos de Marisol Dorao en un viaje que hizo a Nueva York para visitar a la nuera de Fortún, Anne Marie Hug, quien le daría una bolsa llena de papeles entre los que se encontraban este escrito autobiográfico y el ya famoso *Celia en la revolución* (1987).

Es, cuanto menos, llamativo cómo ni Dorao ni Martín Gaité –las dos mayores especialistas en la figura de Fortún– mencionan en sus investigaciones el lesbianismo de la autora. Tal y como menciona Capdevilla-Argüelles (2016: 16) en la Introducción a *Oculto sendero*, Dorao sí que menciona de pasada la acusación de lesbianismo que caía veladamente sobre algunas mujeres del Lyceum Club, y en el que Fortún estaría supuestamente implicada. Sin embargo, cuando quiso ahondar un poco más en el tema, se encontró con la resistencia a responder de las personas entrevistadas. Según Capdevilla-Argüelles (2016: 16), estas podrían haber sido Carolina Regidor, Inés Field y la propia Carmen Martín Gaité.

El caso de Martín Gaité es, quizás, más enigmático teniendo en cuenta que tuvo acceso al mundo sáfico de Fortún a través tanto de su obra como de su correspondencia con Laforet. Además, estaba bastante concienciada con el colectivo LGTBQ, ya que tanto su amigo Jaime Gil de Biedma –poeta declarado públicamente como homosexual– como su propia hija, Marta Sánchez Martín, murieron de SIDA en la década de los 80. Por tanto,

los motivos por los que decidió callar sobre el lesbianismo de Fortún serán siempre un misterio.

Aunque para analizar la vida y, sobre todo, el pensamiento de Fortún, recurramos en esta investigación a la novela *Oculto sendero*, es necesario ponerla en relación con *Nací de pie*, para así comprobar, efectivamente, el carácter biográfico de esta obra. Se pueden establecer varios puntos en común entre estas dos obras, que aquí ejemplificaremos mediante tres vivencias narradas en ambas.

La primera de ellas será una anécdota familiar mediante la cual Fortún justificaría el estilo andrógino que desarrollaría a lo largo de su vida, y, es que, al nacer, las mujeres que asistieron al parto anunciaron que era un niño, cosa que desmintió poco después el médico. Fortún narra este episodio en *Nací de pie* (2014: 5) y en *Oculto sendero*, lo contará hasta en dos ocasiones: al nacer María Luisa Arroyo (2016: 229), protagonista y alter ego de la autora, y al nacer María José (2016: 321), su hija.

La segunda vivencia será la de la muerte de su abuelo. Por una parte, cuenta cómo le impresionó la oración de encomendamiento del alma (2014: 8) y, por otra, narra la felicidad que experimentó al llevar la ropa de luto, mucho más simple y austera que los vestidos pomposos que su madre le obligaba a llevar. Así, Fortún escribirá en *Oculto sendero* (2016: 142):

 Mi madre decía algo muy lento, muy largo y muy solemne... Esto me impresionó [...] Yo estaba muy contenta de que se hubiera muerto el abuelito, porque ahora me iban a poner de luto y mamá le quitaría las puntillas al vestido azul y no me haría poner el sombrero con pájaros...

Otro asunto que marcó la vida de Fortún es la aparición de sueños premonitorios. Destacará en su biografía dos presagios que, efectivamente, terminaron tornándose en realidad. El primero de ellos fue el anuncio de la muerte inmediata de su padre y la del tío de su padre a primeros de mayo (2014: 13), y, el segundo, el sueño que, días antes de su boda, le auguró el fracaso de su matrimonio con Eusebio de Gorbea (2014: 14). Estos dos sueños tendrán su paralelismo en *Oculto sendero*, teniendo como única diferencia la muerte de la tía de la madre de la protagonista (2016: 245), tía Teresa, en vez de la del tío del padre. En lo referente al presagio del fracaso matrimonial de los Gorbea –en este caso, los Medina–, Fortún (2016: 301) narrará cómo la voz del sueño de María Luisa le advertía

lo siguiente: «[...] y se pasarán diez años, veinte años... y tú no sentirás deseo y él seguirá buscándote para saciar el suyo».

Es así como se nos da a conocer una Encarnación Aragoneses bastante distinta a la mujer que se presentó a la esfera pública como Elena Fortún, la autora de las inocentes historias de Celia. Justamente ya en la elección de su pseudónimo llevaba muchas connotaciones implícitas que dirán mucho de su vida privada. Eusebio de Gorbea Lemmi, su marido, había publicado una novela titulada *Los mil años de Elena Fortún*, que narra la historia de una mujer que se traviste y cambia de sexo a lo largo de diferentes épocas históricas. Este argumento puede recordar al del *Orlando* de Virginia Woolf. El hecho de que Gorbea escribiera esta novela y Encarnación Aragoneses decidiera tomar el nombre de la protagonista como pseudónimo es, probablemente, la pista más evidente de la ambigüedad de este matrimonio. Tal y como describe Capdevilla-Argüelles (2016: 13-14): «La Elena Fortún de la novela considera el cuerpo de la mujer como cárcel que se necesita abandonar para formar parte de la vida y de la historia». Y así se sentía Aragoneses, atrapada en su cuerpo y época, en la que las mujeres con sexualidades no normativas seguían encontrando un mundo que las oprimía, humillaba y apartaba de la sociedad.

Así, abordaremos, a continuación, el análisis de la obra *Oculto sendero* con el objetivo de poder vislumbrar cuáles fueron los aspectos que más influyeron en la vida de Fortún y que, por tanto, contribuyeron a moldear su pensamiento. Con un estilo directo, pero, a la vez, presentando todas las dudas y todos los silencios y tabúes que rodean a la protagonista, Fortún dará especial relevancia a temas tan vigentes en la actualidad como el feminismo o la sexualidad, a la vez que muestra de manera esclarecedora la diferencia entre el modelo de mujer tradicional y el de mujer moderna.

5.3. *Oculto sendero*: la realidad hecha ficción

En la obra *Oculto sendero* (2016) nos encontramos, principalmente, cinco temas en los que Fortún hace más énfasis: los roles de la mujer tradicional basados en los roles de género, los aspectos de la mujer moderna, la sexualidad, las reivindicaciones feministas y la autoría. Ya que la propia autora dividió la obra en cuatro partes que simbolizan las etapas de la vida –primavera, verano, otoño y fin del otoño– seguiremos aquí esa misma progresión cronológica al tratar cada uno de los temas. Así, podremos

constatar cómo se produce esa progresión temática que nos ocupa no solo entre las autoras, sino también a lo largo la propia vida de Fortún.

En la primera parte de la obra, «Primavera», Fortún nos presenta una infancia tremendamente marcada por los roles de género y por lo que se esperaba de «una mujer de bien». Criada en una familia burguesa, María Luisa –alter ego de Fortún y protagonista de la historia– experimentará desde su tierna infancia la presión social y se terminará acostumbrando a los constantes reproches que recibe por no encarnar ese modelo de «señorita» que tanto imponía la sociedad de la época.

El choque entre la mujer tradicional y la mujer moderna que tanto caracterizó a la España de la generación del 14 se hace aquí patente mediante la relación de María Luisa con su madre. La madre, decidida a que su hija se convierta en una mujer «como Dios manda», ejerce una presión constante hacia ella, mientras que a sus hijos varones les da mucha mayor libertad de acción. Los reproches a María Luisa por parte de su madre son prácticamente constantes en esta parte de la obra, y la mayoría de ellos giran en torno al hecho de que su madre la cataloga de «chicazo» (2016: 134). Esto lo justifica la propia madre mediante la anécdota del nacimiento de María Luisa explicada anteriormente, y contada en esta obra casi al final de esta primera parte (2016: 229).

Es, precisamente, este choque entre lo tradicional y lo moderno lo que inquieta y, a la vez, presiona a la protagonista, ya que mientras la madre afirma que «el camino de la mujer es el matrimonio» (2016: 221), ella ya tiene claro que no quiere este tipo de vida. De hecho, llega a admitir que cuando fuera mayor correría «en un bajel por los mares» (2016: 231), lo cual nos recuerda a la ya famosa anécdota de Concha Méndez:

Me acuerdo de un día que vino un amigo de mi padre a verle [...] y les dice a mis hermanos [...] «¿Tú qué quieres ser de mayor?» [...] y yo me adelanté, a mí no me preguntaba nada, digo: «Yo voy a ser capitán de barco cuando sea mayor». Y él dice: «Las niñas no son nada» (Ulacia, 1990: 26).

La actitud de la madre se nos presenta como agobiante, asfixiante y, quizás, nos recuerde a lo expuesto por Beauvoir en el capítulo titulado «Infancia» de *El segundo sexo* (2015):

Veremos más adelante lo complejas que son las relaciones de la madre con la hija: la hija siempre es para la madre su doble y el otro, la madre la quiere imperiosamente y también le es hostil; impone a la niña su propio destino: es una forma de reivindicar orgullosamente su feminidad, y también una forma de vengarse. [...] Incluso una madre generosa, que busque sinceramente el bien de su hija, pensará en general que es más prudente convertirla en una «mujer, mujer», ya que así la sociedad la aceptará más fácilmente (Beauvoir, 2015: 385).

Son muchas, de hecho, las similitudes que podemos encontrar entre la descripción de su infancia que hace en esta obra Fortún, y la descripción generalizada y más académica de esta etapa de la vida que lleva a cabo Beauvoir en *El segundo sexo*. Igualmente, habría que tener aquí en cuenta que Fortún no pudo estar influenciada por Beauvoir, ya que *Oculto sendero* la escribió con anterioridad a la publicación de la obra de la filósofa francesa. A modo de constatación, encontramos el siguiente testimonio de Capdevilla-Argüelles:

Para cuando esa Celia es narrada en *Celia institutriz* (1944) y *Celia se casa* (1950) *Oculto sendero* ya ha sido escrito, de acuerdo con los testimonios de Mur a Dorao y de Fortún en su correspondencia (Capdevilla-Argüelles, 2016: 20).

Así, podemos comprobar, efectivamente, que *Oculto sendero* se escribió como mínimo cinco años antes que *El segundo sexo*, publicado por primera vez en 1949. Por tanto, las similitudes que encontramos entre ambas obras –y que seguiremos comentando a lo largo de este análisis– son fruto no de una influencia directa de una en otra, sino más bien del clima tanto social e intelectual en el que ambas vivieron y desarrollaron sus obras.

Con afirmaciones como «Quiero ser mayor, pero mujer no» (2016: 150), Fortún retrata a la perfección cómo siempre tuvo consciencia de ese deseo de transgresión y de su atracción por lo andrógino. Como ejemplo de ello, podemos citar también su fascinación ante la visión de la *écuyère* del circo vestida de hombre (2016: 115) o su emoción al vestirse en carnaval de «holandés». Este último hecho lo describe con las siguientes palabras:

¡Todas creían que yo era un niño! Esto me entusiasmaba de tal manera, que hacía lo posible por imitar los gestos de los chicos, estirando los

brazos y poniéndome a horcajadas sobre la silla... (Fortún, 2016: 169-170).

Esta es, probablemente, la primera expresión de libertad individual mostrada en toda la obra. Este hecho da cuenta de la presión a la que estaba sometida tanto por la sociedad, como por su madre, y cómo, al hacerse pasar por un niño, esta presión parecía desaparecer.

