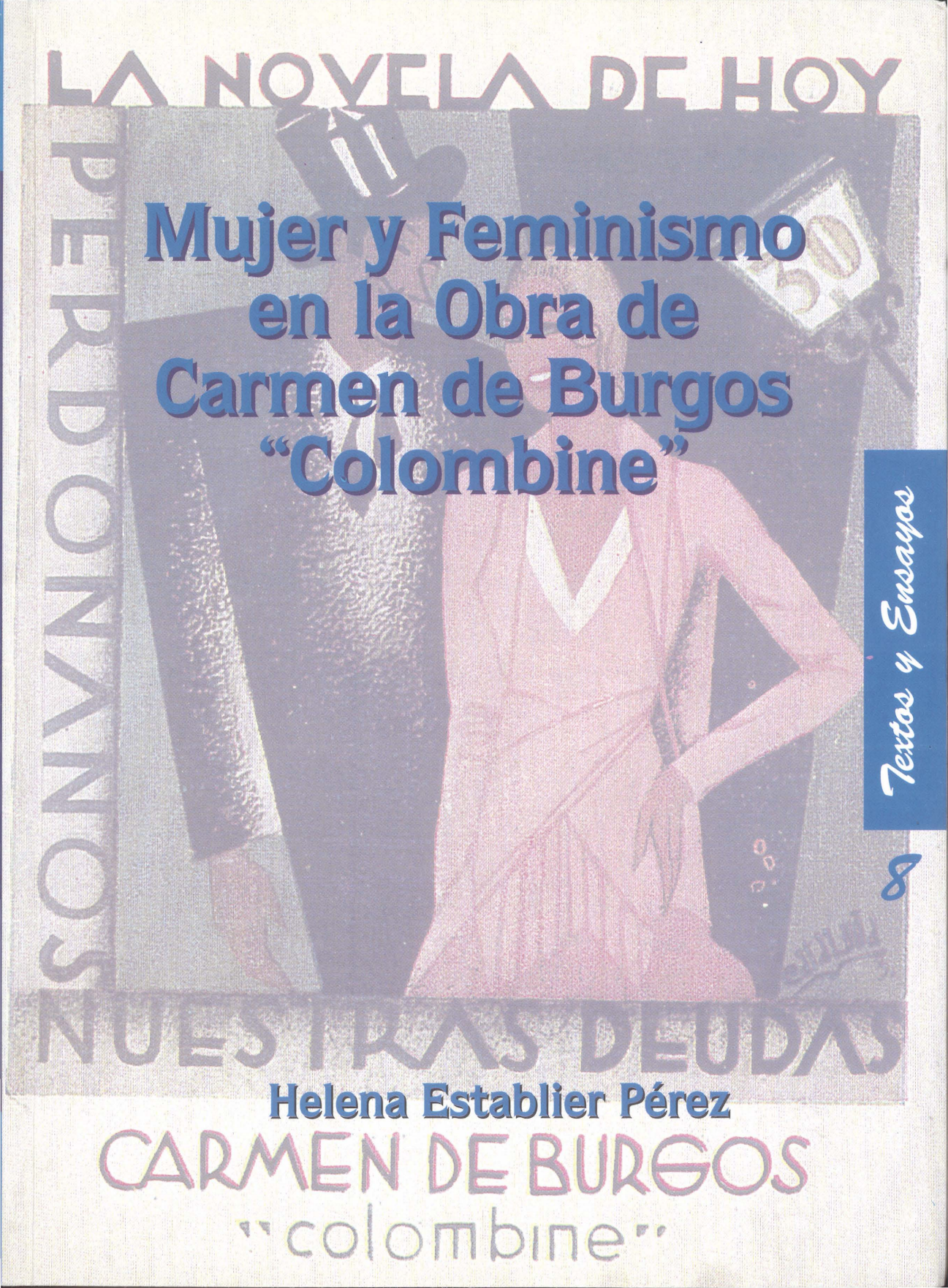


Mujer y Feminismo en la Obra de Carmen de Burgos "Colombine"

Textos y Ensayos 8

Helena Establier Pérez

CARMEN DE BURGOS
"colombine"

Mujer y Feminismo en la Obra de Carmen de Burgos "Colombine"

Carmen de Burgos "Colombine" (Almería, 1867 - Madrid, 1932) es, sin duda, una de las figuras femeninas más apasionantes del primer tercio del siglo XX español. Desde sus múltiples facetas de escritora, periodista, profesora y política, Colombine destacó por sus esfuerzos en la lucha por su propio género, participando activamente en los inicios del movimiento feminista de nuestro país.

Precisamente una gran parte de su extensa y variada obra narrativa está dedicada a retratar a la mujer española de su tiempo y a exponer los conflictos sociales derivados del nuevo concepto de los papeles de los sexos que el cambio de siglo arrastra consigo. Desde los ámbitos político, familiar, legislativo y moral, las heroínas de las novelas de Carmen de Burgos se enfrentan a un mundo nuevo regido todavía por los valores de siempre; algunas sucumben, otras triunfan, y con ellas también el pensamiento de la autora se va transformando y adaptando a las novedades de la sociedad europea de entreguerras. Así, a través de las protagonistas femeninas de Colombine y de su peripecia vital, asistimos a un fenómeno fundamental desde el punto de vista teórico y social: la gestación de la reflexión sobre el género en nuestro país.

Este libro trata de recoger precisamente la imagen que Carmen de Burgos transmite de la mujer española a través de sus novelas. Diversos estereotipos femeninos pasan por sus páginas: algunos, que la autora secunda directa o indirectamente, reflejan aún la persistencia de la ideología decimonónica, fuertemente enraizada en el pensamiento del primer tercio de siglo español; con otros Colombine se enfrenta a la sociedad de su tiempo y emprende una esforzada labor de denuncia y de corrección; todos, finalmente, acaban desembocando en nuevos modelos de mujer que, como su propia creadora, asisten a las contradicciones de una época confusa en materia social y tratan de buscar su identidad en el fragor de la batalla; una aventura apasionante para la mujer española, que Carmen de Burgos siguió personal y literariamente durante más de tres décadas y cuyo testimonio nos ha legado en una obra extensa y comprometida con su propio género.

UNIVERSITAT D'ALACANT
Biblioteca Universitària
0500861906

MUJER Y FEMINISMO EN LA NARRATIVA DE CARMEN DE BURGOS «COLOMBINE»

Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»

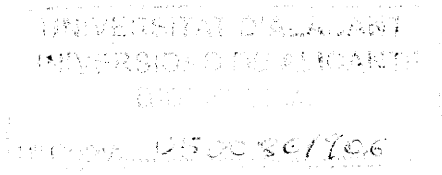
Helena Establier Pérez

Instituto de Estudios Almerienses
Diputación de Almería
2000

DONACIÓN

Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»
Instituto de Estudios Almerienses
© Helena Establier Pérez

Maquetación • Instituto de Estudios Almerienses
ISBN • 84-8108-213-9
Dep. Legal • Al-205-2000
Imprime • Gráficas ALPE - Roquetas de Mar



Para mi madre, que, aunque no lo sabe,
también es una luchadora.

Agradecimientos

A fuerza de tanto decirlo, ya casi hemos convertido en tópico aquello de que la literatura escrita por mujeres es un campo inexplorado en nuestro país y de que la labor de las escritoras ha sido durante años injustamente silenciada, oscurecida o relegada por la crítica de corte más paternalista a una discreta segunda fila. Y, sin embargo, no por se ésta una obviedad para muchos debe dejar de consignarse ya que, pese a la casi generalizada coincidencia en la necesidad de rescatar y dar a conocer la obra de tantas escritoras que han quedado en el olvido, aún restan no pocos casos de mujeres que son, como Carmen de Burgos, figuras prácticamente desconocidas en el panorama literario español.

Esta obra responde precisamente al deseo de sacar a la luz la labor narrativa de una mujer que dedicó su vida, por partida doble, a la escritura y a su propio género y que, tanto por una labor como por la otra –ambas arduas en igual medida-, merece nuestra atención y nuestro reconocimiento. De mi pasión y admiración por Carmen de Burgos nació este libro, resultado de un largo trabajo de investigación que llegó, con el tiempo, a convertirse en tesis de doctorado.

No quiero dejar de expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Guillermo Carnero Arbat, que guió esta peripecia investigadora a través de la obra de Carmen de Burgos y la hizo llegar a buen puerto con su experiencia y su sabiduría; mi agradecimiento también al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante, que me acogió en su seno durante la realización de este trabajo; a María del Carmen Simón Palmer, cuya labor investigadora fue ejemplo para mí y que me brindó generosamente su consejo; y cómo no, al profesor Fernando García Lara, por su constante interés y su inestimable ayuda. Gracias a mi amiga María Pilar Rodríguez porque, desde el otro lado del Atlántico, creyó en el proyecto y porque su interés por Carmen de Burgos fue siempre acicate y estímulo para mí; y gracias, finalmente, a Gerardo Villar Rodríguez por su paciencia y por haber estado ahí.

Introducción

No resulta en absoluto desconocido el vertiginoso retroceso que, desde el comienzo de la contienda civil, afectó sustancialmente a la situación de las mujeres que habían quedado confinadas, bien por azar, bien por afinidad de pensamiento, en el oscurantismo de la España «nacional»; contagiadas éstas además por la epidemia ideológica generalizada y por el estado de alerta producido por la situación bélica, encajaron sin apenas resistencia la desaparición progresiva de todos los avances y prerrogativas labrados con no poco esfuerzo por sus predecesoras, las hijas de la República. Desde todos los ámbitos se difundió convenientemente que la inminencia de la lucha requería más que nunca la alianza política de los dos sexos; la pequeña guerra seudodoméstica entablada entre ambos por obra y gracia de las librepensadoras del cambio de siglo debía por tanto ahora esperar tiempos mejores en pro de una «gran causa».

Terminada la contienda, el discurso triunfalista y patriotero emergente del nuevo gobierno creó una imagen femenina a su medida y estableció sin ninguna holgura los límites entre los cuales la mujer española había de encontrar forzosamente su papel en la sociedad; se trataba, claro, del ensalzamiento almibarado de «la esposa» y «la madre» de la nueva España falangista, papeles que no eran, por cierto, desconocidos para la mujer española, ya que coincidían bastante fielmente con los modelos decimonónicos cuyas deficiencias ya habían sido puestas de manifiesto hasta la saciedad por muchas de las intelectuales del primer tercio de siglo.

