

## Una política del retrato femenino: la representación de la mujer en la obra de Margarita Nelken

NAVARRO Domínguez, Eloy

Universidad de Huelva

La bibliografía sobre Margarita Nelken ha experimentado en los últimos años un considerable aumento que ha venido a confirmar la definitiva recuperación de una autora que hasta la fecha había venido siendo estudiada casi exclusivamente, y siempre de modo marginal, en su condición de dirigente política durante los años de la República y la Guerra Civil<sup>1</sup>. Las recientes aportaciones de la crítica han permitido el redescubrimiento de Nelken no sólo como pionera en España del pensamiento feminista de izquierdas, sino también como autora de una serie de textos literarios en los que ese mismo pensamiento, desarrollado por extenso en el ensayo *La condición social de la mujer en España* (1921)<sup>2</sup>, se combina con elementos de la novela popular de la época para dar lugar a una narrativa feminista verdaderamente singular, según se puede apreciar en obras como *La aventura de Roma* o *La trampa del arenal*<sup>3</sup>. Una buena parte

---

<sup>1</sup> Desde la biografía pionera de RODRIGO, Antonina (1978): *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona, Plaza y Janés. págs. 158-171, reeditado en RODRIGO, Antonina (1996): *Mujeres para la historia de España. La España silenciada del siglo XX*. Madrid, Compañía Literaria. págs. 265-283; han aparecido otros resúmenes de conjunto, como los de GARZÓN, Jacobo Israel y MORDEJAI DE LA PUERTA, Javier (1994): “Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX”, *Raíces. Revista Judía de Cultura*, nº 20. págs. 32-43. MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid, Península. págs. 204-213. Asimismo es necesario destacar, por la selección de textos que acompaña al resumen biográfico el trabajo de MARTÍNEZ, Josebe (1997): *Margarita Nelken*. Madrid, Del Orto.

En el estudio de la actuación política de Nelken hay que mencionar los trabajos de KERN, Robert W. (1981): “Margarita Nelken: Mujeres y la crisis de los políticos españoles”, SLAUGHTER, Jane y KERN, Robert. *European Women on the Left: Socialism, Feminism and the Problems Faced by Political Women, 1880 to the Present*. Westport, Greenwood Press, y NUÑEZ PÉREZ, María Gloria (1989): “Margarita Nelken: una apuesta entre la continuidad y el cambio”, *Las mujeres en la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura. págs. 165-171. Continúa ese enfoque el reciente trabajo de PRESTON, E. Paul (2001): *Palomas de guerra*. Barcelona, Plaza y Janés. págs. 261-351. De la actuación de la autora en el exilio se ha ocupado BORDONADA, Ángela Ena (2000): “Margarita Nelken, una mujer en el exilio”, OVIEDO, Rocío (ed.): *México en la encrucijada*, Madrid, Universidad Complutense. págs. 277-284, y BORDONADA, Ángela Ena (2000): “El epistolario de Margarita Nelken: una mirada interior del exilio”, *Actas de Sesenta años después: Congreso Internacional “La Cultura del exilio”*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

<sup>2</sup> Véase CAPMANY, María Aurelia (1975): “Un libro polémico sin polémica”, *Margarita Nelken. La condición social de la mujer en España*. Madrid, CVS. págs. 9-37, y BRETZ, Mary-Lee (1998): “Margarita Nelken's *La condición social de la mujer en España*: Between the Pedagogic and the Performative”, GLENN, Kathleen M. y MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, Mercedes (eds.): *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*, Columbia, University of Missouri Press.

<sup>3</sup> La recuperación ha empezado por la reedición de las novelas en NELKEN, Margarita (2000): *La trampa del arenal*. Ed. de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Castalia. BORDONADA, Ángela Ena (ed.) (1990): *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid, Castalia. A ambas ediciones hay que sumar la de la novela de SANTONJA, Gonzalo (ed.) (1994): *El Orden en Las novelas rojas*. Madrid, De la

de la efectividad de esa misma narrativa feminista reside, a nuestro juicio, en la habilidad de Nelken para la caracterización de los personajes femeninos mediante un tipo de retrato que los sitúa con precisión dentro de la sociedad de la época y que permite a la autora agruparlos y establecer entre ellos relaciones de tipo simbólico.