Sin embargo, su único referente en este aspecto era el personaje de una obra que leía su madre por las noches, titulada *Los héroes*. En ella, se hablaba de una mujer nativa americana que se vestía de hombre para poder ser paje de un señor castellano llamado don Lope. La admiración de María Luisa hacia esta mujer que iba más allá de los roles que le habían sido impuestos por el hecho de ser mujer se hace patente cuando afirma: «Yo quería ser como ella, vestirme como ella, y mientras duraba la lectura creía ser ella misma» (Fortún, 2016: 200). Desafortunadamente, el paje Luis es descubierto y obligado a casarse con un bárbaro. María Luisa mantenía la firme convicción de que preferiría morir a tener que casarse, pero, finalmente, el personaje cede, pasando de ser una persona transgresora y valiente, a aceptar que su destino como mujer no podía ir más allá de ser esposa y ama de casa. Esto supone una gran decepción en María Luisa, ya que le hace perder todas sus esperanzas de poder ser como aquel personaje.

No quise oír más. Me acosté, me tapé la cabeza con el embozo y lloré sin consuelo. ¡Ahora sí que me había quedado sola! ¡Ya no tenía a nadie, a nadie, a nadie...! (Fortún, 2016: 211).

En lo referente a la sexualidad, ya en el segundo capítulo de esta primera parte se constata de manera inequívoca su atracción hacia lo no normativo, y, en concreto, sus tendencias sáficas. En este capítulo, titulado «El restaurant», María Luisa y su familia se encuentran almorzando en un restaurante con motivo del aniversario de sus padres. Allí, ve a una pareja de mujeres, a las que casi automáticamente admira. Le impresiona, sobre todo, una que lleva el pelo corto, fuma y se viste con chaqueta de hombre. Es tal el asombro de María Luisa que ni siquiera es capaz de probar bocado. Al cabo de unos minutos, sus hermanos mayores se percatan de la presencia de la pareja de mujeres, y tanto ellos como sus padres empiezan a hacer comentarios desafortunados sobre ellas, como cuando describen a la menos normativa como «un chico con los labios pintados...» (Fortún, 2016: 82). Ante esto, María Luisa reflexiona lo siguiente:

Yo sentía una ofensa personal en aquellas miradas, y sobre todo en aquellas palabras. Las señoritas ya eran algo mío: yo las había visto primero, sabía que eran dos señoritas, y las admiraba y las adoraba desde su perfume sobrenatural hasta las puntas divinas de sus dedos (Fortún, 2016: 82).

Así, podemos comprobar cómo María Luisa se había identificado prácticamente de manera automática con ellas, llegando a sentir incluso vergüenza por no ser como ellas y entrando en una sincera tristeza al ver cómo se marchaban a «ese mundo maravilloso que yo no podía ver... y que tal vez no vería nunca» (2016: 85). La protagonista, por tanto, es sumamente consciente de que ella, probablemente, no tenga la libertad que ha visto en aquella pareja de muchachas, lo cual indica lo consciente que era del contexto en el que estaba siendo criada.

A partir de este momento, Fortún describe a una María Luisa atrapada entre sus tendencias sáficas y ansias de transgresión, y su entorno más tradicional, que la reprime e incita a que siga los roles establecidos para la mujer. Sin embargo, la protagonista siempre optará por la sinceridad de sus sentimientos, lo cual la lleva a percibir con claridad su enamoramiento hacia su prima Dulce Nombre: «el que me llamara bobita elevaba el estado de gracia y me mareaba un poco...» (2016: 131). Así vive también lo que al principio comenzó como una intensa amistad con Pili, una compañera de clase, a la que confesó sus sentimientos con una naturalidad arrolladora: «yo a quien quiero más es a ti» (2016: 178).

También en lo referente a la sexualidad, se muestra necesario analizar el comportamiento descrito por Fortún de María Luisa ante el descubrimiento del acto reproductivo, ya que despierta en ella asco y desconfianza hacia la figura masculina. Esto mismo lo describe Beauvoir en *El segundo sexo* al hacer referencia a la crisis de la pubertad, escribiendo las siguientes palabras:

Miedo al parto, miedo al sexo masculino, miedo a las «crisis» que amenazan a los casados, asco de prácticas sucias, hilaridad ante gestos desprovistos de significado, todo ello lleva con frecuencia a la niña a declarar: «Nunca me casaré» (Beauvoir, 2015: 409).

Efectivamente, son numerosas las ocasiones en las que María Luisa pronuncia esa misma sentencia, ya sea por no querer seguir los roles tradicionales que identifican a la

mujer únicamente como esposa y ama de casa, o ante el conocimiento de las discusiones de pareja: «Yo no me casaré nunca... los que se casan luego riñen enseguida» (Fortún, 2016: 177).

Este miedo hacia la figura masculina –tal y como describe Beauvoir– propia de la crisis de la pubertad, inunda profundamente el próximo aspecto a analizar: las reivindicaciones feministas.

Hasta en dos ocasiones se describe un intento de violación a María Luisa en su infancia, lo cual influye intensamente en ese miedo, asco o repulsión hacia el hombre. En uno de esos casos, se trata de un grupo de chavales que le levantan la falda, le tocan los muslos e intentan llegar aún más lejos. Tras ese desafortunado evento, no solo no es consolada por la madre, sino que esta le echa las culpas:

Mamá, que estaba en la terraza con otras señoras, se enfadó al verme llegar con la blusa rota y sin la cantimplora.

– Se acabó el andar por ahí como un chico... No te vuelves a mover de la fonda. ¿Has oído?

Bueno, bueno ¡si yo tampoco quería! (Fortún, 2016: 192).

Este aspecto también será tratado por Beauvoir (2015: 425), quien afirmará: «La niña suele silenciar estos incidentes por la vergüenza que le inspiran. Además, con frecuencia, aunque se sincere con sus padres, la reacción de éstos suele ser regañarla».

Otro de los temas más relevantes a este respecto mencionado por Fortún será el de la naturaleza del instinto femenino, que ella considera cultural y transmitido de unas generaciones a otras. Así, en *Oculto sendero* escribirá: «[...] Si tenía un gran instinto femenino era el de la hipocresía y el engaño». Este análisis del instinto femenino, probablemente, estuviera influenciado por las ideas expresadas por Carmen de Burgos en *La mujer moderna y sus derechos*, publicada por primera vez en 1927 y donde expone que la supuesta inferioridad femenina no está determinada biológicamente, sino por la falta de formación de las propias mujeres.

En el último tema de los cinco que nos hemos propuesto tratar está la autoría. Ya en su infancia encuentra un pequeño percance en este sentido, cuando decide escribir una novela llena de elementos de ficción, pero, a la vez, bibliográfica. El descubrimiento de esta obra –titulada *La novela de mi vida*– por parte de Felipa, la asistente del hogar, desata

en la familia una serie de reproches hacia la creatividad de María Luisa, mostrándole tanto la escritura como la pintura como meras distracciones de sus verdaderas obligaciones como mujer.

Esta primera parte concluirá con la muerte del padre, que simbolizará, a su vez, la muerte de la infancia para María Luisa. Así empezará la segunda parte de la obra, «Otoño», en la cual María Luisa terminará cediendo ante el matrimonio al casarse con su profesor de pintura, Jorge Medina, e incluso será madre.

Aquí el choque entre los roles de género y la modernidad que se empezaba a divisar entre algunas mujeres españolas se sigue haciendo patente a través del choque entre madre e hija. María Luisa, en cierto momento, le pide a la madre poderse dedicar a la pintura o estudiar una carrera (Fortún, 2016: 251), pero la actitud de la madre dista mucho de la suya:

Y las mujeres cuanto más humildes mejor, y cuanto menos marisabidillas, mejor, que para cuidar del marido y criar hijos no hacen falta literaturas... (Fortún, 2016: 256).

Sin embargo, María Luisa se mostraba reticente a seguir esos roles de esposa y madre, lo cual catalogaba la madre como hacer las cosas «como Dios manda» (2016: 257). En palabras de la propia protagonista: «Era justamente lo que Dios mandaba lo que yo no quería hacer...» (Fortún, 2016: 257).

El rol de la mujer como esposa y madre será central en esta parte de la obra, y cobra una gran relevancia para María Luisa incluso antes de casarse. Antes de anunciar su compromiso de forma oficial con su familia, le contó a modo de curiosidad a Jorge Medina, su prometido y antiguo profesor de pintura, que en el pueblo se la estaba relacionando con otro hombre. Ante esto, Jorge respondió lo siguiente: «Una mujer que está en entredicho no tiene más que resignarse en su desgracia» (Fortún, 2016: 293). Comprobamos así la presión que se imprimía sobre las mujeres, ya que ni siquiera tenían ellas mismas que haber hecho algo para ser ninguneadas. El simple hecho de no tener una reputación impecable ya era motivo de desprecio.

Una vez casada y siendo ya madre de María José, se presenta el siguiente choque entre tradición y modernidad para María Luisa: la maternidad. En un capítulo que lleva, precisamente, ese nombre, «Maternidad», cuenta Fortún cómo María Luisa se interesa

por los aspectos más minuciosos de la maternidad, entregándose a la lectura de obras sobre la crianza de los hijos y de las distintas enfermedades que podrían tener y cómo prevenirlas. Este interés por la salud basado en libros con base científica contrastará con los conocimientos sobre maternidad de su amiga Sole, quien había sido madre prácticamente al mismo tiempo. Ella es quien encarna la tradición en esta cuestión, tachando de «mentiras» los conocimientos que poseía María Luisa y dejando la salud de su hijo a merced de trucos de la vieja usanza: «Mi madre le dio al nacer una cucharada de vino añejo para *hacerle* el estomaguito, y puede comer lo que quiera...» (Fortún, 2016: 323).

Otro aspecto que la separa mucho del resto de madres de su generación es en la manera de tratar a su hija: le da libertad de pintar, leer, no coarta su imaginación, e intenta educarla en todos los sentidos posibles, incluso en los temas referentes a la educación sexual. Quizás María Luisa, tras una infancia en la que no se le había explicado nada porque todo era tabú, vio necesario este tipo de educación en su hija.

Porque mi hija ha sorprendido el secreto de la reproducción en los animales, y yo no se lo he negado... Este descubrimiento, hecho así, castamente, sin malicia, era mejor que la sucia confidencia hecha por otra chica... (Fortún, 2016: 357).

María Luisa, atrapada en matrimonio con un Jorge que parecía perfecto, pero que, nada más casarse empezó a mostrar sin tapujos sus actitudes machistas, se ve obligada a aceptar todas sus opiniones y decisiones por miedo a empeorar la convivencia con él (Fortún, 2016: 325). Ante esto, anhela la vida de las muchachas modernas, que empiezan ya a tener acceso a todo lo que ella no logró alcanzar:

¡Ah, las muchachas modernas! Las veía solas por la calle, con su cartera bajo el brazo, camino de la universidad, del instituto, de la escuela...
¿Por qué había venido yo al mundo diez años antes de mi tiempo?
(Fortún, 2016: 363).

Esta clara referencia a las mujeres de la generación del 27 –conocidas también como «Las Sinsombrero»– bien puede servir como cierre al choque entre modernidad y tradición en esta segunda parte de la obra, ya que resume de manera clarividente las ansias de libertad que posee María Luisa, o, en este caso, Fortún.