De una forma o de otra, cumpliendo el sagrado deber conyugal o dedicándose en cuerpo y alma a la maternidad, las virtudes femeninas por las que se cortaba el patrón de la mujer de la posguerra no contemplaban la actividad intelectual ni la afición literaria; es más, el horror con que el siglo anterior consideraba la relación de la mujer con la pluma[1] -cuyas connotaciones sexuales no escaparon a las sagaces mentes de los es-

1 La dificultad de las mujeres del pasado siglo para hacerse un lugar en el mundo de la literatura ha sido plasmado insuperablemente por Virginia Woolf en su ensayo *Las mujeres y la literatura*. Recoge aquí la escritora

tudiosos del XIX[2] - parece renovarse con creces en esta etapa de la historia de España. Simultáneamente, y como consecuencia de la penuria ideológica dominante tras el fin de la contienda civil, la efervescencia artístico-literaria que presidía las tres primeras décadas se había apagado casi por completo, transformando nuestro país en un absoluto yermo cultural.

No es de extrañar, considerando lo uno y lo otro, que las mujeres españolas tardaran tanto en tomar la pluma con alguna finalidad más que el puro panfleto del régimen imperante, y que, cuando por fin lo hicieran, fuera de forma entrecortada y esporádica o manteniéndose voluntariamente al margen de la literatura oficial. Tampoco

---

tres razones fundamentales por las que, socialmente, se ha demorado el acceso de la mujer a la literatura: en primer lugar, el temor a una desviación femenina del recto camino de los quehaceres domésticos y familiares a efectos de las ansias desmedidas de inmortalidad literaria; en segundo lugar, un pretendido respeto a la moral y a la decencia, partiendo del cuestionamiento de que la respetabilidad y el ejercicio de la literatura pudieran alguna vez coexistir en el género femenino; finalmente, la intuición de la existencia de una considerable distancia entre los valores fundamentales de ambos sexos y la inquietud generalizada ante una posible subversión de los mismos en los textos de las mujeres:
«Cuando una mujer se pone a escribir una novela, nota que está deseando constantemente alterar los valores establecidos, convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante y en trivial lo que para un hombre es importante y, desde luego, la autora será criticada, ya que el crítico del sexo opuesto quedará generalmente intrigado y sorprendido ante ese intento de alterar la vigente escala de valores, y en tal intento no verá simplemente la existencia de un punto de vista diferente, sino un punto de vista débil, o trivial, o sentimental, debido a que es diferente al suyo» (p. 57).
En el capítulo dedicado a "Las ingenuas y las vencidas» haremos referencia más extensamente al problema del acceso de la mujer en el siglo XIX a la educación y a las repercusiones de este asunto en la literatura de su tiempo. Se citarán y comentarán brevemente allí diversos ejemplos de autores españoles de la pasada centuria que recogen el tema en sus obras convirtiéndolo en una -más o menos velada- denuncia de la precaria formación intelectual de la mujer de su tiempo: Galdós (*Tristana*, *La Desheredada*, *La Fontana de Oro*), Valera (*Juanita la Larga*), Fernán Caballero (*Lágrimas*), Clarín (*La Regenta*), Emilia Pardo Bazán (*La Quimera*, etc...).

2 Recordemos en este punto que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar han planteado esta cuestión para la literatura anglosajona en su trabajo *The madwoman in the attic*, dedicado al estudio de la red metafórica articulada por diversas escritoras decimonónicas como respuesta a los estereotipos femeninos difundidos secularmente desde los textos emergentes de la sociedad patriarcal.
«Is a pen a metaphorical penis¿» es la cuestión que abre la reflexión de Gilbert y Gubar y que sirve de punto de partida para plantear desde sus primeras páginas la relación tradicionalmente asumida entre sexualidad masculina y poder literario. Así, las autoras recogen de la tradición literaria la idea de creación como «paternidad», como acto masculino -repleto de reminiscencias deíficas- de progenitura textual y, por tanto, de generación de las reglas de interpretación del mundo y también de posesión de la realidad ontológica emergente de su pluma. Evidentemente, anuladas sus capacidades creativas, la mujer queda relegada de este proceso generador textual-sexual y reducida automáticamente a objeto del mismo:
« In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis (...) Where does such an implicitly or explicitly patriarchal theory of literature leave literary women¿ If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts¿ (...) Both the patriarchal etiology that defines a solitary Father God as the only creator of all things, and the male metaphors of literary creation that depend upon such an etiology, have long 'confused' literary women, readers and writers alike (...) If male sexuality is integrally associated with the assertive presence of literary power, female sexuality is associated with the absence of such power, with the idea -expressed by the nineteenth-century thinker Otto Weininger- that 'woman has no share in ontological reality'. (...) A further implication of the paternity/creativity metaphor is the notion (...) that women exist only to be acted on by men, both as literary and as sexual objects» (Gilbert y Gubar,1984, pp. 6-8)

resulta extraño, por consiguiente, que la literatura escrita por mujeres anterior a la contienda se mantuviera en los años de la posguerra prácticamente olvidada, apartada y reducida al espacio de lo «íntimo», de lo «menor», de lo «cotidiano»...; al fin y al cabo, constituía también un servicio a la comunidad obviar los ejemplos perniciosos tanto como fuera posible, y pocas de las escritoras, no lo olvidemos, se ajustaban al patrón de la laboriosa hormiguita doméstica que el gobierno franquista se esforzaba con ahínco en difundir.

A finales de los sesenta, la crítica comienza a mostrar un cierto interés, aún tibio, hacia las escritoras de antes de la guerra. La republicación de algunas obras de Rosalía de Castro y otras escritoras románticas -Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado- así como algunos estudios aislados sobre éstas, son las muestras más evidentes de que existe en el contexto español, y de forma cada vez más creciente, una necesidad de recuperar y de explicar la tumultuosa relación de la mujer con la literatura en el ámbito del diecinueve.

A lo largo de las dos últimas décadas se ha ampliado notablemente el interés por las escritoras del último siglo; las románticas, por su parte, han suscitando miles de páginas y la atención crítica hacia ellas se ha hecho extensiva también a las escritoras finiseculares -en especial Emilia Pardo Bazán pero también otras como Concepción Arenal o Rosario de Acuña-.

Este incremento del interés por rescatar el primer corpus sólido del acercamiento de la mujer española a la literatura no ha encontrado, sin embargo, continuación y desarrollo en las manifestaciones literarias del presente siglo. De hecho, atendiendo a las escasas muestras de reflexión crítica que la contribución de la mujer a la literatura del primer tercio de siglo ha generado, no sería difícil pensar que aquélla ha sido inexistente o, cuando menos, totalmente irrelevante en el conjunto del quehacer literario de dicho período.

Y, sin embargo, la lista de las escritoras cuya actividad se desarrolla entre el cambio de siglo y el comienzo de la guerra civil no es, ni mucho menos, breve. Evidentemente, contamos con no pocas escritoras cuya obra había comenzado ya en el último tercio del XIX y que se encuentran, por tanto, a caballo entre las dos centurias: el caso de Emilia Pardo Bazán es, en este sentido, paradigmático, así como el de Sofía Casanova, quien, pese a haber nacido en 1862, concentra su quehacer narrativo en las dos primeras décadas de esta centuria. El grupo de escritoras españolas que inscriben su obra en el primer tercio de siglo comprende así a las que, pese a ser hijas del siglo anterior, desarrollan la práctica totalidad de su actividad literaria en el presente, y también a las que comienzan su andadura antes de la guerra pero la consolidan después del perído bélico: Margarita Nelken y su hermana Carmen Eva (*Magda Donato*), Catalina Albert i Paradís (*Victor Catalá*), Concha Espina, Blanca de los Ríos, María Lejárraga, Pilar Millán Astray, Federica Montseny, María Teresa Léon, y también otros nombres menos conocidos como el de Matilde Ras, Teresa Claramunt, María de Echarri, Concepción Gimeno de Flaquer, Sara Insúa, María Pilar Contreras, etc...[3].

3 En su "Introducción" a la recopilación *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*, A. E. Bordonada señala el desconocimiento generalizado que rodea la literatura escrita por mujeres en este período y recoge una lista bastante extensa de escritoras prácticamente ignoradas hasta el momento. También ofrece una

Claro está que Carmen de Burgos debe ser también incluida en este grupo. De hecho, aunque como muchas de las anteriormente citadas había nacido rozando el último tercio del siglo XIX[4], sus obras más tempranas datan ya de los primeros años de la presente centuria[5]; su extensa producción literaria[6] se inscribe precisamente entre 1900 y 1932, año en que la escritora fallece súbitamente de una afección pulmonar.

También en la misma línea que los casos anteriores, rara vez se ofrece a nuestros ojos el nombre de la escritora almeriense en las historias y manuales de literatura que tratan de recoger más o menos sistemáticamente la narrativa del primer tercio de siglo[7]. No deja de resultar sorprendente que cuando Carmen de Burgos aparece citada

---

selección de la bibliografía existente -bastante escasa, como ya señalábamos anteriormente- acerca de la obra de las escritoras más relevantes (A.E.Bordonada,1989, pp. 7-59)

4 E. Starcevic (*Carmen de Burgos defensora de la mujer*, 1976), P. Castañeda (*Carmen de Burgos «Colombine»*,1994), A. Martínez Marín («La Almería de Carmen de Burgos Seguí (Colombine)», 1981) y C. Núñez (*Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). Biografía y obra literaria*,1992) coinciden en la fecha del 10 de Diciembre de 1867 para el nacimiento de Carmen de Burgos. Alguna confusión rodea a esta cuestión, ya que parece que *Colombine* - posiblemente debido a la diferencia de edad que la separaba de Ramón Gómez de la Serna al que estuvo unida sentimentalmente- se quitó años de encima en más de una ocasión, coquetería que ha provocado un tanto de desconcierto entre los estudiosos. Así, Granjel señala 1879 y Cejador 1876 (*Historia de la lengua y la literatura castellana*, Tomo XI,1919, pp. 290-4)

5 Los primeros libros de los que queda constancia pertenecen aún a su etapa almeriense, antes de la marcha a la capital: los *Ensayos Literarios* se publican en 1900 en Almería y las *Notas del alma* se publican en 1901 ya en Madrid.