Un aspecto importante del uso del retrato femenino en la obra de Nelken es, sin duda, el hecho de que en él se puede percibir el profundo conocimiento de la técnica del retrato pictórico que habría de proporcionarle a la autora su larga dedicación a la crítica de arte. Sus primeros textos (un artículo sobre Goya en la revista inglesa *The Studio* y otro sobre el Greco en el *Mercure de France*), aparecen cuando Nelken tiene sólo quince años<sup>4</sup>, iniciando la autora desde entonces una precoz carrera que, estimulada en gran medida por su familiaridad con los medios artísticos europeos (conocía personalmente a Rodin y a Zuloaga), daría como resultado la publicación en 1917 de su primer libro *Glosario*, donde, entre otros artistas, estudia la obra de Gauguin, Rodin, Klimt y Zuloaga<sup>5</sup>. En *Glosario* apenas si encontramos referencias a la mujer, pero el libro constituye por sí mismo un verdadero alegato feminista en tanto acto de autoafirmación de la solvencia intelectual y la sagacidad de su joven autora en un terreno, el de la crítica de arte, en el que ninguna mujer, hasta ese momento, había llegado a alzar una voz propia. Uno de los artistas estudiados en *Glosario* era el escultor español Julio Antonio, con quien la autora habría de tener una estrecha relación y a quien habitualmente se atribuye la paternidad de Magda, la hija que Nelken daría a luz en 1915<sup>6</sup>. Obligada desde entonces a ganarse la vida escribiendo a causa de su nueva condición de madre soltera y de los problemas económicos de su familia<sup>7</sup>, Nelken continuaría colaborando en distintas publicaciones europeas y españolas, impartiendo además conferencias en el Ateneo y clases de pintura en el Museo del Prado, donde más tarde pronunciará las conferencias recogidas en su segundo libro de crítica, *Tres tipos de vírgenes* (1929), en el que se hace ya presente el interés de la autora por el reflejo

---

Torre. Entre los trabajos dedicados a la obra literaria de Nelken hay que citar los de IANES, Raúl (1995): "El rescate de un silencio: Margarita Nelken (1896-1968)", *Romance Languages Annual*, nº 7. págs. 515-20; JOHNSON, Roberta (1996): "Gender and Nation in Spanish Fiction Between the Wars (1898-1936)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXI, núm. 1. págs. 167-179; SERVÉN, Carmen (1998): "Margarita Nelken: feminismo y creación narrativa en los años veinte", *Dossiers Feministes*, nº 1. págs. 101-108, y BORRACHERO, Aranzazu (1998): "Una mujer sonada y un nuevo orden social: La narrativa y el ensayo de Margarita Nelken (1896-1968)", *Confluencia*, vol. XVIII, nº2. págs. 20-29.

<sup>4</sup> Según un resumen autobiográfico enviado a Juana Gascón Maíllo en 1964 y conservado en el Archivo Histórico (Leg. 3236-155). El texto ha sido publicado por Josebe Martínez, *Op. cit.* págs. 15-19.

<sup>5</sup> *Glosario (obras y artistas)*. Madrid, Fernando Fe, 1917.

<sup>6</sup> AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*. Barcelona, Alba. págs. 409-410.

<sup>7</sup> BORDONADA, Ena. *Op. cit.* "Introducción". págs. 12-13.

artístico de la condición femenina. Los tipos de vírgenes analizados por Nelken en el libro son la de Fra Angelico, representada como una “divinidad incorpórea”, las vírgenes de Rafael, identificadas, según la autora, con el “ideal femenino y amoroso” del artista, y finalmente la de Alonso Cano, en la que Nelken ve “a la mujer que el artista ve a todas horas, la sublimación, no ya de su sentimiento interno, no ya de su ideal terrestre, sino de su visión más directa y cotidiana”<sup>8</sup>.