Pasando al tema de la sexualidad, cobra mucha relevancia al principio de esta parte el asco que inundaba a María Luisa cada vez que se mencionaba el tema de la *primera noche*, una cuestión que, sin embargo, entusiasmaba a todas las chiquillas de su edad. Ese rechazo hacia el amor carnal con un hombre no se verá reducido ni en su propia luna de miel, sino que, tras este acto, se siente sucia e incluso llega a tener pensamientos suicidas (Fortún, 2016: 302).

Otro de los puntos clave referentes a este tema es la confesión que la protagonista hizo a su tía Manuelita pocos días antes de la boda, admitiendo que no le gustaban los hombres en general, ni su marido en particular (2016: 301). Tía Manuelita se toma esta afirmación como un caso típico de nervios antes de la boda y no le dará mayor importancia, lo cual hace ver a María Luisa que debe resignarse.

Sin embargo, es en esta parte de la obra en la que su mundo parece empezar a abrirse. En este punto, por ejemplo, aparece la homosexualidad mencionada en la obra por primera vez, aunque de manera muy negativa. Quizás lo que más llame la atención de este momento es que María Luisa ni siquiera tiene conocimiento de lo que es «un invertido», lo que nos da muestra de que el tema de la homosexualidad era tan tabú en aquella época que ni siquiera se mencionaba:

– Me he enterado que el tal Joaquinito es un invertido... ¡un cochino repugnante!

– ¿Qué es un invertido? Yo no sé... (Fortún, 2016: 319).

Tras la revelación de que existen más orientaciones sexuales que la heterosexualidad, podemos observar cómo Fortún va introduciendo cada vez más elementos no normativos en la vida de María Luisa. Quizás el primero de ellos sea Consuelo, su cuñada, por la que la protagonista se siente atraída casi de inmediato. Con descripciones muy sugerentes, no deja lugar a dudas de los sentimientos de María Luisa:

Consuelo abrió la puerta de su habitación, apenas cubierta con el salto de cama que moldeaba sus caderas recogidas, sus piernas largas y finas, y dejaba casi al descubierto un hombro blanco de venas azules, y me abrazó efusiva hablando con su dulce acento gallego... (Fortún, 2016: 327).

A partir de este momento, el deseo de María Luisa por estar junto a Consuelo la llevará incluso a dejar de lado sus «obligaciones» y su propia vida personal. Esta será la primera vez que se catalogue el amor sáfico como una locura, pero no la última, ya que, un poco más avanzada la obra, Fortún (2016: 345) describe otra vez la atracción de la protagonista por una mujer como una locura o incluso como una enfermedad. Estos aspectos de carácter patológicos son, probablemente, propios de la época en la que vivió Fortún, y se siguen mostrando y desarrollando a lo largo del resto de la obra, recubriendo la mayor parte del tiempo la homosexualidad o el safismo de connotaciones negativas.

En cuanto a las referencias feministas que incluye en esta parte de esta obra Fortún, podemos destacar que se vuelve a mencionar el tema de las violaciones, en este caso, entremezclada con un fuerte clasismo –eran chavales de clase acomodada los que violaron a una mujer pobre– y una marcada objetivación de la mujer: «¿Pues sabes lo que ha dicho José Luis? Que echando las faldas por la cabeza todas las mujeres son iguales...» (Fortún, 2016: 285).

Fortún, a su vez, refleja el hastío de María Luisa ante su vida de casada, ya que, el Jorge que la animaba a pintar, nada más casarse había mostrado todas las actitudes machistas que había estado ocultando hasta ese momento. Así, María Luisa reflexiona: «¡Así vivían todas las mujeres! El orden establecido por la sociedad era este y no otro...» (2016: 304). Por tanto, podemos ver la denuncia que se hace al régimen patriarcal, ya que Fortún expone que este orden está establecido por aspectos sociales y culturales, y no biológicos. Esta afirmación, por tanto, podría también haber estado influenciada por Carmen de Burgos, una de las primeras mujeres que supo separar sexo de género. Las excesivas exigencias de los maridos tanto de la protagonista como de sus amigas se harán patentes durante toda la obra (Fortún, 2016: 310) y la vida de las mujeres, por tanto, se verá definida como un sacrificio constante (2016: 349).

María Luisa, ante esto, entiende que no está hecha para este tipo de vida, pero las presiones tanto sociales como de su propio entorno harán que siga soportando un matrimonio que la oprime y encorseta. Aquí, resuenan las palabras de su madre:

– ¿No? ¡Vamos, qué salida! El único camino de la mujer es el matrimonio.

– Sí, puede ser... El de otras mujeres puede que lo sea, pero el mío no, de eso estoy segura... (Fortún, 2016: 308).

Tras la muerte de su hija María José, empieza la tercera parte de esta obra, titulada «Otoño», siguiendo la metáfora que asimila las diferentes estaciones del año con las etapas de la vida. En este caso, el otoño se presentará como la madurez, es decir, como la etapa en la que María Luisa más se conocerá y descubrirá a sí misma.

El choque entre los roles tradicionales asociados a la mujer y los aspectos modernos de la nueva mujer española también se observan de manera clarividente en esta tercera parte de *Sendero Oculto*. Aquí, Fortún introduce una problemática que fue esencial en su vida: el derecho al trabajo remunerado y digno de la mujer. Relata cómo María Luisa tiene que trabajar a escondidas de su marido, quien le ha prohibido seguir pintando (2016: 388). Fortún, por tanto, extrapola una vez más sus vivencias personales a esta obra, ya que como cuenta Mercedes Gómez-Blesa en *Modernas y vanguardistas: las mujeres-faro de la Edad de Plata* (2019: 370), la propia Fortún debía encerrarse en el baño a escribir para no despertar los celos y la ira de su esposo. De hecho, en *Oculto sendero* se escenifica de manera totalmente esclarecedora la discriminación –aunque ella nunca llegara a usar esta palabra– que sufrían las mujeres artistas. En un momento dado, María Luisa le enseña unas pinturas a su marido, quien las alaba profundamente al creerlas pintadas por un hombre. Sin embargo, cuando María Luisa le explica que ha sido ella misma quien las ha pintado, Jorge se apresura a despreciarlas (Fortún, 2016: 389).

Esta subestimación de la capacidad creadora o de la inteligencia de la mujer es respaldado por el marido de María Luisa, Jorge, sino también por el hermano de este, quien afirma que las mujeres inteligentes no sirven para el matrimonio, ya que dañan la autoestima y el orgullo de sus maridos (Fortún, 2016: 450).

Gracias a empezar a tener en su vida referentes como Rosita, quien se define como una mujer libre gracias a su trabajo (Fortún, 2016: 402), María Luisa se va dando cuenta cada vez más de lo insatisfecha que se siente al ser solo ama de casa y esposa. Esto mismo le expone a su marido, a quien le pide poder trabajar para sentirse útil y liberada (Fortún, 2016: 394). Esto desencadena ataques de ira y envidia en el marido, por lo que María Luisa decide trabajar y dedicarse por completo a la pintura, y a advertirle al marido que ya no volverá a ser una esposa abnegada. Tras esto, le pedirá su libertad; es decir, la separación (Fortún, 2016: 453). El tratamiento que se da en esta obra de temas como el trabajo de la mujer, su independencia o la separación y el divorcio demuestra, una vez más, la mentalidad increíblemente moderna que tenía Fortún, y por qué no se atrevió a publicar *Oculto sendero* en vida.

Otro de los motivos que la llevaron a no publicar esta obra –recordemos que la escribió cuando España se encontraba sumida en la dictadura franquista– sería, probablemente, la profunda descripción de cómo María Luisa se introduce en el mundo sáfico que se lleva a cabo en esta parte de la obra.

Aquí, María Luisa experimentará un cambio descomunal, siendo el primero de ellos su traslado a las Islas Canarias con su marido. Allí entrará en contacto con un ambiente más abierto y culturalmente más diverso que en Madrid. Además, el hecho de que se trate de una isla pequeña aporta una ventaja a la protagonista: al conocerse casi todos entre ellos, los secretos se gritan a voces. Así, su cuñada Consuelo –con quien se reencuentra allí– le afirma a María Luisa algo que nunca le pareció posible: hay mujeres que se enamoran de otras mujeres. Aunque esto le abre a la protagonista un mundo nuevo y desconocido ante sus ojos, se tratará también de un mundo terriblemente estigmatizado.

– Pues dicen... ¡hija, yo no sé lo que tendrá de verdad...! Dicen que se enamora de las mujeres... y que ha tenido queridas... Aquí han criticado con ella a dos o tres...

– ¿Cómo puede ser eso?

– Nada, son histerismos... Cosas de solteras... (Fortún, 2016: 384).

A partir de ese momento, María Luisa empezará a replantearse su propia sexualidad, y terminará concluyendo que, efectivamente, le gustan las mujeres. Debido al tabú que había sobre las sexualidades no normativas en la España de la época, será profundamente consciente de que deberá guardarse sus sentimientos para sí misma. Identificando el descubrimiento personal con cambios físicos, Fortún (2016: 400) escribirá: «Había en mi frente y en mis ojos algo nuevo que no debía leer nadie».

Estos sentimientos se irán exponiendo cada vez de manera más clara en la obra, sin dejar lugar a esa ambigüedad amistad exacerbada –sáfico de la que tanto se han valido historiadores e investigadores para invisibilizar las relaciones entre mujeres a lo largo de la historia–. Ejemplos de ello serán, por ejemplo, la descripción del primer beso que se da María Luisa con una mujer, Rosita (Fortún, 2016: 405), o cómo Fortún expresa la atracción puramente física de María Luisa por Florinda, llegando incluso a detenerse a pensar cómo sería su ropa interior:

Sus vestidos eran modelos de París, y su ropa interior debía de ser rica; porque todos sus movimientos estaban subrayados por un suave roce de sedas... (Fortún, 2016: 410).

Por si la expresión de todos estos sentimientos no fuera suficiente, María Luisa llega a declarar su amor por Florinda de manera explícita: «Sí... Me he enamorado... de ti... ¡de ti, hermosa...!» (Fortún, 2016: 418). Es esta etapa, quizás, en la que se nos muestra una María Luisa más liberada, que hace aquello que le dicta el corazón sin pensar demasiado en las consecuencias. Es en esta etapa también en la que empieza a vestir de manera más andrógina –a imagen y semejanza de Fortún, conocida por llevar siempre traje y corbata– y, por tanto, empieza a levantar sospechas sobre su reputación (Fortún, 2016: 408).

Fortún describe también en esta novela un rasgo puramente característico de las mujeres sáficas de la Edad de Plata española: la correspondencia entre ellas y el cuidado que debían tener al expresar sus sentimientos por si la carta caía en otras manos. En *Oculto sendero*, Fortún escribiría: «Me escribiría todos los correos... que yo hiciera lo mismo, pero con discreción... una carta puede perderse» (Fortún, 2016: 422). Esta discreción podrá verse también en las cartas escritas entre la propia Elena Fortún y Matilde Ras, recopiladas por Nuria Capdevilla-Argüelles y María Jesús Fraga y publicadas en *El camino es nuestro* (2014). Otro ejemplo conocido será el de la correspondencia entre Carmen Conde y Ernestina de Champourcín, dos poetas de la generación del 27. Ante el tono exaltado de las cartas de Champourcín, Conde propone quemar las cartas para «evitar la posteridad (biografías, análisis, críticas)» (Champourcín y Conde, 2007: 275).