6 Aunque Carmen de Burgos se concentró casi exclusivamente en la producción de novelas de diferente extensión y cuentos, probó fortuna también - a veces esporádicamente- con otros géneros tales como la poesía (*Notas del alma*), el teatro (*Teatro irrepresentable*), el diálogo (*La voz de los muertos*) y el ensayo -manuales de educación femenina (*Moderno tratado de labores, Las artes de la mujer, ¿Quiere usted ser amada¿, ¿Quiere usted ser bella y tener salud¿,...*) o social (*Últimos modelos de cartas*), tratados gastronómicos (*¿Quiere usted comer bien¿, La cocina moderna,...*), libros de viajes (*Cartas sin destinatario, Peregrinaciones, Mis viajes por Europa...*), reflexiones sobre distintos aspectos sociales o legales (*La protección y la higiene de los niños, El divorcio en España, La mujer en España, Misión social de la mujer, ...*), biografías y obras de crítica literaria (*Giacomo Leopardi. Su vida y sus obras, Fígaro (Revelaciones. Ella descubierta. Epistolario inédito, La Emperatriz Eugenia, Gloriosa vida y desdichada muerte de Don Rafael de Riego, ...*), recopilaciones de entrevistas (*Confidencias de artistas*), prólogos (a obras de Larra, Agustín de Figueroa, Pedro Luis de Gálvez,...) y traducciones múltiples (Bracco, Moebius, Nordau, Nerval, Renan, Ruskin, Tolstoi, Salgari, ...), etc...

Respecto al recuento total de las obras de *Colombine*, el número global sobrepasa, como bien señala Concepción Núñez, las dos centenas; de ellas aproximadamente treinta podrían clasificarse como cuentos, unas ochenta como novelas cortas, diez novelas largas, y las demás se incluirían en los géneros recogidos anteriormente (op.cit., pp. 227-229).

Ni que decir tiene que otra de las grandes facetas de *Colombine* fue la de periodista. Desde el cambio de siglo venía ya la autora almeriense colaborando esporádicamente en distintas publicaciones periódicas: *La España artística, La Educación, Álbum Ibero-Americano, ABC*, etc..., aunque habrá de esperar a 1903 para consagrarse en la profesión incorporándose como redactora -la primera mujer, por otra parte, que alcanzaba tal puesto en nuestro país- al *Diario Universal*. Después de esta prueba de fuego, la colaboración de Carmen de Burgos con la prensa será absolutamente asidua: el *Heraldo de Madrid* -para el que actúa como corresponsal de guerra en el conflicto marroquí a lo largo de 1909-, *La Esfera, Nuevo Mundo, El Liberal, Por esos mundos*, etc...

7 Posiblemente las referencias más extensas a la escritora en los textos de su época sean las de R. Cansinos Assens, quien en *La novela de un literato* la menciona en repetidas ocasiones recogiendo jugosas anécdotas de *Colombine* y su círculo (1982-4, 3 vols.).

como figura relevante de esta época, lo haga generalmente en virtud de su contribución a la política o por su inagotable actividad en el campo del feminismo, máxime cuando, como sabemos, la suya fue una vida dedicada hasta el final a la escritura; cierto es que, como la misma *Colombine* reconoce públicamente, la literatura pudo llegar en muchas ocasiones a convertirse en un medio de vida[8], aunque ello no debe hacernos olvidar que para ella escribir fue, sobre todo, una pasión irrefrenable y una vía para encauzar su absoluto compromiso con la vida.

¿Por qué, entonces, esa indiferencia postuma hacia una escritora que llegó sin duda a contarse entre los autores más leídos de su tiempo[9], que fue admirada, respetada y elogiada por sus contemporáneos...?

Varias y muy diversas razones deben ser barajadas a la hora de tratar de explicar ese casi absoluto mutismo crítico que ha perseguido a Carmen de Burgos hasta la actualidad.

En primer lugar, debemos hacer referencia a un motivo que denominaremos, si cabe, «generacional» o incluso «promocional». Y es que, como bien se ha encargado F.C. Sainz de Robles de señalar, los escritores que conforman la por él llamada «promoción de *El Cuento Semanal*» -es decir, los que colaboran en las numerosas colecciones de narrativa breve existentes en España entre la primera década del XX y el estallido de la guerra- han sido generalmente obviados desde el punto de vista crítico en favor de las grandes corrientes literarias del cambio de siglo -noventayocho, modernismo...- y de las creaciones resultantes del espíritu de la posguerra. Se ha generado de este modo, en lo que respecta a la narrativa contemporánea, una suerte de paréntesis que ha mantenido en la sombra a muchos autores cuya principal contribución al mundo literario se había realizado precisamente a través de las colecciones de novela corta. La obra de Carmen de Burgos constituye uno de los olvidos «promocionales» - sin duda desde el punto de vista cuantitativo y, aunque con excepciones, también desde el cualitativo- más lamentables.

8 Recordemos las confesiones que hacía a González Fiol en *La Esfera* en 1922:
«A mí me ha perjudicado la mayor parte de la labor periodística a que la lucha por la vida me obligó, lo mismo que las obras prácticas para la mujer que he tenido que componer... Cuando algún imbécil pretende hacerme de menos, me llama la ilustre autora de ¿Quiere usted comer bien?...» (s.p.)
...o las recogidas en su «Autobiografía» (1909):
« ¡Libros! Muchas traducciones, muchos prólogos, muchos arreglos... muchos... trabajo de hojarasca para ganar el sustento» («Autobiografía», publicada por vez primera en *Prometeo* en Agosto de 1909 y recogida por Ana Martínez Marín en su Introducción a la obra de *Colombine Mis mejores cuentos* (Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 23-27; la cita es de la p. 26).

9 Es de sobra conocida la tremenda difusión que las colecciones de novela corta tuvieron durante el primer tercio de siglo.
Como se deduce de la bibliografía de Carmen de Burgos recogida al final de este trabajo, la mayor parte de su obra consiste precisamente en cuentos y narraciones breves publicadas en colecciones de novela corta tales como *La Novela Semanal, Los Contemporáneos, La Novela de Hoy, El cuento semanal, La Novela Pasional, La Novela Femenina*, etc... De hecho, en su estudio sobre la novela corta en España, Luis Sánchez Granjel afirma que casi la tercera parte de los títulos aparecidos en las colecciones de novela breve durante el primer tercio de siglo que no son obra de novelistas eróticos, pertenecen a *Colombine* («La novela corta en España (1907-1936), *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 223, Julio 1968, pp. 14-49). Teniendo en cuenta el éxito editorial de estas colecciones anteriormente reseñado, hemos necesariamente de concluir que la obra de *Colombine* fue profusamente leída y apreciada por sus contemporáneos.

Sin olvidar lo que la autora almeriense comparte con otros miembros de su generación, debemos sin embargo insistir también en otro tipo de razones menos generales para ese silencio académico que ha perseguido a *Colombine* durante varias décadas.

En primer lugar, poco ha podido favorecer a la difusión de su obra la condición genérica de la escritora; abríamos esta introducción haciendo referencia precisamente a la falta de atención unas veces y a la relegación voluntaria otras que han sido experimentadas secularmente, y con muy puntuales excepciones, por las escasas contribuciones de la mujer al mundo del arte. No resulta sorprendente que, por razones sexuales obvias, *Colombine* haya sido objeto durante años de esa indiferencia que en ocasiones han experimentado ciertos círculos eruditos hacia la figura de la escritora o de la intelectual, poco habituales ambas en la vida artística española[10].

Pero si su condición sexual ha podido constituir obstáculo para la difusión posterior de su figura y su obra, su militancia política ha sido, con toda seguridad, la más grave rémora que ha perseguido a Carmen de Burgos Seguí. De hecho, en 1930 *Colombine* se afilia al Partido Republicano Radical Socialista para convertirse en miembro activo del mismo[11], distinción que ostenta con satisfacción y responsabilidad hasta el momento de su muerte, en 1932. En consonancia con su militancia republicana, debemos destacar la vena progresista que acompaña siempre a Carmen de Burgos y que se va agudizando con los años. Anticlerical lo es por descontado, proponiendo siempre en sus novelas un panteísmo alegre y vitalista que choca con la piedad oscura y angustiada de la Iglesia católica; antiinstitucional también, luchando por hacer prevalecer al individuo sin la constricción constante de Iglesia, Estado y sociedad; proliberal, hasta la médula, en su moral personal al margen de las convenciones y en su defensa apasionada del amor libre, del divorcio, de la felicidad y de la realización personal sin límites; y finalmente, también feminista, convencida de la necesidad de la lucha conjunta y siempre con la mirada puesta en un porvenir más halagüeño para su sexo.

Harto difícil hubiera sido, en el período de la posguerra, rehabilitar a alguien que, como Carmen de Burgos, expiró con el grito de «¡Viva la República!» en los labios, renunció al Dios de los demás hombres, puso su vida al servicio de la libertad y se atrevió además a todo ello desde su condición femenina.

Ésta es posiblemente la razón más relevante de que hallemos, al repasar la bibliografía sobre la autora, un vacío tan enorme -alrededor de cuarenta años- entre las

10 Es más que probable además que el constante y enconado cuestionamiento cualitativo bajo el que por lo general se ampara dicha indiferencia hacia la creación femenina se explique, al menos parcialmente, atendiendo a la existencia de una prevención instintiva en las esferas académicas hacia la novedad. Poco oportuno resultaría, en consecuencia, tratar de justificar el relegamiento que ha sufrido la obra de Carmen de Burgos recurriendo, como tantas veces, a criterios cualitativos, máxime cuando hablar de «calidad literaria» implica necesariamente internarse en el terreno de lo opinable, perdiéndose en cuestiones difusas, subjetivas y de escaso rigor científico.

11 La actividad política de Carmen es, en la década de los treinta, infatigable, acudiendo a todos los acontecimientos republicanos. En el Congreso celebrado en 1931 en Madrid, Carmen se presenta como delegada de varios pueblos de la provincia; Después del verano, acude constantemente a la sede del partido (Francisco Ferré, 12) interesada por el debate que mantienen Clara Campoamor y Victoria Kent por el asunto del voto femenino; también en Septiembre del mismo año Carmen participa en el homenaje de los radicalsocialistas a Nicolás Salmerón celebrado en Almería, donde pronuncia un discurso en honor de su paisano.(P. Castañeda, 1994).

más tardías referencias que de ella hacen sus contemporáneos y las escuetas páginas que comienzan a dedicarle los estudiosos allá por los setenta.