Pero junto a la crítica de arte, que le proporcionará a Nelken, como hemos visto, un modo particular de categorización simbólica de la realidad, sus retratos son en gran medida el resultado de la percepción de la autora acerca de la particular situación social y política de la mujer en su época, un problema al que tendrá que enfrentarse no sólo como intelectual, sino también como mujer trabajadora y madre soltera. El resultado será *La condición social de la mujer en España* (1921)<sup>9</sup>, donde, desde una firme defensa del trabajo femenino como instrumento de emancipación, Nelken pasará revista a los distintos grupos sociales implicados en el problema, desde las obreras y empleadas a las mujeres de profesiones liberales, deteniéndose con especial atención en la relación con el trabajo de la mujer de clase media y en la actitud de ésta frente al matrimonio:

En algunos países, el matrimonio es a menudo degradado por la codicia del hombre en busca de una buena dote; aquí, por lo general, el matrimonio burgués se envilece desde un principio por culpa de la mujer que se vende legítimamente con no menos astucia, y a veces hasta con no mayor hipocresía, que cualquier ramera. La única diferencia es que, en el matrimonio, el agarradero es definitivo y que, una vez conseguido el comprador, la mujer no se preocupa ya, en compensación, de seguirle agradando. En ninguna parte, ni en ninguna condición, la vida amorosa de la mujer es más ruin ni más lamentablemente baja y «animal» que en los matrimonios de nuestra clase media<sup>10</sup>.

La condición social de la mujer en España se refiere además a cuestiones como la relación de la mujer trabajadora con los sindicatos, la maternidad y la higiene, la prostitución, la situación de la mujer española ante la ley y la necesidad del divorcio, concluyendo con un análisis de las implicaciones políticas de esas mismas cuestiones en el que Nelken se manifiesta, dentro de la postura clásica de una buena parte del feminismo español de la época, en contra del voto femenino<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> NELKEN (1929): *Tres tipos de vírgenes*. Madrid, Cuadernos Literarios. págs. 7-8.

<sup>9</sup> NELKEN (1921): *La condición social de la mujer en España: su estado actual, un posible desarrollo*, Barcelona, Minerva. Citamos por la edición de Barcelona, CVS, 1975.

<sup>10</sup> NELKEN. *Op. cit.* pág. 51.

<sup>11</sup> Véase SCANLON, Geraldine (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid, Akal.

Pero al margen de los argumentos planteados por Nelken en la obra, que podemos considerar como un verdadero alarde intelectual debido a la documentación que exhibe y a la brillantez de sus razonamientos, la obra presenta, al hilo de las reflexiones de la autora, una extensa galería de tipos femeninos en los que, como veremos, se encuentra el germen de una buena parte de los personajes y situaciones que encontraremos después en su narrativa.

Tal como ha estudiado Ena Bordonada en su edición de novelistas españolas de comienzos de siglo, la novela de Nelken se inserta en el contexto de una nueva generación de autoras que, beneficiándose del auge de las colecciones de novela corta como *El cuento semanal*, consiguen marcar distancias con respecto al relato femenino del XIX en aspectos tales como el abandono de la autobiografía y de los temas procedentes del ámbito de lo cotidiano, como el matrimonio y la maternidad. Esas mismas autoras consiguen asimismo desarrollar una narrativa diferenciada del tipo de relato que practican los novelistas que publican en las mismas colecciones, especialmente en lo que se refiere a la construcción del personaje femenino<sup>12</sup>. En ese sentido, Ena Bordonada aprecia en Nelken una clara tendencia a mostrar, junto a un preciso retrato físico del personaje, la vinculación de éste con un tipo femenino concreto. Así, por ejemplo, Kate Findlay, la protagonista de *La aventura de Roma* (1923), se correspondería, según Ena Bordonada, con la mujer “moderna e independiente” fijado por las ilustraciones del dibujante Rafael de Penagos.