Toda esta liberación descrita por Fortún de María Luisa será empañada cuando Florinda, el amor de la protagonista, vuelva de su largo viaje a Londres comprometida con un hombre. El diálogo que establecen las dos tras preguntarle María Luisa sobre sus sentimientos reflejarán de manera indudable la homofobia latente en la sociedad, incluso entre las propias mujeres que habían mostrado rasgos sáficos.

–¡Jesús, María! ¡Os quiero a los dos! ¿Qué tiene que ver lo uno con lo otro? Él será mi marido y tú mi amiga...

–¡Yo no era tu amiga...! Era más que eso...

–¡Cosas de solteras, *m'hija*! ¿A qué volver sobre lo mismo?

–Yo no soy soltera –dije bajando la voz de rabia y de pena–. Yo tengo marido... pero yo te prefería a ti... cuando tú me querías...

–No te enfades... Tu caso, yo no lo he comprendido... Eres muy anormal, Marilú... Yo en cambio soy una mujer primitiva, de una *rasa* primitiva... sin *complicaciones* decadentes... (Fortún, 2016: 427).

Es a partir de este desengaño que María Luisa se replantea su estilo de vida, y, queriendo huir de la liberación y del ambiente de las Islas Canarias, convence a Jorge para que volviesen a Madrid. María Luisa, al encontrarse débil, con falta de apetito y mareos, decide ir ya en Madrid al médico. El médico le anuncia que podría tratarse de un embarazo, por lo que María Luisa se ve en la obligación de contestarle que se ha separado de su marido ya que la vida marital con él le parece «un acto contra toda naturaleza» (Fortún, 2016: 431). Así, María Luisa se sincera ante el doctor, mediante el cual Fortún muestra la patologización del lesbianismo propio de la época.

Ante una retahíla de estereotipos sobre el safismo, el doctor decide derivarla a psiquiatría bajo el diagnóstico de «inversión del instinto en persona honrada» (Fortún, 2016: 433). Aunque decide no acudir al psiquiatra, esta asunción del lesbianismo como enfermedad acrecienta su sentimiento de culpa. Esta culpa se tornará en vergüenza, lo que la impulsa a querer dejar atrás la «bochornosa experiencia del amor femenino» (Fortún, 2016: 434). Para ello, se acerca a la Iglesia, quien perpetúa los roles de género dentro del matrimonio, justo lo que la protagonista se había propuesto recuperar. Sin embargo, pronto se da cuenta de que, por mucho que lo intente y se esfuerce, ese tipo de vida no es para ella.

A través de su amistad con Julieta –la hija del maestro Galiano, mentor de Jorge– María Luisa irá, por fin, entendiendo verdaderamente su situación. Esta conversación, desarrollada en el capítulo titulado «Oculto sendero», será reveladora y se mostrará como punto de inflexión en la vida de María Luisa. Julieta, consciente de la orientación sexual de María Luisa, aunque ésta nunca se hubiese pronunciado al respecto, le aconseja lo siguiente:

En tu vida sentimental, has seguido, o te han hecho seguir, caminos equivocados [...] Entra ya en el sendero que hasta ahora ha estado oculto... y pisa con pie firme, aparta los obstáculos que te impiden continuar... (Fortún, 2016: 445-446).

Tras esto, le propone que sea fiel a ella misma y que se comporte en consecuencia con su propia naturaleza. Le hace recapacitar sobre lo degradada que se ha sentido durante todos estos años y, dejando ver su propio safismo, insta a María Luisa a dedicarse plenamente al arte, sin dejar que su marido se siguiera interponiendo en su carrera. Así, María Luisa hace caso de los consejos, e incluso empezará a moverse en ambientes que podrían ser considerados ahora como LGTBQ, como tertulias organizadas en cafés. Estos ambientes serán descritos y analizados por Eva Moreno-Lago en su artículo *Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del Círculo Sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán* (2021). Tal y como ella misma describe en el artículo, María Luisa no se sentirá cómoda en este ambiente, ya que «estos cafés eran territorios masculinizados en los que no se podía escapar de la mirada patriarcal» (Moreno-Lago, 2021).

En ese café, el Bar Dublín, conocerá a Lupe, de quien se enamorará y con quien comenzará una relación, siendo, sin duda, la más abierta de toda la obra. En ella, María Luisa se muestra sincera con sus sentimientos y emociones. Esta relación, sin embargo, estará truncada por los sentimientos de Lupe hacia otra persona.

En cuanto a las ideas feministas expresadas en esta parte de la obra, serán numerosas las reivindicaciones que se hagan en este sentido. Ejemplo de ello será cuando María Luisa le recrimine a su cuñado que las tareas domésticas y la crianza de los hijos deberían ser también obligaciones del padre de familia, y no recaer todo el peso de esas arduas tareas exclusivamente en la mujer. También reivindica Fortún, en este sentido, que el machismo es enseñado, poniendo el ejemplo de una mujer que no es respetada por sus hijos porque estos reproducen con ella el patrón de comportamiento que ven en su padre (Fortún, 2016: 374). La autora también mostrará el machismo entre las propias mujeres, sobre todo cuando Lolín se queja de que sus criadas no se dejan manosear o violar por su marido, ya que, en su opinión, si así lo hicieran, vivirían todos más a gusto (Fortún, 2016: 397).

Feminismo se mezcla aquí con autoría, ya que se muestra en muchas ocasiones el rechazo hacia las mujeres artistas. Al principio de esta tercera parte, Fermina admite tener la necesidad de firmar sus obras como «Fermín»:

Yo escribo. ¿No se lo han dicho a usted? No, no se lo han dicho porque en los hombres, y hasta en algunas mujeres, hay como un deseo de

anularme... [...] Me firmo Fermín Monroy... Empecé así y ya he continuado... y no porque me guste ser hombre... (Fortún, 2016: 380).

Tras esto, es la propia María Luisa la que vive esta problemática. Ante el proyecto de María Luisa de pintar un cuadro para el Salón de Otoño, su marido –quien siempre se muestra en contra de que su esposa se dedique a la pintura– deja al descubierto todas sus inseguridades y sus celos: «¿También te vas a poner a pintar cuadros? ¡Una locura! Ahora dirán por ahí que me haces tú el trabajo...» (Fortún, 2016: 392). Este complejo de inferioridad sería un reflejo de lo que Elena Fortún vivió con su marido, ya que este fracasó en su intento de ser escritor, pero Fortún logró vivir de su profesión durante toda su vida. Esto también se daría en el matrimonio entre María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, como bien se ha comentado con anterioridad.

Entramos así, por tanto, en la última parte de la obra, «Fin del otoño», compuesta únicamente por tres capítulos: «Octubre», «Noviembre» y «Diciembre». En ellos, se muestra a una María Luisa que viste cada vez de una manera más masculina, y que se ha determinado a divorciarse del marido. «Por fortuna la República nos da resuelta esa cuestión» escribirá Fortún (2016: 475) en su exilio de la dictadura de Franco, en clara referencia a sus ideales republicanos.

En este aspecto, cobra también relevancia la conversación que lleva a cabo con la abogada para tramitar el divorcio. Cuando María Luisa empieza a justificar por qué quiere divorciarse del marido, la abogada, Rosarito Alonso, le dice que ya sabe de sus tendencias sexuales, ya que lo ha podido deducir de, entre otros aspectos, su manera de vestir. Tras una explicación del safismo con la que María Luisa no se encuentra de acuerdo –«aunque unas veces funcione mejor la parte del cerebro que nos legó nuestro padre... hay otras que es toda la feminidad de nuestra madre quien manda» (2016: 484)– la abogada comprenderá a María Luisa y le terminará explicando los pasos a seguir.

Por último, Fortún dará cierre a la obra con una reflexión en la que María Luisa se identificará con todos los personajes de sexualidades no normativas:

Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (Fortún, 2016: 494)

6. Rosa Chacel

6.1. Las Sinsombrero

El modelo de mujer moderna vislumbrado en la generación del 98 y acrecentado con las *flappers* alcanzará su apogeo con las conocidas actualmente como «las Sinsombrero», es decir, las mujeres que formaron parte de la generación del 27.

La generación del 27 –también conocida como «la de la República» o «la de la Amistad»– estuvo conformada por artistas que nacieron entre 1898 y 1914, por lo que sus obras salieron a la luz durante los últimos años de la década de 1920. Madrid se convirtió en el centro neurálgico de toda aquella actividad intelectual y artística, ya que la mayoría de integrantes se formaron en centros y universidades de la capital, como, por ejemplo, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que estudiaron Maruja Mallo, Salvador Dalí, Margarita Manso y Rosa Chacel, entre otros.

Como anunciábamos anteriormente, el modelo de mujer moderna, aunque «nacido» con las *flappers*, se asienta o alcanza totalmente con las mujeres de la generación del 27. Esta evolución estará propiciada, entre otros aspectos, por la inmersión de «las Sinsombrero» en las vanguardias. Tal y como expone Mercedes Gómez-Blesa (2019: 401), las mujeres de la generación del 14 cultivaron sobre todo géneros como el ensayo, la autobiografía y el libro de memorias, por lo que no encontramos mucha representación de un movimiento vanguardista femenino en aquella época. La excepción la protagonizarían la pintora María Blanchard y la escritora ultraísta Lucía Sánchez Saornil.

Por el contrario, las mujeres de la generación del 27 se encontrarán inmersas en diferentes ismos, y, al igual que sus compañeros masculinos, se producirá en ellas una evolución desde un arte deshumanizado hasta un arte con un marcado compromiso político.

Estas mujeres, además, desarrollaron una conciencia crítica y liberal –o, incluso, lo que hoy en día se puede denominar una «conciencia feminista»– que las llevó a ver la importancia que tenía su incursión en la esfera pública. En palabras de Tània Balló (2019: 24): «[...] para las mujeres, lo público emerge como una esfera a conquistar como elemento vital. Por primera vez, se sienten sujetos propios y, por primera vez, se presentan ante una sociedad que, aunque las rechace, se ve obligada a mirarlas».

Este rechazo que comenta Balló hacia la incursión de mujeres intelectuales y artistas en la esfera pública se produjo tanto desde sus propias esferas familiares como por parte de muchos de sus compañeros masculinos. Por tanto, debían hacer frente a esa concepción de la mujer como «ángel del hogar» a la vez que demostraban su valía a sus compañeros— modernos y vanguardistas pero estancados en un esencialismo biológico—. Sirva como ejemplo de ello la siguiente cita de Ortega y Gasset (1947: 146), quien, paradójicamente, respaldó a mujeres como María Zambrano o Rosa Chacel: «[e]l hombre inteligente siente un poco de repugnancia por la mujer talentada», pues «la mujer demasiado racional le huele a hombre».

Para poder debatir sobre la actualidad y fomentar su formación en un espacio seguro y libre de prejuicios, se inauguró en Madrid en 1926 el Lyceum Club Femenino, inspirado en otras instituciones con el mismo nombre ya existentes en París, Londres y Nueva York. Según Amparo Hurtado (1999: 23), el Lyceum constituyó «la primera asociación feminista del país», lo cual nos muestra la importancia de su existencia para el desarrollo artístico e intelectual de estas mujeres y para su reivindicación como sujetos propios e independientes.