Pocas referencias a su persona encontramos, no obstante, antes de 1980: las breves páginas que le dedica Ramón Gómez de la Serna en *Automoribundia, La Sagrada Cripta de Pombo* y algunos otros escritos -como su «Prólogo» al libro de Carmen *Confidencias de artistas* o su «Epílogo» a *Peregrinaciones*- y la tesis de Elisabeth Starcevic, *Carmen de Burgos defensora de la mujer*, publicada en 1976 por la editorial Cajal.

Conforme se acerca la década de los ochenta, parece despertar en la crítica un cierto afán por recuperar la figura de *Colombine*. Aún así, los artículos publicados sobre ella, más que centrarse en aspectos puramente literarios, suelen ser excesivamente generales, llevar a cabo una lectura histórica de su figura o dedicarse a completar la investigación biográfica comenzada por Starcevic una década antes. Todos ellos han sido, no obstante, superados muy recientemente por el que constituye, hasta el momento, el estudio biográfico-histórico más riguroso y documentado de Carmen de Burgos, el ya citado anteriormente *Carmen de Burgos «Colombine»* de Paloma Castañeda.

Pese a este reciente interés por desvelar los entresijos de la vida de una luchadora absolutamente extraordinaria para su tiempo, la obra cuantiosa y dispersa de la escritora ha seguido, durante años, constituyendo un considerable enigma. Sólo en los últimos años Carmen de Burgos parece estar siendo descubierta como novelista, a la luz de las contribuciones de algunos estudiosos como N. Clémessy, E. Martínez Garrido, M. Ugarte o C. de Urioste, todos ellos, no obstante, de corta extensión, obviamente limitados al estudio de algunas novelas concretas de la autora.

La mejor perspectiva global de la obra de *Colombine* nos la ofrece Concha Núñez en la tesis doctoral anteriormente citada, donde, además de analizar brevemente todas las obras de la autora, lleva a cabo un repaso muy exhaustivo de su biografía. Por otro lado, la republicación reciente de varias novelas de *Colombine* ha dado pie también a nuevos enfoques críticos sobre su quehacer literario. Varias obras han visto la luz a lo largo de las dos últimas décadas con sus correspondientes estudios introductorios: *El hombre negro* y *Villa- María* fueron las primeras en editarse en Emiliano Escolar (1980)con introducción de R. Romá; unos años después, la Biblioteca de Cultura Andaluza publica *Mis mejores cuentos*, prologada por A. Martínez Marín; en 1989, la «Biblioteca de Escritoras» de Castalia se ocupa de *Colombine* en dos volúmenes: el de Concepción Núñez Rey titulado *La flor de la playa y otras novelas cortas*, recopilación de siete novelas cortas de Carmen de Burgos, y el de Ángela Ena Bordonada, *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*, que incluye, entre las narraciones recogidas, la de Carmen de Burgos «Los negociantes de la Puerta del Sol». También en ese mismo año aparece *Los anticuarios* en Biblioteca Nueva precedido por el estudio introductorio de J.Mª Marco «El naturalismo feliz de *Colombine*». Finalmente, en 1991, la Editorial Cajal de Almería publica, en edición de Miguel Naveros, una de las últimas novelas de la autora con ambientación almeriense: *Puñal de claveles*.

No ha conseguido este reciente interés por la producción literaria de *Colombine* mitigar la severidad de la crítica a la hora de valorar su contribución a la narrativa española; y es que, si en lo que al contenido respecta la unanimidad es absoluta al reconocer la relevancia de los temas elegidos por la autora para contribuir a la lucha social desde sus novelas, también existe una casi total coincidencia en señalar las torpezas e

imperfecciones que su estilo presenta. Así, la lista de cargos contra el talento narrativo de *Colombine* es larga y sustanciosa y aunque algunas contribuciones a la cuestión se desautorizan por sí mismas[12], cierto es que la mayor parte de ellas dan en el clavo.

Así, por ejemplo, Andrés Amorós señala para sus novelas un estilo envejecido apoyado en la omnisciencia, unos personajes maniqueos de escasa complejidad psicológica y un lenguaje excesivamente folletinesco (1980, p.VI). José María Marco, en su prólogo a *Los anticuarios*, critica el derroche cuantitativo de *Colombine* a la hora de escribir, generalmente a costa de la brillantez del resultado final, y su apego a la tradición literaria, poco dada a la experimentación formal. Señala asimismo tres torpezas fundamentales en el estilo de la escritora, todas ellas derivadas de su vinculación a la literatura decimonónica: el didactismo de raíz regeneracionista, el acercamiento excesivo de sus novelas al cuadro de costumbres y el tratamiento naturalista del caso patológico (1989, pp. 9-24).

Por otro lado, la explotación reiterada de las técnicas del melodrama en las novelas de *Colombine* ha sido señalada por Nelly Clémessy (1983, pp. 39-53) y E. Martínez Garrido (1994, pp. 253-261.; 1996, pp. 13-38). Esta última, en virtud precisamente de los recursos populares y folletinistas de los que se sirven hasta la saciedad, niega a los textos de la escritora almeriense el título de «feministas» para incluirlos bajo la etiqueta de «femeninos»; denuncia también la vena moralista de Carmen de Burgos, que convierte sus obras en textos de pedagogía practica, y su ya mencionado tradicionalismo formal, caracterizado por la existencia de un narrador omnisciente que jamás se aventura en la exploración del estilo indirecto libre, el desarrollo de tópicos temáticos comunes, la utilización de un estilo altisonante y pomposo y la delineación de personajes maniqueos (1994, p.255).

Quizá el problema más arduo planteado a la labor crítica por la obra de Carmen de Burgos haya sido la dificultad para adscribirla a una escuela o corriente literaria específica. De hecho, a la hora de describir su producción narrativa o de emparentarla con uno u otro grupo de narradores, sorprende la pluralidad de «etiquetas» bajo las que es posible encajar simultáneamente la obra de la escritora almeriense. La bibliografía sobre ella existente hasta el momento vacila también en este asunto; el máximo punto de acuerdo al que han llegado los estudiosos de su obra parece ser el reconocimiento casi unánime de su parentesco con el costumbrismo decimonónico, tanto por la sutilísima capacidad de observación que sus relatos demuestran como por su adecuación al afán didáctico, ya presente en la clásica novela de costumbres contemporáneas.

Por otra parte, la sensualidad que emana inevitablemente del panteísmo vitalista y redentor presente en sus relatos, ha despistado en ocasiones a algunos estudiosos, que han llegado a acercar erróneamente a *Colombine* a la práctica de la novela erótica. Dejando aparte que ambas comparten el mismo cauce de publicación, las colecciones de novela breve, y que de algunas escenas -más bien pocas- de los relatos de Carmen de Burgos pueda desprenderse un cierto erotismo, no es posible ignorar que poco tiene en común la prudencia -ñoñería, a veces- de las descripciones de la escritora almeriense

12 Así, por ejemplo, subjetiva y desbordante de prejuicios se halla la valoración realizada por J. Cejador cuando afirma que Carmen de Burgos *« escribe con la ligereza y volubilidad de su carácter y la sensibilidad propia de su sexo»* (1919, p. 290).

con la procacidad de muchas de las novelas del primer tercio de siglo agrupadas generalmente bajo el epígrafe de «narrativa erótica», como las de Alvaro Retana, José María Carretero, Joaquín Belda, etc...

La vacilación entre realismo y naturalismo para definir el procedimiento narrativo de *Colombine* es otra de las constantes que preside el acercamiento de la crítica a su obra hasta el momento presente. Existe en general una coincidencia casi absoluta en señalar la continuidad en sus relatos de rasgos propios de ambas corrientes literarias, aunque la preminencia de los unos sobre los otros siga siendo aún objeto de debate crítico. Recordaremos, como muestra de las vacilaciones aún existentes sobre la obra de *Colombine* que C. Bravo-Villasante se refiere a algunas de sus novelas como muestras epilogares del naturalismo tardío (1979, pp. 1 y 2) mientras que J. Mª Marco detecta en ellas un naturalismo incipiente que apenas logra tomar el relevo del agotamiento realista.

N. Clémessy, por su parte, señala la coexistencia de un realismo duro y a menudo exacerbado, caracterizado por la precisión y franqueza de sus descripciones, con tres rasgos naturalistas fundamentales: el determinismo ambiental, los elementos brutales presentes en sus novelas y la voluntad de estudio sociológico de finalidad didáctica que las anima (1983, p. 50). Cabe recordar finalmente que, partiendo de la trascendencia de lo individual que implica la lucha feminista de Carmen de Burgos, Clémessy intuye también la existencia de un clarísimo vínculo entre la obra de la escritora almeriense y la actual novela social.

Escuchemos a continuación, por encima de toda esta algarabía crítica, la voz serena y poco dada a estridencias de la escritora que habla de sí misma. Se declara Carmen de Burgos, antes que nada, ferviente admiradora de la novela: «*Adoro la Novela, diosa de la literatura*», nos dice en su prólogo a *Los inadaptados* (s.a., p.ix), para confesar, inmediatamente, su inclinación naturalista: «*dentro de sus diversos géneros tiene mi preferencia la sana novela naturalista*» (ibíd.). Aún así, en varias ocasiones matiza la autora su adscripción al naturalismo literario; en su «Autobiografía», por ejemplo, afirma ser «*una naturalista romántica y variable*» poco proclive a afiliarse a escuelas (1909, pp. 23-27); también en su Introducción a *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* insiste en su voluntad de practicar un naturalismo poco normativo animado por un aliento poético:

> «*Siempre he procurado que mi novela fuese naturalista, aunque lleve escondida, como un alma indispensable, la poesía*» (1930, p.133)

Así, en el que resulta ser el más exhaustivo de los escritos de *Colombine* sobre su actividad literaria, afirma ser realista en descripciones y estilo y, contrariamente a la opinión crítica generalizada sobre su obra, niega la exposición de una tesis como finalidad de la novela:

> «*la novela no debe probar tesis, sino limitarse a enseñar, mostrar un pedazo de vida. Yo amo la realidad, y creo que es la base de la variedad literaria que llamamos novela y que es la epopeya de nuestro tiempo*» (ibíd., p. 134)

Ensalza a continuación la relevancia del sentimentalismo, destaca la necesidad de acercar la novela a la vida dotándola de fluidez y discontinuidad, y señala, como valores de su propio quehacer narrativo, la sencillez, la claridad expositiva y la intensidad de los episodios. Finalmente -y no olvidemos que estas manifestaciones de *Colombine* pertenecen ya a la década de los treinta-, apuesta por la orientación más actual de la novela: la narrativa de contenido social,

> *«La novela es eterna (...) Y, sobre todo, perdura cuando se hace colectiva, cuando acierta a poner en un héroe la síntesis de todo un sector social. Vea usted la novela actual. Al muchedumbrismo que caracteriza nuestros tiempos, obsesionados por los problemas sociales, le ha salido una novela especial como un brote de primavera, como una fuerza geológica inevitable. Es la novela de guerra. Es la novela proletaria. (...) La pasión se ha trasladado de lo individual a lo colectivo. Pero la pasión no muere»* (ibíd., pp. 134-5)

¿Costumbrismo, realismo o naturalismo? ¿Novela de tesis? ¿Relato erótico? ¿Narrativa social?.... Es evidente que la ansiedad clasificatoria de la crítica se ve traicionada, en el caso de Carmen de Burgos, por una pluralidad de matices que dificultan la adscripción de su obra a una corriente literaria específica; ninguna duda cabe, además, de que ese espíritu inquieto y receptivo de *Colombine* al que hacíamos referencia anteriormente se habría ajustado con dificultad a las estrecheces de una escuela.