Era alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, con su pelo pajizo cortado a media melena, su sombrero flexible y su traje de seda cruda de hechura completamente sastre. Pero tenía unos ojos dorados bastante hermosos, y, bajo la nariz, algo grande, una boca carnosa y sensual. El cuello, largo, y el escote con esa veladura roja que el sol pone en las carnes muy blancas y muy finas (274)

La propia Nelken llegará en algún caso a explicitar el referente pictórico de sus retratos, como en el caso de doña Rosario, la madre del protagonista de *La trampa del arenal*, que aparece descrita del siguiente modo: “Con su exterior a lo Sánchez Coello, con la inquebrantable majestad de su porte, doña María del Rosario parecía recordar siempre a todos, y en todo momento, la nobleza de su linaje, que ella misma nunca olvidaba” (123). Consciente, pues, como lo es el personaje citado, del significado social de la apariencia externa, Nelken se servirá sistemáticamente de la de sus personajes

---

<sup>12</sup> ENA BORDONADA. *Op. cit.* págs. 19-23.

femeninos, para establecer, normalmente mediante la contraposición de unos a otros, su vinculación a los grupos sociales de los que proceden.

En *La aventura de Roma*, un joven pensionado en la Academia Española de Roma, Andrés, pretende seducir a una joven norteamericana, Kate Findlay, pensando en el efecto que causará a su regreso el relato que hará de su aventura de Roma en el casino provinciano. Para ello se ofrecerá a hacer de guía para Kate exhibiendo ante ella a cada paso sus conocimientos de los monumentos y obras de arte de la ciudad. Cuando, después de varias salidas y alguna intimidad, cree estar a punto de conseguir su objetivo, Andrés averigua por medio de una nota de despedida que Kate es la novia de un profesor norteamericano que se encuentra escribiendo un libro sobre Roma y que, al no poder viajar, le ha encargado a ella que recoja información sobre la ciudad, la misma precisamente que ha conseguido gracias a Andrés y con la que acaba volviéndose a los Estados Unidos.

El conjunto de la novela parece diseñado de forma casi exclusiva para hacer resaltar el perfil de la protagonista, con la que Nelken, más allá de puntuales coincidencias biográficas, parece identificarse de forma bastante clara. La ambientación en Roma y en el mundo del arte aporta, en general, el ambiente cosmopolita que justifica la presencia de un personaje como el de Kate, proporcionando además una serie de elementos simbólicos que contribuyen a reforzar el significado del ese mismo personaje. En ese sentido, la autora establece una vinculación directa entre personajes femeninos y símbolos religiosos y culturales que aparecen organizados en dos conjuntos de referentes opuestos entre los que se situará finalmente Andrés. Por un lado, Kate representa a un país nuevo en el que ha surgido, de cara al futuro, un nuevo tipo de mujer que ha conseguido hacerse dueña de su destino gracias a su acceso a la cultura. En el otro extremo, la Roma católica, que encarna la decadencia de la tradición europea, aparece personificada en dos tipos femeninos claramente diferenciados de Kate, aunque por rasgos contrapuestos entre sí. El primero es el modelo de joven provinciana religiosa y falta de vitalidad, representada en la novela por las “cloróticas” peregrinas francesas (273), en las que se adivinan asimismo las figuras de las dos tías beatas de Andrés. El contraste con la vitalidad que muestra Kate no puede ser más llamativo:

Era un grupo compuesto en su totalidad de mujeres. Ninguna muy joven, y ninguna guapa. Vestían con esa ranciedad –cuellos demasiado altos, faldas demasiado largas y pelo demasiado tirante- de las provincianas francesas, a un tiempo solteras y beatas. Consideraron con escasa simpatía a Kate, que iba toda de blanco, con una blusa

transparente y escotada, y una falda cortísima, que descubría hasta media pierna, sus medias de seda, y que destocada, por una costumbre que le hacía llevar el sombrero en la mano en cuanto salía de las calles céntricas, ostentaba, como graciosa aureola, el revoltijo de sus cortos bucles (297).