Obviamente, la creación de esta institución también suscitó críticas por parte de algunos sectores masculinos de la población. Este fue el caso, por ejemplo, de Jacinto Benavente, quien, invitado por el Lyceum a dar una conferencia, declinó la invitación alegando lo siguiente: «¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?» (Ulacia, 1990: 49).

Es, por tanto, en ese ambiente paradójico en el que se abrazaba lo moderno, pero sin dejar ir a la tradición en el que surge el grupo de «las Sinsombrero», cuyo nombre obedece a un gesto que a día de hoy se consideraría insignificante pero que en su momento se consideró revolucionario: quitarse el sombrero. El movimiento *sinsombrerista* estuvo protagonizado tanto por hombres como por mujeres y, aunque no puede saberse con exactitud, se suele decir que el momento fundacional fue el narrado por Maruja Mallo, en el cual Lorca, Dalí, Margarita Manso y ella misma se quitaron el sombrero en plena Puerta del Sol, lo cual les valió insultos, e incluso pedradas (Ontañón y Moreiro, 1988: 188).

Así se presentó al mundo un grupo de jóvenes inconformistas que, pese a la mente anquilosada de alguno de sus compañeros de generación, supieron abrazar los valores modernos y revolucionar el mundo del arte y la cultura española de la época. Las mujeres

de dicho grupo –es decir, «las Sinsombrero»– supieron anteponerse a todos los obstáculos que se les presentaron antes, durante y después de la Guerra Civil, ya en el exilio. Son, en consecuencia, el mayor ejemplo de reivindicación femenina del movimiento de liberación de finales del siglo XIX y principios del XX.

6.2. Rosa Chacel: Vida y obra de una inconformista

Rosa Chacel Arminón (1898-1994) fue, tal y como apunta Mangini (2001: 146) «una de las modernas más inconformistas en su vida y en su pensamiento, y la única novelista que se ha destacado entre las vanguardistas». Nacida en Valladolid, su educación fue puesta en manos de su madre, quien la introdujo en el mundo de la literatura desde la más tierna infancia de la mano de lecturas de Julio Verne, Calderón de la Barca y del tío abuelo de la propia Chacel, José Zorrilla. Chacel llevaría siempre ese parentesco con orgullo, como se puede comprobar en algunas de sus obras, como *Desde el amanecer* (1972).

En 1908, su familia se traslada a Madrid, concretamente al Barrio de Maravillas–actual Malasaña–, en el que basará posteriormente su trilogía *La Escuela de Platón*. A los quince años, ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde recibió clases de Guillermo de Torres y de Valle-Inclán, con intención de formarse en escultura. Sin embargo, su gusto por la escultura clásica no se reflejaba en los ideales modernos de la Escuela, así que decidió abogar por la literatura. Así, se hizo socia de la Biblioteca del Ateneo, donde se autoformó en filosofía, leyendo desde Platón hasta Nietzsche (Gómez-Blesa, 2019: 485). Aquí será donde entrará en contacto con personas que apostaban por corrientes literarias más novedosas, como la propia Chacel narrará en «Invitación a la Escuela»:

En mis primeros años me relacioné poco con la renombrada generación de mis coetáneos, porque mi generación no era universitaria, sino de Bellas Artes. Solo cuando empecé a frecuentar el Ateneo, en 1918, tuve contacto con la gente de letras (2000: 63).

Fue a raíz de este contacto que Chacel empezó a frecuentar tertulias como la de la Granja del Henar –que describe en *Acrópolis* (1984)– y la de la Cacharrería del Ateneo, mediante la cual tuvo contacto con la corriente ultraísta (Gómez Blesa, 2019: 485). En 1922, Chacel marchará a Italia con su marido, Timoteo Pérez Rubio, quien había sido becado para estudiar en la Academia de Roma. Fue allí donde Chacel empezó a volcarse

en la escritura, y también en la lectura de obras de Ortega y Gasset, cuyo pensamiento la inspiró para escribir su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (Chacel, 1993: 421). Cuando volvió a España en 1927 quiso publicarla en la colección Nova Novorum de la editorial de la *Revista de Oriente*. Aunque Ortega finalmente no la publicase, sí que la invitó a participar en la *Revista*, para la cual Chacel escribiría «Esquemas prácticos y actuales del amor», que serviría de preámbulo para su posterior ensayo *Saturnal*, publicado en 1971 en el que, según Gómez-Blesa (2019: 486) «acomete una dura crítica contra las ideas sobre la mujer desarrolladas por Simmel y aceptadas por Ortega». Tal y como apunta Balló (2019: 218), Chacel y Ortega tendrán una relación un tanto tensa debido a ciertas discrepancias –como le pasaría también a María Zambrano, con quien Chacel tuvo una larga amistad– aunque ella siempre respetó su figura.

Estación. Ida y vuelta se publicaría, finalmente, en 1930 en la editorial Ulises y Chacel colaboraría con numerosas revistas de vanguardia durante esos años. Con el estallido de la Guerra Civil años más tarde, Pérez Rubio se incorporaría al bando republicano y Chacel se inscribiría como enfermera en la Cruz Roja. Sin embargo, terminaría huyendo con su hijo a París, donde, después de la Guerra, se reunió con su marido. Fue así como empezó su exilio, durante el cual residió en Río de Janeiro, pero pasando largas temporadas en Buenos Aires, donde se reunía con más compañeros en el exilio (Balló, 2019: 224).

Durante estos años, su obra fue prácticamente olvidada en España, pero en 1973, cuando regresó definitivamente de su exilio, empezaría a recobrar su prestigio literario al publicar obras como la trilogía de *La escuela de Platón*, compuesta por *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias Naturales* (1988). El culmen de su carrera literaria se produciría en 1987, cuando sería galardonada con el Premio Nacional de las Letras. Finalmente, moriría el 27 de julio de 1994.

Aunque la figura de Rosa Chacel siempre ha levantado sospechas por su constante aura de misterio y por sus a veces controvertidas declaraciones acerca del feminismo, Chacel supo adelantarse a su tiempo, criticando a aquellos que defendían un esencialismo de género como forma de perpetuar la hegemonía masculina en la sociedad.

Esta ambivalencia entre sus controvertidas declaraciones y la realidad de su pensamiento la supo captar Ernestina de Champourcín, quien le escribió a Carmen Conde una carta en la que afirmaba lo siguiente: «[d]icen que es antifeminista y enemiga del

Lyceum, lo que no va muy bien con su estilo literario, bastante avanzado» (Champourcín y Conde, 2007: 67-68). Tal y como nos muestra Susan Kirkpatrick en *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* (2003), la ambivalencia fue una constante en la vida de Chacel, una mujer que colaboraba en importantes revistas pero que, a la vez, se sentía excluida de los círculos literarios. Así, llegó a afirmar en una entrevista lo siguiente:

[a] veces, con gran sufrimiento, fui a la tertulia [de la *Revista*]. Siempre me sentía muy incómoda. Cuando quería llevar algo a Ortega, iba por la mañana... Con Ortega no me intimidaba intelectualmente... Pero con el grupo de señores a su alrededor... yo me sentía... mal. Si a eso añades lo de siempre: mal vestida... figúrate, me sentía perfectamente desgraciada (Porlán, 1984: 21).

La referencia de la indumentaria no es casual, y es que la incomodidad de Chacel nacía tanto de la cuestión de género como de la de clase. A diferencia de la mayoría de sus compañeras de generación, que provenían de familias burguesas, la familia de Chacel se situaba en los estratos más bajos de lo que era considerado la clase media. Esto provocaba que, aunque tuviera conexiones y colaborara con importantes medios, su relación con todo ello fuera mucho más marginal de lo que cabría esperar.

Aunque Chacel nunca admitiera que esta situación se debía, en parte, al género, sí que hizo una importante contribución al pensamiento que hoy consideraríamos feminista al publicar en la *Revista de Occidente* un artículo titulado «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», ya mencionado anteriormente.

En él, Chacel se posiciona totalmente en contra de aquellos estudios –llevados a cabo por Simmel y Jung y admirados por Gregorio Marañón y Ortega– en los que se exponía la teoría de la diferencia sexual como justificación de la marginación de la mujer en ámbitos como la cultura. En palabras de Kirkpatrick (2003: 271): «Chacel montó un riguroso ataque filosófico contra los mismos cimientos del concepto ideológico de género». Como esta misma autora expone, este artículo fue escrito dieciocho años antes que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, por lo que su defensa del género como constructo social y no como un aspecto biológico puede ser considerada como una crítica pionera del género.

Por tanto, nos enfrentamos en este punto a una autora que se adelantó a su tiempo, y, quizás precisamente por ello, no fue totalmente entendida en su época. Adentrándose

de lleno en un género hasta entonces totalmente masculino como era la narrativa, Chacel experimentó, innovó y traspasó las barreras de los límites que le imponía la sociedad.

Mi mundo es el de Joyce, ese mundo un poco bohemio, un poco bárbaro y arriesgado [...], bohemia intelectual, social, una bohemia arriesgada, sin dinero. Libertad mental, sexual, religiosa, irreprimible, total (Citado por Mangini, 2001: 155).

6.3. *Acrópolis*: cafés, tertulias y confesiones

La novela que pasaremos a analizar en el presente apartado, *Acrópolis* (1984), conforma la segunda parte de la trilogía conocida como *La Escuela de Platón*, como bien se ha mencionado anteriormente. Aunque esta obra puede ser leída de manera autónoma, estará estrechamente vinculada con la novela anterior, *Barrio de Maravillas* (2017), por lo cual haremos breves menciones sobre esta obra a modo de notas aclaratorias.

La elección de esta novela recae en que es la única de las tres que componen la trilogía que recrea el ambiente sáfico de Madrid, y que, por tanto, aportará una mayor variedad temática a nuestra investigación.

Antes de pasar a analizar las cinco variables que nos hemos propuesto en este proyecto –roles de género, aspectos de mujer moderna, sexualidad, reivindicaciones feministas y autoría– sería conveniente esclarecer que *Acrópolis* es una novela altamente sugestiva, por lo que el tratamiento de algunos temas estará escrito entre líneas.

En cuanto a la primera de estas variables –los roles de la mujer tradicional o los roles de género– vemos cómo en general a lo largo de la obra se produce un choque entre las distintas generaciones que conviven en las mismas familias. Esto será debido, en gran parte, al choque entre tradición y modernidad, ya que la juventud representada en esta obra se encuadra en la generación del 27. Por tanto, Chacel representará mediante estas dos generaciones la pugna entre una España castiza con ideales clásicos y la irrupción de las vanguardias, que trae consigo unos nuevos ideales políticos, éticos y estéticos.

Aun así, la primera generación no protagonizará muchos momentos en esta segunda novela, como sí que hacía en *Barrio de Maravillas*. En cuanto a esta afirmación, se pueden hacer varias excepciones, entre las que se encuentran, por ejemplo, la señora Smith, Tina, y el señor Waksman o señor Gut-Gut, quienes, debido, precisamente, a la diferencia de edad con los protagonistas, harán las veces de mentores o consejeros.

La disputa entre tradición y vanguardias mencionada anteriormente puede constatarse en una de las conversaciones mantenida por los personajes protagonistas en la tertulia de un café, en la que discuten acerca de la relación entre su generación y la de sus progenitores:

Qué manía, qué obcecación... vivís pensando en los abuelos, en vez de pensar en los nietos...