Tengamos presente que la afición literaria de Carmen de Burgos se desarrolla en años de máxima actividad creadora; no en vano el primer tercio de siglo sorprende precisamente por la diversidad de corrientes narrativas que se suceden, entrecruzan y superponen sin menoscabo de la calidad de los resultados. Para empezar, el propio naturalismo, que, pese a ser fruto de la vocación analítica y cientificista del XIX, aun traspasada la barrera del presente siglo sigue dando no pocos frutos; también el noventayochismo y el modernismo que, unidos en un mismo bloque o considerados independientemente en virtud del enfoque crítico pertinente, nos han legado algunas de las más importantes creaciones de la narrativa española contemporánea; la novela erótica, producto de la relajación moral que inaugura el nuevo siglo y del recién nacido interés de los círculos burgueses por el descubrimiento de su propia sexualidad; el relato vanguardista, que responde al deseo de ruptura de la modernidad y a la desconfianza hacia el sistema de valores del universo burgués; la narrativa social, trasladando a la novela el desequilibrio existente en la sociedad española de la preguerra; la novela lírica, que hace posible el encuentro de procedimientos de dos géneros aislados entre sí por la tradición literaria; etc, etc.

Carmen de Burgos crece como novelista arropada por esta diversidad de tendencias literarias y se muestra absolutamente permeable a la hora de recoger en su narrativa rasgos propios de todas ellas. Así, en sus páginas encontramos, ya lo hemos señalado, residuos de la adaptación española del naturalismo francés - determinismo ambiental, feísmo solapado, etc.-, ecos del sensualismo de la novela erótica e incluso una cierta orientación hacia la lucha social, canalizada a través del feminismo. Aunque éstas son quizá las conexiones más evidentes con la literatura de su tiempo, existen también en la prosa de Carmen de Burgos indicios de su contacto con otras corrientes na-

rrativas; así, resaltemos a modo de ejemplo que la preocupación constante de la autora por archivar definitivamente la imagen de la vieja España, católica, dogmática y caciquil, tiene no poco que ver con el afán regenerador de la prosa noventayochista, que en su curiosidad por lo suprarracional -supersticiones, fenómenos místicos, espiritismo, etc.- coincide *Colombine* con el modernismo, que en su afición por los símbolos de la modernidad -cinematógrafo, velocidad, urbe contemporánea, etc.- hay ecos evidentes de la novela vanguardista, etc, etc.

No debemos sin embargo olvidar que no siempre logra la autora captar con éxito la esencia de sus modelos; resulta evidente, tras la lectura de las obras de *Colombine*, que su concepción de lo literario, orientada hacia el didactismo, la simplicidad estructural y la observación de la realidad circundante, limita extraordinariamente las posibilidades de sus relatos, que sólo remotamente se acercan al virtuosismo lingüístico del relato modernista o a la osadía formal de la novela de vanguardia; la innegable voluntad de la autora de hacer triunfar el relato como instrumento pedagógico lastra también su libertad creadora, limitándose a recoger tibiamente los rasgos naturalistas más adecuados a la sensibilidad burguesa y no logrando tampoco alcanzar la carga simbólica de la narrativa social.

Pese a estas primeras apreciaciones sobre el quehacer literario de la autora destinadas a enmarcar convenientemente su obra, el que propongo a continuación no pretende ser, sin embargo, un análisis exhaustivo de la producción de Carmen de Burgos, intención que, a la vista de la profusión de cuentos y novelas de toda extensión que nos ha legado, resultaría quizá excesivamente ambicioso y, a la postre, también superficial.

Mi atención se centra, por el contrario, en una parcela muy concreta de la narrativa de Carmen de Burgos, posiblemente también una de las más interesantes desde el punto de vista histórico y literario, si establecemos previamente como algunos de los valores indiscutibles de su obra los de presentar un extraordinario retrato de la España femenina de su tiempo y constituir una inigualable plataforma de difusión para la ofensiva feminista del primer tercio de siglo.

Pese a la abundancia y la diversidad que caracterizan la obra de «Colombine» y que dificultan su clasificación, una constante le otorga unidad durante las tres décadas en las que desarrolla su actividad: la preocupación por la mujer española y la lucha por mejorar su situación familiar, social y legal.

Es posible afirmar que Carmen de Burgos fue una de las más convencidas defensoras que las mujeres de nuestro país tuvieron en el primer tercio de siglo; fueron éstas objeto de muchas de sus conferencias y ensayos teóricos, y fue posiblemente la preocupación por el destino de su sexo el que la impulsó a tomar parte activa en la agitada vida política de nuestro país.

Era obvio que la mujer había de ser también centro de su producción narrativa y que a su estudio, clasificación -y muchas veces, a su defensa- había de dedicar la mayor parte de sus esfuerzos literarios. En este sentido, un gran número de novelas de la autora se centran en la delineación de protagonistas femeninas, conformando casi un muestrario de «tipos» de mujeres que se extraen de la realidad inmediata de la autora: mujeres que sufren, que trabajan, que aman, mujeres de todos los estratos sociales, edades y profesiones. Algunas son severamente juzgadas por su creadora, a otras las defiende con verdadero apasionamiento, pero la mayoría son simplemente encarnacio-

nes literarias de casos reales, la mayor parte de las veces patéticos, que enfrentan al lector a la precaria situación de la mujer española en la época.

El deseo de organizar un corpus tan numeroso y tan variado de novelas dedicadas a enfocar el universo femenino del primer tercio de siglo hace necesaria una tentativa de clasificación de los diferentes tipos que Carmen de Burgos recoge con mayor insistencia en su narrativa; corresponden éstos a los seis capítulos de este libro: las entrometidas, las ingenuas y las vencidas, las malcasadas, las envenenadas, las degeneradas y las modernas.

A la vista de la imposibilidad material de recoger y analizar todas y cada una de las novelas que presentan personajes femeninos susceptibles de ajustarse a los apartados anteriores, se impone una estricta labor de selección; en consecuencia, este trabajo trata con mayor o menor profundidad casi una treintena de novelas de toda extensión[13], aunque la referencia a muchas otras es obligada.

Aun teniendo en cuenta las limitaciones impuestas por la ingente cantidad de obras que nos ha legado Carmen de Burgos y por las dificultades que entraña para el investigador -casi setenta años después del fallecimiento de la escritora- la dispersión de aquéllas, varias son las razones que justifican y animan a un estudio de esta índole:

En primer lugar, se hace necesario salvar la brecha existente hasta el momento entre la profusión de trabajos biográfico-históricos sobre *Colombine* y la escasez de estudios literarios, demostrando que vida y obra son, en el caso de Carmen de Burgos, absolutamente indesligables, y que el interés de la escritora por su propio sexo fue una profesión de fe tanto vital como literaria.

En segundo lugar, un estudio como el presente colabora en la obtención de un retrato -bastante fiel unas veces, distorsionado otras en caricatura- de la vida cotidiana de la mujer española del primer tercio de siglo desde los ojos de una luchadora que, precisamente por haber roto dolorosamente con las limitaciones impuestas a su sexo, podía permitirse el erigirse en juez de un asunto del que también era parte.

Nos permite por último este trabajo recordar que, tras la voz silenciada de Carmen de Burgos, se halla la de tantas otras escritoras e intelectuales de su tiempo acalladas por el peso de la historia; devolver la voz a Carmen de Burgos a través de sus obras es cuestión de justicia, literaria -qué duda cabe-, pero también y fundamentalmente histórica.

13 Las novelas analizadas en este trabajo son las siguientes: *La entrometida, La rampa, El abogado, El honor de la familia, El extranjero, El veneno del arte, Senderos de vida, La indecisa, La mejor film, Se quedó sin ella, El honor de la familia, Triunfante, La justicia del mar, Los espirituados, La malcasada, El hombre negro, El artículo 438, Luna de miel, Venganza, Quiero vivir mi vida, Ellas y ellos o ellos y ellas, El perseguidor, El brote, Los anticuarios, La mujer fantástica, La melena de la discordia,* y *¡...La piscina, la piscina!.*

1. El feminismo y las entrometidas de Colombine

«No he logrado fijar aún la verdadera acepción de la palabra feminismo. La he oído emplear unas veces denominando a esas mujeres envanecidas, que se creían superiores porque aprendieron a saludar la ciencia, sin penetrar en el laberinto a cuyo fin nos espera la grande e incontestable interrogación de lo desconocido. La he oído aplicar a mujeres masculinizadas que abominan del amor y del hogar. Esas que visten sombreritos redondos, traje sastre, sin un encaje ... sin una flor... sin un perfume... La he oído también simbolizando en ella la causa del progreso, de la emancipación y de la cultura de la mujer. Así es que en realidad yo no sé si soy feminista. Me da miedo un feminismo que tiende a masculinizar a la mujer, que viene acompañado de los delirios y desequilibrios de las que no supieron entender su verdadero significado; y en cambio la idea de libertad y dignificación de nuestro sexo tiene en mí un paladín apasionado, romántico e idealista...»[14]

14 *Misión social de la mujer*, p. 7.

Con estas palabras expresaba Carmen de Burgos su opinión sobre el feminismo en 1911; he conservado la cita íntegra, a pesar de su longitud, con la intención de comenzar este apartado poniendo de manifiesto la precavida actitud que en fecha tan temprana había adoptado *Colombine* en una espinosa materia como el feminismo. Servirá también como punto de partida para resaltar la evolución que el espíritu inquieto de la escritora experimenta de manera constante durante su vida, transformación que ha dejado plasmada en sus páginas ensayísticas y narrativas y que afecta primordialmente a temas de interés para el género femenino como el que ahora nos ocupa.