La escena tiene lugar en la Capilla de Santa Cecilia, en las catacumbas, un lugar en el que Kate no parece sentirse a gusto, frente a la impresión que le produce, sin embargo, el aire pagano de la tumba de Cecilia Metella. En cualquier caso, la carnalidad que apunta en Kate en el fragmento anterior se verá rebasada en el extremo opuesto por otro tipo femenino no menos característico de Roma que el anterior, el de la mujer carnal, exuberante y semianimal representada por la criada piamontesa “de pecho abundante y pelo rubio, que andaba contoneándose como ofreciendo a cada paso sus abultadas caderas a un pellizco probable” (296) o con la modelo “pizpireta y mugrienta” (289) aficionada a los embutidos, que acaban convirtiéndose en amantes del joven español. Frente a este último tipo, Kate presenta, como vimos una apariencia masculina relacionada con su independencia personal y su condición de mujer intelectual.

Entre ambos conjuntos de tipos femeninos vinculados de un modo u otro a Roma y el que representa, en solitario, Kate, está Andrés, de quien (sin duda intencionadamente) no se llega a dar una descripción física, y que queda descrito como “un muchacho como todos” (279) y, por ello mismo, “educado en la severa separación de sexos que alimenta toda la baja lujuria burguesa española” (284), la misma que acaba aflorando en el brutal comentario de su compañero de cuarto al conocer los escasos progresos de su relación con Kate: “Mucho remilgo y mucha arqueología, y al fin son todas unas furcias” (296). El principal rasgo que define a Andrés es su debilidad, visible en sus fantasías de conquistador, tan vanas, en el fondo, como su supuesta vocación artística. Esa debilidad hará posible la burla de Kate al abandonarlo, una maniobra con la que no sólo conseguirá derrotar al tipo masculino que encarna Andrés, sino también, de paso, al resto de tipos femeninos presentes en la obra, que, por el contrario, suelen someterse a los personajes masculinos. En un mundo excepcionalmente al revés, será la mujer, un tipo específico de mujer, la que en esta ocasión seduzca, burle y acabe abandonando al joven tenorio provinciano.

Sin embargo, el tono de burla que caracteriza *La aventura de Roma*, desaparece por completo en la novela *La trampa del arenal* (1923), cuyo argumento parecía ya anunciado en las alusiones de *La condición social de la mujer en España* al matrimonio de clase media como una forma de prostitución encubierta. En la novela, junto a una

típica intriga de infelicidad matrimonial situada en el universo urbano característico de la novela popular de la época, se plantean efectivamente una buena parte de las cuestiones relacionadas con los aspectos económicos del matrimonio que planteaba Nelken en *La condición social de la mujer en España*, como la de los escrúpulos que impiden trabajar a las muchachas de la clase media:

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya del padre o de un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive, muy cómoda, y muy naturalmente a costa, por ejemplo, de un hermano, al cual esta carga servirá de impedimenta para todo el porvenir. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él?<sup>13</sup>