Eso convence a cualquiera, pero ponerlo en práctica... Yo podría reñir con mi padre: hacerle cambiar no, pero sí hacerle soportar –no tolerar– mi visión de la vida, de la nueva vida... (Chacel, 1984: 258).

Esa referencia a la «nueva vida» hará alusión al ambiente madrileño que propició la conformación de la generación del 27, una vida marcada por la efervescencia de la escena cultural, por las tertulias en los cafés y por los encendidos debates acerca de la política o del arte.

En cuanto a la segunda de las variables a analizar –la representación de la mujer moderna–, quizás uno de los aspectos más destacables es su inclusión en el ambiente intelectual del Madrid de la época. Así, Chacel escribe una escena en la cual algunos de los personajes protagonistas asisten a una conferencia impartida por una mujer.

A veces se producía casualmente un pasillo entre las cabezas, que duraba poco pero servía para ver un momento a la conferenciante –destacada entre los sabios mundialmente conocidos. (Chacel, 1984: 251).

Puede que Chacel estuviese pensando, al idear esta escena, en ella misma, ya que en su juventud había dado conferencias en varias ocasiones. Cuando Chacel dio su primera conferencia en el Ateneo de Madrid, una persona cercana a María Zambrano –probablemente Antonio Machado (Pardo, 2001: 112)– le dijo lo siguiente:

María, he conocido y oído en Madrid a una muchacha, tan joven como tú hablar de Nietzsche en el Ateneo de Madrid. Ya no eres única, ella se te ha adelantado. Tiene talento, belleza y el hado del genio en su frente (Citado en Pardo, 2001: 111-112).

Esta reminiscencia de su juventud se verá también reflejada en la descripción que lleva a cabo de las mujeres jóvenes, de quienes destaca, entre otros aspectos, el uso que

hacían de la moda como medio de expresión. Ya al principio de la obra describe el atuendo de unas damas jóvenes que asisten a un evento como «vestidos tubulares, simples, algo deportivos, algo desafiantes [...]» (Chacel, 1984: 42). Según avanzamos en la lectura, Chacel indica que este evento tuvo lugar en 1916, por lo que podemos deducir que se trataría de una descripción de la indumentaria de las conocidas *flappers* del 14.

Sin embargo, Chacel criticará que se use la moda como único medio de expresión, ya que lo considera insuficiente y algo falto de contenido. Así, a través de la voz de uno de sus personajes, proclamará lo siguiente:

Alardeáis de modernidad y no os enteráis de nada de lo que pasa. Creéis que ser modernas es vestirse a la moda, pero no os dais cuenta de lo que la moda lleva debajo, no sabéis lo que la moda es en camisa o sin camisa (Chacel, 1984: 242).

Aun así, Chacel volverá a mencionar el interés deportivo característico también de las mujeres de la generación del 27, como, por ejemplo, cuando, en el viaje a Toledo, Ira le ofrece a Octavio sus calcetines «del tenis» (Chacel, 1984: 189). Chacel podría estar introduciendo aquí también un elemento autobiográfico, ya que ella fue una fiel defensora del deporte. Como ejemplo de ello se podría citar su aparición en el programa infantil-juvenil de RTVE *La bola de cristal*, en el que Chacel promueve el deporte entre la juventud bajo el lema de «sé olímpico» (RTVE, 2009).

Chacel introdujo otros elementos característicos de la generación del 27 en *Acrópolis*, como una posible mención al *sinsombrerismo* cuando don José admite que ya no usa sombrero: «lo abolí hace tiempo» (Chacel, 1984: 55). También cabe recordar que Chacel (1984: 7) escribió *Acrópolis*, precisamente, para «biografiar a los chicos de mi generación».

En cuanto al tratamiento de la sexualidad y, sobre todo, de las sexualidades no normativas, será imprescindible analizar cómo la autora plasmó el ambiente que se estableció durante la década de los años 20 alrededor de las tertulias de los cafés.

Tal y como pasaba en *Oculto Sendero* (Fortún, 2016), las tertulias albergadas en los cafés se convertirán en una parte esencial del proceso evolutivo de los personajes. Desde el principio de la obra, la autora describirá a las tertulias como «un amplio refugio

íntimo, personal y, al mismo tiempo, público... no, la palabra público no cierra las puertas. Íntimo, personal, propio y apropiador de lo ajeno» (Chacel, 1984: 12).

Ya en la segunda mitad de la obra, Chacel irá introduciendo algunas pinceladas más sobre el funcionamiento de estas tertulias. Así, por ejemplo, nos encontramos con la descripción de un «ritual de iniciación», en el cual el maestro es quien introduce a las nuevas participantes: «Bueno, ya vendrán más; iréis conociendo a todos» (Chacel, 1984: 237).

El hablar en el apartado dedicado a la sexualidad acerca de las tertulias no es algo casual, y es que fue en este ambiente en el que se fraguó el Círculo Sáfico de Madrid. No es fortuito, por tanto, que la primera conversación que se mantenga en la tertulia en la que acaban de ser introducidas las jóvenes protagonistas trate acerca de la isla de Lesbos y de Safo de Mitilene (Chacel, 1984: 238). Tampoco debe pasar desapercibido que la tertulia en la que Chacel sitúa estos acontecimientos es en la del Café Granja del Henar, una de las únicas tertulias que aceptaban la presencia de mujeres junto con la cacharrería de El Ateneo, tal y como expone Mangini (2001: 148).

En este aspecto, se podría constatar la discriminación de las mujeres, que, en un Madrid en plena ebullición intelectual, solo podían participar en dos tertulias. Esto provocaba una contradicción entre el hecho de querer formar parte de esos debates y la disconformidad con tener que pasar algunas pruebas para poder participar. Chacel lo expresa de la siguiente forma:

Y al mismo tiempo un deseo, una ambición de ir, de ser o estar entre los frequentadores [...] por constituir un feliz cenáculo, no de libre acceso... En realidad, en estricta verdad, nada, realmente, verdaderamente nada, era de libre acceso... Había que afrontar exámenes... (Chacel, 1984: 249).

Sin embargo, era solo en estos círculos selectos donde las personas de sexualidad no normativa se sentían libres para expresar sus sentimientos e inquietudes. Así, Chacel (1984: 69) escribirá: «¿Y qué son las profundidades si no es el lugar donde ocurren las metamorfosis?». Al usar el concepto de «metamorfosis», Chacel podría estar haciendo referencia a cómo los integrantes podían mostrar su verdadero yo y florecer al estar rodeado de personas semejantes. Las referencias que vinculan las tertulias con el ambiente

que hoy en día podemos reconocer como LGTBQ –recordemos que en aquella época no se usaban los mismos conceptos que ahora– son una constante a lo largo de *Acrópolis*.

Esperabas, me parece a mí, que aumentase el número de contertulios, pero no es este el lugar frecuentado por ciertas personas... Hay otros cenáculos más *à la page* donde, ya puedes figurarte, la hora de retirada no es el anochecer (Chacel, 1984: 257).

La descripción más detallada de este ambiente lo encontramos en el último tercio de la obra, cuando Chacel (1984: 293) escribe: «el ambiente era lo insólito, presión, contacto, una realidad material, conocida desde que existe el mundo y, de pronto –no bruscamente sino progresiva e incontinentemente–, experimentada en forma inverosímil [...]».

En esa misma página, encontramos una de las descripciones más sugerentes en cuanto a que puede ser interpretada claramente como una escena sáfica donde las protagonistas, educadas probablemente en la vergüenza de este tipo de «conductas», se reconocen la una en la otra:

Y claro que las preguntas se formularon, avergonzadas de existir, las preguntas que no necesitan respuestas, que se escapan, sobresalen apenas del cúmulo de certezas archisabidas... Y las respuestas, sin embargo, saliendo innecesarias, como alusiones a lo lejano, a lo que queda fuera de aquel calor, de aquella presión, afirman o desmienten la sospecha de lo otro –desde lo uno ¿es concebible lo otro?– [...] (Chacel, 1984: 293).

Para terminar el análisis de las tertulias descritas en esta obra, no se nos puede olvidar la vital importancia que tuvieron las reuniones de mujeres en salones privados y casas particulares. Estas reuniones tendrían un carácter más íntimo que las acogidas en los cafés, y las mujeres podrían expresarse con más libertad. Así, Chacel establece como punto de encuentro en su obra la casa de Tina:

[L]a casa de Tina es una casa como las que he visto cientos fuera de aquí, pero en ella os he encontrado a vosotras y vosotras me habéis llevado a vuestra casa [...] vuestra casa sois vosotras... vosotras sois

una casa, una patria [...] – yo estoy en vuestra casa – en vuestra patria hace mucho tiempo y querría seguir (Chacel, 1984: 350).

Que la casa de Tina sea un punto de encuentro no es mera casualidad, ya que a lo largo de la obra se nos brindan pistas de la evolución que ha sufrido este personaje desde la primera novela, *Barrio de Maravillas*. Descendiente de una familia noble con gran capital, aparece en esta obra como una mujer separada, independiente y moderna. Así, de señora Smith pasa a ser conocida como Tina. Chacel (1984: 61) narra cómo este personaje «había esponjado las plumas de su libertad y había quedado en Albertina o Tina, amiga de las chicas». La descripción del personaje empieza, en este punto, a ser un poco ambigua, dejándonos leer entre líneas una posible sexualidad no normativa, sobre todo cuando Elena se siente tentada a preguntarle: «¿a quién amas o a quién has amado?» (Chacel, 1984: 61).

En este sentido, también puede llamarnos la atención cómo Chacel usa para describirla la expresión «así es» (Chacel, 1984: 82). Como bien nos recuerda Moreno-Lago en su artículo «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del Círculo Sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán» (2021: 221), la obra autobiográfica en la que Durán habla sin tapujos de su safismo se llama, precisamente, *Así es*. Esto podría significar la existencia de un cierto código compartido. Además, tal y como vemos en este artículo, *Así es* fue escrito entre 1970 y 1980, lo que, unido al hecho de que Durán y Chacel eran amigas, nos hace pensar que, efectivamente, Chacel tenía constancia del título de la obra autobiográfica de Chacel y usó en *Acrópolis* esta expresión adrede.

Esta lectura entre líneas podría hacerse también con respecto a la «amistad» entre Elena e Isabel. Aquí el término «amistad» se encuentra entre comillas precisamente por esa doble lectura que se puede hacer de esta relación. No son pocos los pasajes que demuestran una amistad quizás demasiado exaltada y en los que se hace un uso abundante de palabras del campo semántico del secretismo. Uno de los ejemplos más claro de ello es el siguiente:

No he tratado más que de hacerte pensar en esas cosas que son secretas porque no se permiten –ellas mismas no se permiten o no tienen sustancia de ser de otro modo– no se permiten más que pasar un momento por la cabeza, por la cara, consecuentemente.... Tú y yo y

todos los vemos pasar y, si no se quedasen en secreto, no podríamos seguir hablando acordes con lo que no es secreto (Chacel, 1984: 33).