Queda bien patente, desde las conferencias y ensayos más tempranos donde aborda cuestiones referentes a educación, progreso y papel de la mujer en el mundo moderno, la adscripción de Carmen de Burgos al pensamiento regeneracionista. Y es que, como bien sabemos, el krausismo había sido durante el último tercio del XIX valioso pionero en este campo, fundamentando -entre otros aspectos- su deseo de renovación y refundación ética y cultural de España en el desarrollo de la situación de la mujer española; su proyecto de reforma, que alcanzó nuevos bríos a partir de la creación de la Institución Libre de Enseñanza en 1875, consideraba con especial atención los niveles educativo y social, insistiendo en aspectos como la coeducación, la alfabetización de las mujeres, su admisión en el campo de la enseñanza y la revisión de su estatus jurídico, absolutamente anticuado[15].

Ahora bien, el acercamiento de la escuela krausista al problema de la situación de la mujer española se realizó desde una perspectiva inmovilista en su fondo, que nunca pretendió el descalabro absoluto de las instituciones que obstaculizaban - con su organización patriarcal y relegadora de lo femenino- la equiparación de las mujeres (G. di Febo, 1976, pp. 49-82).

El proyecto reformador de la Institución fue, en materia de avances revolucionarios en la concepción global del papel de la mujer española en la sociedad, más bien tibio; cierto es que exigieron incansablemente la necesidad perentoria de una educación esmerada para todas las mujeres, independientemente de condicionantes sociales; pero el resultado ideal del completo proceso formativo que proponían no distaba mucho del modelo de la «perfecta casada», que Fray Luis había popularizado desde el siglo XVI.

Y es que la mujer nunca había dejado de considerarse en función de los papeles tradicionalmente desempeñados por ésta en el seno del hogar como esposa sumisa y «mater amantissima»; su instrucción nunca se concibió como medio desinteresado de perfeccionamiento individual destinado a favorecer su incorporación progresiva a todos los ámbitos de la vida pública; por el contrario, iba destinada a perfeccionar y optimar el cumplimiento de la función que había asumido impertérrita y que garantizaría la continuidad de un estatus creado y controlado por el sexo contrario para la

15 Recordemos, sin ir más lejos, los títulos de algunas de las «Conferencias dominicales para la mujer» promovidas por Fernando de Castro, rector de la Universidad Central de Madrid y conocido krausista, en 1869: «La educación de la mujer por la historia», «La educación jurídica de la mujer», «Influencia del estudio de las ciencias físicas en la educación de la mujer», «La educación económica de la mujer», «Influencia de la mujer en la civilización», «Misión de la mujer en la sociedad», etc... (Geraldine M. Scanlon,1986, pp. 31-32).

perpetuación del mismo; se fomenta así - eterna trampa de la sociedad patriarcal para perpetuarse indefinidamente- el concepto de la mujer como valiosísima transmisora a los hijos -tanto más cuanto más esmerada y más controlada sea su formación- de esos mismos principios que la relegan absolutamente al seno del hogar y la encarcelan en su altísima misión reproductora.

Pues bien, en esto consiste el capcioso ideal de formación femenina difundido y defendido por el krausismo. Muchas mujeres -tengamos en cuenta que ni siquiera se había traspasado la frontera del nuevo siglo- lo suscribieron: Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán... y Carmen de Burgos.

Los primeros ensayos de la autora recogen fielmente su adscripción a las ideas regeneracionistas, que probablemente influyeron decisivamente en su educación (Recordemos que, nacida en 1867, *Colombine* se había formado intelectualmente justo en los años de máximo apogeo del ideario krausista: 1875-1900).

Recordemos uno de sus más tempranos trabajos teóricos, *La mujer en España*[16], transcripción de la Conferencia pronunciada en Roma en 1906; en él insiste Carmen de Burgos en la relevancia del trabajo en el hogar en detrimento de la actividad laboral extra-doméstica:

> « *Yo entiendo que la participación de la mujer en el trabajo no es un progreso de las sociedades, sino un retroceso. En una sociedad perfecta, donde exista la buena distribución del trabajo, a la mujer le estaría sólo encomendado el de la guarda del hogar, no el de las oficinas ni las fábricas.* ***El trabajo de la mujer casada debería ser siempre sólo para ayudar a la familia, nunca con detrimento de sus deberes de madre***» (1906, p. 21. La negrita es mía).

Encuentra la autora el ideal femenino en la «Nicolasa» de los *Matrimonios morganáticos* de Max Nordau, *«tipo ideal de la mujer moderna, dulce y fuerte, que ama y piensa, con conciencia perfecta de sus derechos y sus deberes»* (ibíd., p. 33). Recordemos brevemente cuáles son las virtudes femeninas que Carmen de Burgos exalta para la mujer española y comprobaremos que suscriben a la perfección el ideal de «perfecta casada» que potencia el krausismo, directora del hogar, educadora del hombre, compañera y madre:

> « *Mirad en la masa oscura y ved cuánta* ***abnegación****, cuánto* ***sacrificio****, cuánta* ***virtud*** *femenina, cuánta* ***heroicidad*** *y cuánta* ***grandeza****. No serán las españolas mujeres deslumbrantes por un sprit superficial, pero son mujeres* ***dignas****,* ***virtuosas*** *y* ***buenas****; mujeres que suelen ahogar dentro de su alma la facultad artística por no levantar el vuelo lejos de sus afectos; mujeres que sacrifican la gloria al amor santo de la familia ¿Hay heroísmo mayor?*» (Ibíd., p. 39. La negrita es mía)

16 En lo que respecta a ensayos donde aborda cuestiones referentes a la situación y a la labor de la mujer, sólo el titulado «La educación de la mujer» es anterior a *La mujer en España*. El brevísimo texto «La educación de la mujer» forma parte del heterogéneo material que compone sus *Ensayos literarios*, publicados en el año 1900, y en él es posible detectar ya los primeros indicios de la influencia krausista que se va a consolidar en trabajos posteriores.

Las bases para la consagración de la mujer como guardiana del sagrado templo de Hestia ya están sentadas. A partir de ahí, la defensa apasionada que realiza la autora de la educación de la mujer, fomentando la creación de escuelas prácticas de menaje, la coeducación, la potenciación de las virtudes «femeniles», etc... no son más que circunvoluciones sin salida alrededor de una idea básica: « *Porque es un error, señoras, educar a las niñas sin tener en cuenta que han de ser madres y esposas*» (Ibíd., p. 25).

Ideas similares en torno a la educación de la mujer esgrime en otra conferencia pronunciada en 1911 en Bilbao:

> «*La mujer, cuanto más sólidamente instruida, es más amante del hogar y de la familia. Lo que hay es que aquí oscilamos entre los dos polos; o ignorantes, o marisabidillas.* ***Precisamente, la educación de la mujer en el extranjero tiene una tendencia a formar la buena directora de la casa, la educadora del hijo, la compañera del esposo***» (*Misión social de la mujer*,1911, p. 13. La negrita es mía).

> «*No es que todas las mujeres hayan de trabajar y tener carreras, es que todas tendrán estos conocimientos que hoy sólo cultivan las que se dedican al Magisterio.* ***Seréis todas maestras. Pero sólo para cuidar de vuestro hijos, para tener un hogar feliz****, para serlo vosotras mismas con la intensidad de vida que la cultura os aporte*» (Ibíd., pp. 14-15. La negrita es mía)

Subrayemos con especial atención la exaltación de la figura de la madre con que *Colombine* cierra su intervención:

> «*He querido deciros que la mujer puede serlo todo. Ahora desearía convenceros de que sabrá renunciar a todo, porque en su naturaleza se enseñoreará siempre el amor. No dejará jamás de ser la* ***madre****. ¿Qué mayor grandeza¿ ¡Grande es el sabio, grande es el artista, grande es el poeta, pero no hay nada más grande que la flor de pasión que rompe sus entrañas para perpetuar la humanidad! ¡Nada más grande que la* ***Madre****!*» (Ibíd., p. 25)

La exaltación lírica de la maternidad como tarea relevantísima y sacrosanta de la mujer en la sociedad contemporánea, unida a la de su misión de educadora de la humanidad, es una de las constantes del ideario de Carmen de Burgos durante la primera década del siglo. Y no era en absoluto novedoso, si atendemos a las reflexiones realizadas por Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* en fecha tan temprana como 1861:

> « *La mujer educada será madre, no sólo más inteligente y capaz de allegar recursos para sus hijos, sino más tierna y cariñosa (...); si tuviéramos la más leve duda de que la mujer, al cultivar su inteligencia, disminuía en lo más mínimo su cariño*

maternal, arrojaríamos estas páginas al fuego. ¿Cómo habíamos de querer despojar a la humanidad de su sentimiento más elevador¿ (...)»[17] (1974, pp. 178-9)

Ideas semejantes encontramos también en la Introducción de Carmen de Burgos a *Las artes de la mujer*, en *¿Quiere usted ser amada¿* y repetido hasta la saciedad en *La mujer en el hogar*, cuyos título y subtítulo («Guía de la buena dueña de casa») dan una idea bastante aproximada del contenido, que poco o nada tiene que ver con las reivindicaciones feministas que identificarían a su autora pocos años después.

No es en absoluto desconocida la animadversión de Carmen de Burgos hacia el feminismo durante los años en que comienza su actividad literaria; pero tampoco es esta actitud de extrañar si tenemos en cuenta la precaria situación del movimiento feminista en la España de las primeras décadas de siglo[18]. Más aún, la desconfianza hacia esta nueva modalidad de reivindicación femenina, que atentaba contra las virtudes preconizadas con tesón por la Iglesia católica y por la tradicionalista sociedad española, resulta fácilmente explicable si pensamos por un momento que la imagen de la feminista venía asociada, en España, a la de aquellas sufragistas inglesas que apedreaban los comercios londinenses y se encadenaban a las rejas del Palacio Real británico. Con estas palabras resume la Condesa de Campo Alange la situación del feminismo en el panorama español hacia principios de siglo:

«El término 'feminismo' llega cargado de inquietudes y recelos, y en general despierta pocas simpatías. Sugiere un tipo de mujer física o sentimentalmente desgraciada que, en franca rebeldía, adopta actitudes desenfadadas y agresivas (...) La incipiente actitud -circunscrita a un grupo de actuantes, pero que atañe a todo el sexo femenino-viene a remover profundamente los cimientos de nuestro viejo edificio social con riesgo para el mismo» (1964, p. 199).