Tal resulta ser el caso de Luis, el protagonista, hijo de una familia de la burguesía rural de provincias que se ve obligado a casarse con Salud, dependiente de una papelería, después de haberla dejado embarazada. Procedente de una familia desclasada de los barrios populares madrileños, e hija de preñada viuda doña Ascensión, Salud es consciente del valor de cambio de su cuerpo e, insatisfecha ante las exiguas perspectivas económicas que le ofrece la vida en su medio social (la madre la anima veladamente a aceptar convertirse en querida de algún rico) decide finalmente cazar a Luis, quien le garantizará de ese modo no sólo la seguridad económica, sino también la respetabilidad social. Después del alumbramiento, Salud y su madre llegarán a ejercer una verdadera tiranía sobre Luis en sus intentos por asentarse en la posición social conquistada, mientras las relaciones de la pareja se van deteriorando progresivamente. El único alivio a su situación le viene a Luis de la compañía de una joven vecina, Libertad, hija de un anarquista, que quedó huérfana muy joven a causa de la ejecución de su padre y que ha salido adelante por sí misma trabajando en distintos oficios, logrando además instruirse adecuadamente. La muerte del padre de Luis y la consiguiente obligación por parte de éste de hacerse cargo de su madre y hermanas, así como el nacimiento de su segundo hijo, harán que el protagonista acabe finalmente hundiéndose en la trampa de arenas movedizas en que acaba convirtiéndose su matrimonio, sin que Libertad, que se marcha a trabajar a París como traductora, pueda hacer nada por evitarlo.

---

<sup>13</sup> NELKEN. *Op cit. La condición social de la mujer en España*. pág. 52.

La novela contiene efectivamente un extenso repertorio de personajes femeninos que, distribuidos en torno a la cuestión central del matrimonio y el trabajo de la mujer, le sirven a Nelken para ilustrar esa misma condición social de la mujer en España de la que había tratado en su ensayo, del que en cierto modo se puede considerar como un texto complementario<sup>14</sup>. En ella, el personaje masculino no es, de nuevo, más que un pretexto para la contraposición de dos universos femeninos: el de las mujeres “reales”, y el de la nueva mujer, representado, nuevamente en solitario, por Libertad. Dentro del primer grupo, Salud encarna, en consonancia con su nombre, al tipo de mujer “natural” y primaria, pero contaminada, debido a su desclasamiento, por el sentido mercantilista, calculador y pre-burgués de la prendera:

Salud era una de esas muchachas madrileñas, ni francamente artesanas ni burguesas, que dan, a quien las ve por la calle, la ilusión de una posible y fácil elevación en la escala social.

Hace todavía pocos años, hubiera llevado, en invierno, el mantón de lana, y, en verano, el pañolón de flecos, y los piropos que habría escuchado hubieran encerrado todos una reminiscencia de majeza y de garbosa chulería; ahora, le faltaba tan sólo el sombrero para parecer una señorita. No una de esas señoritas cursis y cloróticas de la pequeña clase media, sino una de esas señoritas vestidas a la moda y calzadas con elegancia, cuyo tipo ha difundido entre nuestro provincianismo el aluvión de la guerra, y que imponen al espectador un difícil equilibrio entre la idea de hija de familia acomodada y la de frecuentadora de soupers-tangos y cabarets. Por la mañana, muchos, viéndola tan seria, con su velito muy echado a la cara, dudaban; más de un osado reprimía el requiebro demasiado libre, tomándola por una burguesita de vuelta de sus devociones; y, el que se atrevía a propasarse, recibía una mirada tan despreciativa, que creía ya de veras haberse equivocado. Y Salud iba y venía a su trabajo, paseando con distante altivez sus patillas pelinegras, el gris verdoso de sus ojos, y una boca ancha, glotona, desdeñosa y sombreada por sutilísimo vello, que electrizaba las miradas de los hombres más todavía que el sabio contoneo de su cuerpo, sin que a ningún mozo de su clase se le ocurriese siquiera seguirla. (87-88)

Salud representa, por tanto, un tipo físico, pero también social, caracterizado precisamente por ese desclasamiento del que nos hablan su atuendo y las reacciones que su significado ambiguo provoca entre los hombres. La madre de Salud pertenece al mismo tipo, aunque en su decadencia de antigua protegida, se le presenta a su hija como ejemplo negativo de cuerpo “mal vendido”, ya que, según la narradora, “de jamona todavía apetitosa, habíase convertido en pocos años en un montón informe de grasas mal aseadas y vagamente dedicadas a negocios de compraventa y prendería” (89). No