A lo largo de la obra, Elena irá descubriendo, o intentándolo, a Isabel, aquella amiga de la infancia que ahora se convierte en una figura misteriosa y enigmática para ella. Aunque a mitad de la obra Elena parezca tenerlo claro –«[...] Isabel hundida en el pecado. Al fin lo veo claro, clarísimo, hundida en el pecado» (Chacel, 1984: 204)– ese aura de misterio no desaparece, ya que ninguna de las dos muchachas llega a pronunciarse en toda la obra: «El secreto era forzoso [...] nos miramos y basta; veo en sus ojos lo que ella está viendo [...] Isabel no enrojece [...] y yo siento una angustia indecible por no poder preguntarle» (Chacel, 1984: 259).

Aunque no haya en *Acrópolis* una escena de confesión –o como diríamos con el léxico actual: una *salida del armario*–, a lo largo de la obra podemos encontrar algunas expresiones bastante reveladoras al respecto. Llama la atención cómo ya en las primeras páginas se expresa de una manera bastante manifiesta el sentimiento de represión que sufrían las personas con sexualidades no normativas: «A unos no les interesa lo de fuera ni les importa que lo de dentro –nuestro dentro– salga afuera. A otros nos quita el sueño» (Chacel, 1984: 21).

También hay pequeñas expresiones que nos llaman la atención, sobre todo cuando ya las hemos visto y analizado en otras novelas. Este es el caso de los puntos suspensivos como medio para nombrar lo innombrable. Este recurso ya pudimos observarlo en el capítulo de «El restaurant» de *Oculto sendero* (Fortún, 2016: 78-87), cuando Ignacio –el hermano de María Luisa– al ver a la mujer sáfica con aspecto «masculino», afirma lo siguiente: «¡Es un...!» (2016: 83). En *Acrópolis* podrá observarse este uso de los puntos suspensivos, pero sin implicar, necesariamente, connotaciones negativas: «Es que tú, Elena, no eres la maestra indicada: tú eres...» (Chacel, 1984: 44).

En líneas generales, podemos observar cómo los personajes que nos permiten hacer esta lectura entre líneas se muestran reprimidos por la sociedad en la que viven: una sociedad muy próxima a la Segunda República, pero todavía inmersa en la dictadura de Primo de Rivera. Cabe aquí mencionar que la homosexualidad estaba penada por ley, como bien lo muestran los artículos 613 y 616 del Código Penal de 1928, en los que se establecen multas de entre 1 000 y 10 000 pesetas, lo cual era una cantidad astronómica para la época, suponiendo, por tanto, penas de cárcel para aquellos que no fueran de la

clase más pudiente. Así, Chacel pone en boca de una de las protagonistas la siguiente reflexión:

[Q]ué indecible horror es sentir la dureza de mi andamiaje, y más atroz todavía sentir la correspondencia [...] sentirme inmovilizada por la fuerza homogénea que, sin embargo, actúa como hostil, sin conseguir la simpatía natural en lo semejante... (Chacel, 1984: 261).

Llegados a este punto, Chacel (1984: 266) hace un alegato en su obra sobre las distintas reacciones que puede conllevar el reconocerse a sí mismo/a como homosexual. Admite mediante uno de sus personajes que «lo imposible, vitalmente impracticable, es asumirlo». Pese a ello, hay personas que lo aceptan, mientras que otras se niegan a sí mismas, buscando causas que expliquen su no normatividad:

[L]a otra cara de la reacción es la que considera el oscuro motor, contempla los rastros o posos donde estaban los gérmenes, el rechazo del padre, la aversión enconada que trata de expiar, adoptando la infamia como confesión, desnudándose de la propia infamia como de un parásito – es lo que creen – [...] (Chacel, 1984: 266).

Por tanto, se incide en la necesidad de demostrar la existencia de estas otras realidades dentro de una sociedad bastante arraigada en unos valores tradicionales y arcaicos. Así, se llevará a cabo la siguiente defensa:

¡Constatar que tiene una historia! [...] empezando por la diva [...] y la acompañante, no menos diva, desfloradas sus mentes por un folklore o tradición señorial que las depositó, a su debido tiempo, en el Colegio de Señoritas (Chacel, 1984: 279-280).

Debemos tener aquí en cuenta que la mención de la «diva» no es fortuita, ya que era ampliamente conocido que muchas de las cupletistas y artistas de cabaret tenían tendencias sáficas. Así lo expone Jordi Luengo (2009: 665) al afirmar que «el fenómeno del lesbianismo solía darse mucho más entre cupletistas, tanguistas y cabareteras en los camerinos de teatros, cafés danzantes, cabarets y/o *music-halls*».

En definitiva, en lo referente a las sexualidades no normativas, podemos comprobar cómo se establecieron unos «grupos formados sin cánones ni dogmas» (Chacel, 1984: 358). Uno de los aspectos más relevantes de la conformación de estos

grupos –y, en concreto, del Círculo Sáfico de Madrid– fue que las propias integrantes no poseían un nombre para referirse a ellas mismas, lo cual llevó a Chacel a construir su novela haciendo un uso frecuente del campo semántico perteneciente a «lo secreto» o «lo oculto»: «claro que es mucho asignarse a sí mismo un nombre, pero es mucho más vivir un ser innostrado, vivir lo innostrable» (Chacel, 1984: 331).

Así, nos adentramos en el análisis del siguiente aspecto, es decir, del feminismo latente en esta obra. Al igual que ocurría en el caso de Elena Fortún, también se puede establecer una relación entre el pensamiento de Rosa Chacel y el de Simone de Beauvoir. En este caso, la diferencia radica en que *Acrópolis* (1984) es posterior a *El segundo sexo* (1949). Por tanto, no podemos afirmar que Chacel se adelantara con esta obra a la tesis de Beauvoir –cosa que sí se podría admitir en relación a «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor»–, pero sí que podemos constatar que se leyó la obra de la filósofa francesa, cuyo pensamiento criticó en su obra autobiográfica *Alcancía*:

El proceso de evolución [...] sufrido por mi generación y por mí [...] fue, en la famosa década, un fenómeno mucho más sutil, más rico, que lo que aquí refleja esta criatura. Sin embargo, ¿tendría algún sentido que yo escribiera un libro semejante? [...] Y por enésima vez se da en España el caso de la anticipación de un problema. Este desajuste que viene viviendo mi generación [...] empieza a manifestarse en Francia y ¡en la extrema avanzada! (Rosa Chacel, *Alcancía*, citado por León-Blázquez, 2011: 11)

Sin embargo, a lo largo de *Acrópolis*, podemos observar algunas semejanzas en el pensamiento de estas dos autoras. Una de esas semejanzas será la crítica de la diferencia de la crianza de los niños y niñas. Así, podemos encontrar dos pasajes en estas autoras en las que ponen el foco sobre la misma realidad.

[...] Tienen deseos espontáneos de afirmar su poder sobre el mundo y protestan contra la situación inferior a la que se le condena. Se quejan, entre otras cosas, de que no se les permita subirse a los árboles, a las escaleras, a los tejados (Beauvoir, 2015: 390 – 391).

Un anhelo de la infancia, cuando se creía en eso de la noche, se temía, se deseaba, se entendía como poder mágico que hacían los niños de los gatos: los gatitos, que no eran nada grave, y, en cambio, las chicas no

pueden andar por los tejados, no pueden pasar una noche fuera de casa sin venir con un niño en la barriga... (Chacel, 1984: 149-150).

También el personaje de Isabel puede relacionarse con el pensamiento que la filósofa francesa expuso en el capítulo «Infancia» (2015: 371-432). En *Acrópolis*, Chacel muestra a una Isabel que niega su propia sexualidad para intentar rehuir la feminización que oprime a otras mujeres. Beauvoir relatará de la siguiente manera que este rechazo a la sexualidad es común entre las adolescentes:

La adolescente [...] no puede convertirse en una «persona mayor» sin aceptar su feminidad; sabía ya que su sexo la condenaba a una existencia mutilada y cerrada; ahora lo descubre como una enfermedad impura y un crimen oscuro (2015: 432).

Dejando ya de lado la relación entre ambas autoras, Chacel también hace referencia en su obra de la desigualdad que percibía en la España de las primeras décadas del siglo XX. La autora expone que, aunque la sociedad afirmase ser igualitaria, dicha igualdad no se llevaba a cabo a efectos prácticos —«entender lo que llamaban igualdad [...] un asco, un rechazo o náusea cruel» (Chacel, 1984: 163)—. Del mismo modo, Chacel pone en boca de uno de sus personajes la siguiente reflexión:

[...] porque eso es la literatura, la imagen en que los pueblos, las patrias, la matrias más bien, ven que empiezan a dejar de ser bellas. El ser materno, la hembra —¿por qué no, si hay hombría?—, las matrias necesitan mirarse en su propia belleza, cuidarla, peinarse para el futuro. El futuro es macho, y la hembra le espera recordando delicias placeres, glorias pasadas... (1984: 223)

En este fragmento, por tanto, podemos comprobar cómo revaloriza lo femenino y advierte que debe prepararse para su futuro —refiriéndose quizás a las libertades que alcanzarán en la Segunda República y que después serán arrebatadas en la dictadura de Franco— a la vez que critica la concepción tradicional de la feminidad, caracterizada, sobre todo, por el comportamiento pasivo y contemplativo.

Serán numerosos los estereotipos que Chacel trate de combatir en esta obra, mencionando temas como la maternidad (1984: 334), un aborto sufrido por una trabajadora de un burdel clandestino (1984: 158) o incluso poniendo como protagonista

a una muchacha nacida a raíz de una violación, caso de Isabel (1984: 258). Sin embargo, llama la atención una conversación que mantienen Luis, Joaquín, Ramón y Octavio en casa del profesor Félix Lago y su esposa Ira acerca del «misterio del corazón femenino»:

«El corazón femenino, aún hoy, es un misterio para nosotros». ¡He dicho!
–dice Lago.

No, no lo has dicho tú –dice Ira– y mejor es que no repitan porque es una tontería.

Una tontería –dice Lago–. ¿Desautorizas a su autor?

Desautorizo la frase –dice Ira–, sea de quien sea. Lo de *nosotros* me apesta. A mí me avergonzaría decir *nosotras*.

Orgullo –dice Lago– o complejo de inferioridad. [...]

Porque no hay otros –dice Ira–, porque sois vosotros los que estáis ahí, viendo a ver [sic] lo misterioso que es mi corazón. [...] [Y]o tengo un corazón [...] que es o no es misterioso, si me da la gana. Lo que me apesta es que tenga que ser dogmáticamente misterioso para *vosotros* (Chacel, 1984: 191 – 193).

Como expone León-Blázquez (2011: 346), la desautorización por parte de Irina de esa frase, según Lago, propia de Dostoievski, corresponde al papel que tuvo la literatura decimonónica en el carácter discursivo de la diferencia de género. Las vanguardias se erigirían en contra, cuestionando el canon para así poder cuestionar los géneros tanto literarios como sexuales. No encarnará Ira solamente el espíritu vanguardista, sino que al admitir que su corazón puede ser misterioso a voluntad, puede estar haciendo Chacel referencia a una cierta índole performativa del género, adelantándose así a autoras como Judith Butler (León-Blázquez, 2011: 346).

Por tanto, podemos observar que Chacel describe una sociedad que, aunque se autodenominase moderna, efervescente o dinámica –a las puertas de la Segunda República– seguía estancada en materias de igualdad. Sin embargo, la mentalidad de las propias mujeres sí que había avanzado de forma bastante considerable en tan solo una generación:

La diferencia está en la edad, la semejanza es el sexo. En la diferencia de la edad no tiene importancia la de ahora, lo que yo quisiera confrontar es la que ellas tienen con la que yo tuve... porque estaba condimentada con las mismas sustancias... casi las mismas, las cosas han cambiado poco y, sin embargo, la idea de juventud – la que ellas tienen de la suya – es muy otra (Chacel, 1984: 175).