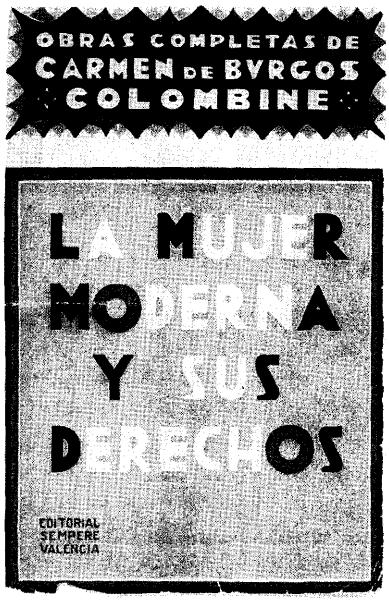
Así, cuando en 1906 Carmen de Burgos criticaba los *«funestos delirios de igualdad»* de un *«ejército de feministas exaltadas»* y se regocijaba de la ausencia de enraizamiento del *«feminismo exagerado»*en España, no hacía más que reflejar un sentir común a la clase media de nuestro país *(La mujer en España*, pp. 30-31). El comienzo de la evolución de

17 Es cierto que en esta misma obra Concepción Arenal defiende ardientemente - y en la más absoluta soledad- ideas tan avanzadas como el ejercicio de las facultades intelectuales para la mujer y el reconocimiento de todos sus derechos civiles, con especial énfasis en la educación y el derecho a desempeñar una profesión; no por ello renuncia, sin embargo, a un ideal femenino definido mediante los patrones tradicionales (abnegación, modestia, dulzura y castidad) y profundamente allegado a conceptos como el amor, hogar y la familia, aunque tampoco resulta esto extraño si tenemos en cuenta que nos hallamos aún lejos de la generalización de las corrientes emancipatorias que se efectúa a lo largo del XX.

18 Recordemos las palabras con que cierra Lidia Falcón su repaso histórico al desarrollo del movimiento feminista y sus repercusiones en nuestro país:
«El feminismo, como movimiento que estremece en esos años el mundo occidental, es una palabra huera en la mente de los españoles. Debe cerrarse el siglo sobre la historia para que, ya entrado el XX y conseguido el voto femenino en Norteamérica, Inglaterra, Nueva Zelanda, Australia e incluso Italia, aunque sólo sea un remedo de tal cosa, las mujeres españolas piensen que unas reivindicaciones parecidas podrían serles de alguna utilidad» (1969, p. 205).

sus ideas sobre el tema es ya someramente perceptible en 1911 -recordemos la cita de *Misión social de la mujer* con la que abríamos este apartado- donde comienza a manifestar sus dudas acerca del verdadero significado de una palabra -»feminismo»- que, si bien en un principio se le había aparecido bajo su acepción más negativa, ahora, ya traspasada la barrera de la primera década de siglo, le muestra su faz más digna y noble[19].

Resulta obvio que un espiritu inquieto como el de *Colombine* había forzosamente de evolucionar con su siglo; así, la radicalidad de posturas iniciales sobre el feminismo se va matizando a medida que éste va perdiendo su condición de «tabú» y ganando popularidad en determinados ámbitos sociales. Así y todo, el «credo feminista» de la escritora es aún, por estas fechas, limitado, como ella misma confiesa en su introducción a *Las artes de la mujer*, reduciéndose a un deseo de justicia jurídica y educativa alejada del « *feminismo nocivo que tiende a separar a la mujer de sus naturales ocupaciones*». Critica con especial énfasis el desprecio del «*ejército feminista*» por las tareas hogareñas y su necesidad imperiosa de integrarse, incluso a marchas forzadas, en las áreas tradicionalmente masculinas:



«Lo mismo sucede con el ejército feminista. ¿Conocéis a alguna que se declare su adepta para seguir las modestas tareas de cuidar la comida y componer la ropa? No. Parece que con el nombre de feminista nacen espontáneamente las facultades. La que exclama 'Yo soy feminista', puede añadir en seguida: 'Yo soy artista' o 'Yo soy intelectual'. ¡Qué error!» («Introducción» a *Las artes de la mujer*, p. V-VI).

19 No son de extrañar las contradicciones de Carmen de Burgos en materia de feminismo, especialmente si tenemos en cuenta que, -como bien explica G. Scanlon en su estudio del movimiento feminista español-, éste nació en medio de una terrible polémica cuyos participantes intentaban, por un lado, definirlo con la mayor exactitud posible y, por otro, determinar sus variantes, que fueron, en nuestro país, múltiples e irreconciliables: feminismo radical, feminismo católico, feminismo de izquieras, de derechas, etc... (1986, pp. 195-257); a este respecto, la propia Carmen de Burgos realiza en el capítulo primero de *La mujer moderna y sus derechos* un repaso al término «feminismo» y a sus principales tendencias (1927, pp. 8-23).

Poco en común tienen, sin embargo, estas manifestaciones, con las que encontramos más de una década después en *La mujer moderna y sus derechos*(1927)[20]; reivindica allí la escritora la esencia del verdadero feminismo, desacreditado por la conducta de algunas mujeres -léase, por ejemplo, Clarisa, la protagonista de *La entrometida*- que no lo comprendieron adecuadamente y por el afán denigratorio de determinados sectores sociales interesados en su desaparición. Define a continuación el feminismo como *«partido social que trabaja para lograr una justicia que no esclavice a la mitad del género humano, en perjuicio de todo él» (La mujer moderna y sus derechos,* p. 9.) , e insiste por tanto en su bondad como proyecto y en su manifiesta utilidad social. Queda ya bien lejos del pensamiento de nuestra autora aquella asociación primitiva del grupo feminista con un ejército desequilibrado y ridículo, repleto de excentricidades perjudiciales para la causa de la mujer; reconoce ahora Carmen de Burgos que estos grupos se hallan en minoría y que el feminismo es, por el contrario, un movimiento serio que garantiza *«la aspiración a la libertad de la mujer oprimida y vejada»* (ibíd., p. 10). Se hace eco además de la situación de desconfianza que provocan las acciones y manifestaciones feministas en la sociedad española, y las explica en términos de preocupación masculina por la conservación de su hegemonía y, especialmente, de temor femenino a perder su situación de privilegio:

> *«Una de las más grandes dificultades que encontró el feminismo fue la oposición de las mismas mujeres. Acostumbradas a la esclavitud se asustaban de la libertad, a la que iba unida la idea de responsabilidad. Otras no se daban cuenta, en medio de su ignorancia e inconsciencia, de lo importante que era verse libres de los males que las afligían; algunas deseaban contentar a sus dueños con la sumisión»* (ibíd., p. 13)

A nadie puede pasar por alto la evolución de Carmen de Burgos desde sus primeros ensayos, que llega a límites insospechados: aunque sigue afirmando la compatibilidad de lo que denomina la «feminilidad» con el feminismo, se queda, a la hora de elegir entre ambas opciones, con la segunda, llegando a afirmar que

> *«Ser femenina como quieren las ilusas, es estar sometida sólo a los imperativos sexuales, sin aspirar más que a nodriza y gobernanta. Ser feminista es ser mujer respetada, consciente, con personalidad, con responsabilidad, con derechos, que no se oponen al amor, al hogar y a la maternidad»* (ibíd., p. 21).

Recordemos, por ejemplo, la acritud con que se refiere a ese concepto tradicional de maternidad, que ha justificado durante siglos la inferioridad del sexo femenino:

20 En una entrevista realizada en 1922 por E. González Fiol para *La esfera*, ya Carmen de Burgos se autodefinía como «feminista», cosa que no había hecho hasta el momento: « *Yo soy feminista: presido la Cruzada de Mujeres Españolas y fui de las que fueron a las Cortes a pedir los derechos electorales para la mujer...*» (1922, s.p.).

> *«Se proclamó con todos los tonos patéticos que la naturaleza marca la misión de los dos sexos: el hombre debe trabajar, la mujer no debía ser más que la madre, ángel del hogar, reunión de todas las gracias y bellezas. Esto, traducido al lenguaje vulgar, significa que la mujer no debía ser más que servidora y recreo del hombre (...) Invocar la maternidad para mantener la esclavitud, envuelve un cinismo superlativo y un desconocimiento inexplicable de la expansión que requiere la actividad de las mujeres que no han sido madres y de las viudas y casadas que, después de criar y educar a sus hijos, terminada la misión materna, tienen energías que reclaman aplicación. Pero ese canto, con el cual hicieron los hombres de sirenas, engañó a muchas pobres mujeres, que aceptaron la idea de su inferioridad como un dogma»*[21] (*La mujer moderna...*, p. 13)

Es evidente que la obra ensayística de Carmen de Burgos demuestra una honda preocupación derivada de la difusión progresiva de las teorías del movimiento feminista europeo y norteamericano en España (Richard G. Evans, 1980). En pocas ocasiones, sin embargo, convierte la escritora en materia novelística su reflexión teórica con tanta eficacia como en *La entrometida*.

Cierto es que también en otras narraciones dibuja Carmen de Burgos con su habitual perspicacia personajes secundarios que encarnan - y parodian- el debate feminista que se entabla en España durante el primer tercio del XX; la escritora feminista de *El veneno del arte*, a la que también haré referencia, es el ejemplo más evidente. Pese a ello, es posible adelantar ya que la novela corta *La entrometida* (1924) se revela como pieza única en el marco de la producción narrativa de Carmen de Burgos; varias razones contribuyen a ello: su condensado flujo de ideas, en primer lugar, consiguiendo reunir en apenas veinte páginas las reflexiones más relevantes que en materia de feminismo venía haciéndose la autora durante la última década; también su extraordinaria capacidad novelesca, que evita el riesgo de plúmbea exposición ideológica transformándola en un diálogo ágil entre varios personajes que encarnan posturas opuestas, tras las que hábilmente se esconde -más que se revela- el conflicto interno de la autora; finalmente, en consonancia con el resto de la labor narrativa de Carmen de Burgos, su profunda vocación crítica, que convierte la novela una vez más en exposición y denuncia de la precaria situación de la mujer en España.