---

<sup>14</sup>En *La condición social de la mujer en España* y para ejemplificar el fracaso individual de hombres de valía por causa del matrimonio convencional, Nelken hacía referencia precisamente a *La voluntad* de Azorín, cuyo desenlace coincide en cierto modo con el de *La trampa del arenal*.



menos relacionada con Salud está su amiga íntima Encarnita, protegida de un millonario, “una rubia opulenta, chillona por su voz, su indumentaria y sus ademanes” (104) a quien Luis llama irónicamente “la buena jembra” (132)

Reproduciendo la distribución de tipos femeninos negativos que veíamos en La aventura de Roma, el tipo de la mujer “natural” aparece en la novela contrapuesto, aunque dentro del mismo grupo de mujeres “reales”, a la mujer de la burguesía rural provinciana, representado por Doña Rosario, que “con el lustroso cabello negro levemente salpicado de plata, muy cenceña, y erguida, no necesitaba apretar, en un gesto habitual, sus finos labios pálidos, para recalcar la austera distinción de su porte” (80-81) y que físicamente (tal como revelaba su asociación con los retratos de Sánchez Coello) pertenece, aun mostrando más bríos, al mismo tipo de mujer “clorótica”, al igual, probablemente, que las hermanas de Luis, quienes, a pesar de no ser objeto de un retrato físico preciso aparecen caracterizadas moralmente en el episodio en el que Luis les sugiere que trabajen: “Mas, a las primeras palabras, las niñas se pusieron como dos reinas de teatro a quienes un villano quisiese despojar (...) También ellas preferían ‘enterrarse en vida’, como decía su hermano, a renunciar al puesto que les correspondía.” (152). Por último, el repertorio de retratos de la mujer burguesa más o menos “clorótica” se ve completado, en su modalidad moderna y capitalina por la figura de Menene, prima rica de Luis, una “chica espigada, bastante mona y ultrachic” (113)

Frente a esta galería de mujeres tan reacias al trabajo como imbuidas (las del pueblo tanto como las de la burguesía) de una concepción rígidamente clasista de la sociedad, Libertad viene a representar, por el contrario, la entrega al trabajo y la voluntad de superación de las diferencias sociales, una actitud verdaderamente insólita en la mujer española de la época que se verá reflejada en su apariencia física:

Una muchacha con tipo intermedio entre obrera y estudianta rusa, vestida muy modestamente, no fea, pero tampoco guapa; fresca, eso sí, con una carnación apetitosa de fruta madura, y una cabellera corta y dorada que le daba cierto aire de andrógino.

Decididamente, esa muchacha tenía algo raro; no parecía una golfa como aseguraba impunemente Salud; pero tampoco una señorita, y tampoco parecía una artesana (134)

“el traje negro y modestísimo, zapatos gruesos, medias de algodón, la corta cabellera rubia, naturalmente crespa, echada hacia atrás... No, decididamente, no era esta una mujer para pasar el rato (138)

La alusión a su aspecto de “estudianta rusa” no es en absoluto casual. Como Kate en La aventura de Roma, Libertad se caracteriza no sólo por un aspecto y un

comportamiento “masculinos”, sino también por un aire extranjero o, al menos “internacional” (con connotaciones claramente utópicas) que viene a subrayar la singularidad (y, en cierto modo, el exotismo) de ese tipo femenino en relación con las mujeres reales.

En cualquier caso, ambas protagonistas (en su actitud, pero también en su aspecto físico) constituyen el correlato inevitable, en términos narrativos, del retrato negativo de las mujeres españolas, víctimas, pero también en gran medida responsables de su propia situación. De ese modo, las novelas de Nelken no hacen sino reforzar los argumentos de la autora en La condición social de la mujer en España a favor de la necesidad de mantener a la mujer “real” alejada de la vida política, a la espera de que una nueva generación de mujeres emancipadas por la educación y el trabajo consigan finalmente liberar al resto e instaurar un verdadero régimen de igualdad.