En lo que respecta al último elemento a analizar –la autoría– son escasas las referencias que encontramos sobre ello en *Acrópolis*, pero algunas de ellas son tremendamente ilustrativas. Este será el caso de Elena e Isabel, que, tras su viaje a la moderna Barcelona, vuelven a un Madrid tradicional y castizo en el que son criticadas por sus compañeros:

Ese par de cretinos nos han producido una especie de desconfianza de nosotras mismas, como si nos hicieran oler algo que queda fuera de nuestro alcance, algo que ellos huelen y nosotras no (Chacel, 1984: 205).

Otro ejemplo de ello será la inseguridad de Isabel por su propia producción artística, que la llevará a entablar una conversación con el señor Waksman –apodado por las protagonistas como «señor Gut-Gut»– en torno a la autoría, en la que derivarán hasta terminar concluyendo que nadie está libre de prejuicios, lo cual afecta inevitablemente a la obra de arte.

¿Ve usted? Vive uno con ojeras, por mucho que se crea libre de prejuicios, los juicios brotan de allí donde pone uno los ojos, uno se los frota porque no ve bien, pero antes de ver – porque la vista, la visión – es la vibración de la luz que da en el ojo, pero la mirada... el juicio es como el chorro de una manga de luz que enfoca sobre la cosa... (Chacel, 1984: 339).

Por último, encontramos a este respecto una crítica que hace Elena sobre Martín, calificándolo como un esnob que, bajo una apariencia moderna, esconde actitudes propias de generaciones anteriores. Así, se presenta ante los demás como una persona eminentemente moderna, cuando en realidad está enmascarando los valores de una sociedad arcaica y desfasada. Uno de los aspectos en los que Elena encuentra el pensamiento de Martín desfasado es en su crítica sistemática a todo lo femenino, y, al

contárselo a Isabel hace un verdadero alegato en contra del patriarcado, entendido aquí ya por Chacel como un sistema estructural social y político.

¡El viejo impropio lanzado contra nuestro mundo cordial, íntimo, contra nuestra zona de confianza o complicidad femenina! Acoso a la feminidad – no ataque, cosa lícita –, acoso por medios accesorios, nunca jamás los comunes intentos por creer que un sistema de desvalorización, de descrédito intelectual, puede minar el terreno enemigo, dejarle disminuido y vulnerable, atolondrado por dicterios degradantes... Sistema astuto que solo emplea el que no cuenta con medios más rudos... (Chacel, 1984: 304).

7. Conclusiones

Subrayando el hecho de que en este trabajo solo se ha tenido en cuenta las producciones novelísticas de Lejárraga, Fortún y Chacel, ya se puede llevar a cabo un análisis general de las variables que hemos estudiado a lo largo del proyecto. Esto se debe a que las obras elegidas han mostrado poseer una gran diversidad temática, aportando – sea expresamente o entre líneas– información que consideramos que enriquece el propósito de este trabajo.

Por tanto, observamos un fuerte sentido del feminismo en María Lejárraga, probablemente influenciada, como muchas de sus coetáneas, por las acciones de las sufragistas británicas, quienes fundaron la Asociación Nacional por Sufragio de la Mujer (NWSA, por sus siglas en inglés) en 1868 (Varela, 2018: 49), solo 37 años antes de la publicación de *Tú eres la paz* (1905), donde ya la autora mostraba su concepto de «autoconsciencia feminista». Sin embargo, todavía quedaría camino por andar, tal y como comprobamos con el final de la obra, en el que la protagonista, Ana María, termina adoptando ciertos roles de género, que incluyen una sutil sumisión al marido.

Será notable también la reivindicación de las sexualidades no normativas que lleva a cabo Fortún en su obra *Oculto Sendero*. Igualmente, cabe aclarar que la disidencia sexual que ella plasma en esta obra está entendida tal y como se entendía en su época, es decir, como inversión (Capdevilla, 2016: 9). Aunque Fortún no viviese su safismo de forma pública e incluso quisiera que se quemase el manuscrito de *Oculto sendero* para que no se desvelara nunca su sexualidad no normativa, se atrevió a escribir explícitamente sobre un tema considerado socialmente tabú. Ya del simple hecho de que lo dejara por

escrito podemos deducir el nivel de reflexión al que llegó la autora sobre su propia identidad.

Chacel, sin embargo, no se centra en ninguno de esos dos temas, sino más bien en la caracterización del nuevo modelo de mujer y en su camino hacia la búsqueda de una estética propia. Esta mujer vanguardista que describe participará de lo que ya Lejárraga y Fortún habían manifestado, es decir, del feminismo –que ella da por sentado– y de las sexualidades no normativas, que ella abordará de manera muy sutil a lo largo de su obra. Al dar «por sentado» –o al no mencionar directamente– aspectos que Lejárraga reivindicó y que Fortún llevó a cabo en su vida pero no se atrevió a reivindicar, Chacel se muestra como el perfecto ejemplo de la influencia que recibió la generación del 27 de las generaciones anteriores.

Así, por tanto, se pasará de una Ana María autoconsciente, pero que al casarse adopta actitudes típicas de los roles de género a una María Luisa que decide divorciarse para vivir su libertad. Y, de una María Luisa que debe pintar a escondidas de su marido a unas Elena e Isabel que estudian arte apoyadas por su familia y su entorno.

Estas mujeres se influenciaron también unas a otras en cuanto a los rasgos estéticos, como se podrá comprobar, por ejemplo, en las repetidas comparaciones entre las protagonistas y diosas de la mitología grecorromana que se llevan a cabo en *Tú eres la paz* –donde se compara a Ana María con Minerva (Martínez Sierra, 1965: 25)– y en *Acrópolis* –recordemos que la trilogía de la que forma parte se titula «La escuela de Platón»–, en la que Elena es una clara alusión al helenismo.

Es evidente, entonces, la evolución temática que se da desde la generación del 98 hasta la generación del 27. Una evolución que destaca por la naturalización de conceptos como el feminismo o el safismo entre las mujeres intelectuales pertenecientes a dichas generaciones españolas. Se destaca esto último ya que se debería tener en cuenta que este análisis no se podría extrapolar al conjunto de la sociedad de la época, asentada sobre una base androcéntrica y, por ende, anclada en los roles de género y los valores tradicionales.

Por tanto, mediante este análisis hemos podido comprobar cómo esa minoría a la que podríamos llamar «privilegiada» de mujeres lideraron una lucha por sus derechos y libertades no solo desde el punto de vista político –un ámbito mucho menos accesible para la española de a pie– ni del género literario del ensayo, sino también desde la novela, un género que era accesible un número mucho mayor de españolas, haciendo calar en

ellas, desde una lectura entretenida y amena –como el caso de *Tú eres la paz*– idearios feministas. Esta lucha desde las letras no debería ser menospreciada, sino puesta en valor, ya que, pluma a pluma, estas autoras fueron forjando las alas con las cuales muchos «ángeles del hogar» escaparon de su represión en busca de su propio destino.

Bibliografía

- Balló, T. (Dirección). (2015). *Las sinsombrero* [Película]. Obtenido de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>
- Balló, T. (2016). *Las sinsombrero: sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- Bazán, E. P. (1981). *La mujer española*. Madrid: Leda Schiavo.
- Beauvoir, S. d. (2015). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Blanco, A. (2003). *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Bordonada, Á. E. (1989). *Novelas breves de escritoras españolas (1900 - 1936)*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer.
- Capdevila-Argüelles, N. (2014). Introducción. En E. y. Fortún, *El camino es nuestro* (págs. XIII-XXXIV). Madrid: Fundación Banco Santander.
- Capdevila-Argüelles, N. (2016). Introducción. En E. Fortún, *Oculto Sendero* (págs. 7-63). Sevilla: Renacimiento.
- Chacel, R. (1984). *Acrópolis*. Barcelona: Seix-Barral.
- Chacel, R. (1993). *Obra Completa III. Artículos I*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Diputación Provincial de Valladolid.
- Chacel, R. (2000). Invitación a la Escuela. En *Obra completa, Novelas II*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Diputación Provincial de Valladolid.
- Champourcín, E. d. (2007). *Epistolario (1927-1995)*. Madrid: Castalia.
- Champourcín, E. d., & Conde, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*. (R. Fernández Urtasun, Ed.) Madrid: Castalia.
- Código Penal. (13 de Septiembre de 1928). *Gaceta de Madrid*(257), 1450-1520.

- Felski, R. (1994). *Modernism and modernity: Engendering Literary History*. En L. Rado (Ed.), *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism* (págs. 191-208). Londres: Garland.
- Fortún, E. (2016). *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento.
- Fortún, E. y. (2014). *El camino es nuestro*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Gadamer, H. -G. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Ed. Sígueme.
- Geist, A. L. (1999). *Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain to Latin America*. Londres: Garland.
- Gómez-Blesa, M. (2019). *Modernas y vanguardistas: las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.
- Hurtado Díaz, A. (1999). El Lyceum Club Femenino. Madrid (1926-1939). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 23-40.
- Hurtado, A. (1998). Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho. En I. M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.
- Johnson, R. (2004). Teoría feminista en Tú eres la paz de María Martínez Sierra. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (págs. 323-330). Nueva York.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Koselleck, R., & Gadamer, H. -G. (1997). *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- León-Blázquez, L. (2011). *Telarañas: Rosa Chacel y la narrativa femenina de la vanguardia española (Tesis Doctoral)*. Stony Brook: Stony Brook University.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

- Lozano Marín, L. (2017). María de la O Lejárraga: uso del seudónimo y contradicciones. *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*(nº 3).
- Luengo, J. (2009). *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Magnien, B. (2006). Crisis de la novela. En C. y. Serrano, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad* (págs. 233-301). Madrid: Marcial Pons.
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Martínez Sierra, G. (1965). *Tú eres la paz*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe.
- Martínez Sierra, M. (1953). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México, D. F.: Biografías Gandesa.
- Martínez Sierra, M. (1965). Prólogo. Anotaciones preliminares. En G. Martínez Sierra, *Tú eres la paz* (págs. 7-12). Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe.
- Martínez Sierra, M. (2003). «Antología de textos». En A. Blanco, *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Moreno-Lago, E. (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del Círculo Sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s*(37), 211-236.
- O'Connor, P. W. (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa Editorial.
- Ontañón, S., & Moreiro, J. (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Ortega y Gasset, J. (1947). *Obras Completas. Tomo IV*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pardo, F. (2001). Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel. *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*(3), 101-114.
- Porlán, A. (1984). *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana.

- RTVE. (9 de noviembre de 2009). *Bola de cristal - Rosa Chacel: Sé Olímpico*. Obtenido de RTVE a la carta: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-rosa-chacel-se-olimpico/646040/>
- Showalter, E. (1979). Towards a feminist poetics. En M. Jacobus, *Women writing and writing about women* (págs. 25-40). Londres: Croom Helm.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.
- Ulacia Altolaguirre, P. (1990). *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.
- Varela, N. (2018). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Zavala, I. M. (1998). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.