Dos son los personajes - Clarisa y Pérez Blanco- que protagonizan el sustancioso intercambio de ideas de la novela y conducen su hilo argumental hasta el final; resul-

21 La relación directa entre inferioridad femenina y maternidad que plantea aquí Carmen de Burgos es una idea relativamente novedosa en nuestro país por estas fechas, aunque ya se había planteado con ahínco al otro lado del Atlántico. Recordemos un párrafo de la obra *Woman and the New Race* (1920) de Margaret Sanger, publicada pocos años antes que la de Carmen de Burgos:
«Woman's acceptance of her inferior status was the more real because it was unconscious. She had chained herself to her place in society and the family through tha maternal functions of her nature, and only chains thus strong could have bound her to her lot as a brood animal for the masculine civilizations of the world. In accepting her role as the 'weaker and gentler half', she accepted that function. In turn, the acceptance of that function fixed the more firmly her rank as an inferior» (1994, p. 325-334).

ta evidente que la primera -la entrometida- acapara el título de la novela y que ésta última es, además, exposición de sus aventuras y desventuras en la ardua tarea de «vivir del cuento» en la sociedad de principios de siglo, cuando se tiene la mala fortuna de pertenecer a ese nutrido grupo de señoritas inútiles que genera la clase media española.

Sin embargo, pese a su aparente protagonismo, no es el alma de Clarisa la que se describe hasta el mínimo detalle a lo largo de la novela ni es ella quien expone las grandes verdades sobre la sociedad española, y tampoco son sus pensamientos los que llegan insistentemente al lector a través del discurso indirecto libre del narrador omnisciente. Más bien se diría que la «entrometida» se desdibuja en contacto con la fuerza de ese otro personaje, Pérez Blanco, que parece un mero comparsa destinado a posibilitar con su diálogo la exposición de teorías de la feminista, y que ocupa en realidad el primer plano que Clarisa va perdiendo poco a poco desde el título de la novela.

Pérez Blanco se nos presenta como un amador experto y refinado, solterón empedernido que lleva *«la distinción de hombre de mundo y la aureola ganada en el foro, sin olvidar su prestigio, desde los salones más brillantes hasta su solitaria cocina»* (p.1). Exquisito tanto en sus gustos culinarios como en materia de mujeres, la distracción fundamental de Pérez Blanco es convertir ambos placeres en uno y deleitarse con sesiones de cocina en las que, adoptando el papel de viejo fauno inofensivo, reúne a sus ninfas en cuadros caseros que nos recuerdan la voluptuosidad que emerge de las tablas de inspiración mitológica[22].

Se insiste sobremanera, sin embargo, en que Pérez Blanco no constituye, en estas alturas de su larga andadura amorosa, el tipo de hombre procaz o viejo verde. A través de episodios aislados que él mismo refiere espontáneamente, conoce el lector algunos recuerdos de juventud que permiten inscribirlo en esa corriente de amadores empedernidos, devorados por la voluptuosidad finisecular, que preside indiscutiblemente el Marqués de Bradomín en el panorama hispánico:

> *«La joven oía con gusto las palabras de Pérez Blanco, tan buen conversador que con su charla un poco escéptica, un tanto cínica y siempre amena, se enfrascaba en contar alguno de los recuerdos de su juventud: el relato repetido de aquella noche en que la voluptuosidad, avivada por la muerte de una mujer respetada que en su último momento le revelaba su pasión, le hacía abrazar a la hermana de la difunta en el mismo lecho mortuorio»* (pp. 6-7)

A ningún lector avispado puede escapar la velada inspiración bradominiana que encierran estas confesiones ni su evidente deuda con la *Sonata de otoño*; lo mismo ocurre páginas más adelante con el relato -animado por el más genuino cinismo del amante

22 *"Pérez Blanco recibía a sus amigas, casi siempre niñitas, recién casadas, viudas jóvenes o mujeres de cierto renombre en el teatro (...) Corrían por toda la casa, se echaban al suelo, reían y charlaban como pájaros en un paréntesis de su vida ordinaria, como damitas del Trianón escapadas de la severidad de la Corte.*
Pérez Blanco las miraba con ojos picarescos y paternales a un tiempo (...). Tenía en la mirada algo de esa pericia de los catadores de las bodegas famosas, que saben ya apreciar por el olor las excelencias de los vinos. Así él seguía con deleite los bellos escorzos que sus amiguitas le presentaban en sus descuidos, las líneas ondulantes y flexibles de sus cuerpos, los secretos que dejaban penetrar la abertura de un descote que se bajaba o de una falda o una manga que se subían « (p.2).

decadentista- de un amor frustrado por la voluptuosidad de tres generaciones de mujeres, que nos traen ecos de las Princesas Gaetani de la *Sonata de primavera*:

> *« Recordaba sus amores con una dama de la aristocracia, viuda, madre de tres hijas bellísimas, con la que había roto porque las hijas se enamoraron de él, y no sólo las hijas sino la nieta, hija de la mayor. Lo sorprendió una noche la abuela, en ocasión que parecía estar charlando y jugando de un modo inocente con la niña en presencia de todos. El no era culpable de las preguntas que la muchachita le escribía curiosa en pequeñas tiras de papel, ni de las figuras que bajo su inspiración dibujaba. Era un alma turbada a su contacto, ansiosa de saber que lo cautivaba, enseñándole sus primeras sensaciones. Lamentaba siempre la pérdida del amor de aquella mujer, la salida de aquella casa, de la que lo arrojó la sensualidad despierta de tres generaciones»* (p. 16)

Retirado de las aventuras galantes, Pérez Blanco se ha afianzado en su papel de observador, de forma que su interés por el «bello sexo» no es otro que el de un investigador ante el objeto de estudio; profundo conocedor del género femenino, se vanagloria de su condición de confesor y consejero[23], incluso a sabiendas del terrible riesgo que su influencia comporta para las almas atormentadas de las mujeres que a él acuden ávidas de los consejos de un experto en artes amatorias. Porque Pérez Blanco es, ante todo, *«un despelusador, a cuyo contacto las mujeres, sin perder la castidad, perdían la inocencia»* (p.2). El personaje de *La entrometida* no desflora vírgenes, como su antepasado Bradomín, pero infecta su alma con la caricia de un lenguaje impregnado de voluptuosidad que hace florecer deseos adormecidos o confusamente intuidos en el letargo de su inocencia[24].

Al definirlo como escéptico y un tanto cínico, revelador de verdades en toda su crudeza, el texto nos prepara para la fatal influencia que ha de ejercer sobre el espíritu de la entrometida, absolutamente permeable a través de las profundas fisuras de su férrea coraza de militancia feminista. Y es que Pérez Blanco disfruta inmoralizando a sus víctimas, alentándolas en la realización de deseos ocultos, instruyéndolas en el arte de la voluptuosidad, minando arteramente su solidez moral y triunfando así sobre ellas, que quedan vencidas, humilladas, con el resquemor interno de haberle permitido leer en sus almas como en un libro abierto.

Qué duda cabe de que la piedad que el «despelusador» demuestra hacia el género femenino mediante su actitud paternalista y comprensiva encierra simultáneamente un profundo desprecio[25]; desprecio que alcanza a todas las mujeres de forma generaliza-

23 *« Era confesor, confidente, tenía un placer voluptuoso en su trato inocente; pero no abusaba, no era un viejo verde; se enorgullecía de ser el amigo íntimo, el director espiritual, de que lo dejasen penetrar en sus almas de aquella manera, en que se le daban más ampliamente que en el amor»* (p. 14).

24 *"Y su influencia sobre las mujeres, sin quererlo, era siempre fatal. El dejaba sembrado en su alma un germen de inquietud, de deseo; al acercarse a las niñas no se llevaba su inocencia, pero barría de sus almas la pelusa de oro que la envolvía: las hería»* (p. 14)

25 Recordemos las palabras con las que se refiere a las chicas del servicio: *«-Libere usted a esas gentes -murmuraba-. Bestias...Lo rompen todo...»*(p. 5).

da, desde las criaditas con las que ensaya su papel de protector altruista, hasta las rancias contertulias burguesas a las que goza inmoralizando, o las mismas «entrometidas» de las que Clarisa es representante:

> *«Las amaba tanto, quizá porque las juzgaba lo bastante inferiores para no tener que enfadarse con ellas. Le parecían las mujeres animalillos deliciosos, llenos de gracia, que en siendo bonitas tenían derecho a ser vanas, coquetas y estúpidas. Les perdonaba todos los pecados pasionales y les daba siempre la razón»* (p.14)

El tipo de Pérez Blanco va más allá del simple «voyeur» y es, a la vez, mucho más peligroso que éste; porque el despelusador disfruta escuchando la revelación de las intimidades femeninas, pero sobre todo dejando revestidos de una resbaladiza pátina de sensualidad los espíritus castos de sus feligresas. No sorprende que sea él el personaje elegido por la autora para enunciar ciertas ideas de denuncia socio-moral que sorprenderían -y suscitarían posiblemente el escándalo de los lectores- en boca de otros personajes, pero que se pasan por alto cuando es el «enfant terrible» de la novela, con su charla *«un poco escéptica, un tanto cínica y siempre amena»*(p.6), el que las hace públicas.

Dejemos por un momento a Pérez Blanco y centrémonos en el personaje que es, aparentemente, objeto y excusa de la narración. Clarisa se presenta desde las primeras líneas como prototipo de la feminista militante, cuyas teorías basadas en la «igualdad de derechos» y «liberación de las mujeres» no duda en exponer con ardor en respuesta a la provocación de Pérez Blanco[26].

Clarisa se autodefine como «peregrina del ideal», manifestando su deseo de realizar una campaña feminista en España, de favorecer el acceso de las mujeres a los altos cargos y de mejorar su asistencia sanitaria. Su actividad aparentemente altruista, continua e infatigable, es ofrecida al lector por la propia entrometida mediante un ejercicio magistral de voz narrada:

> *«Ella siguió contando aventuras sucedidas en América en su peregrinación (...) Quería hacer también una campaña feminista en España.(...) Trabajaba por sus ideales de un modo incansable.(...) Se había metido en todas las sociedades feministas, había ofrecido conferencias en los barrios populares y a las damas de la doctrina cristiana. No se descuidaba de pedir audiencias en Palacio, de visitar a damas linajudas. Estaba en todo y en todas partes. Allí donde hubiese una conferencia o un mitin, allí aparecía ella pidiendo un puesto desde donde decir algo y colocándose en primera línea en la hora del magnesio»* (p.4).

Las ideas de la «entrometida» Clarisa en cuanto al papel de la mujer en el mundo no son otras que las que expresa su creadora en sus obras teóricas más tempranas, de clara inspiración krausista. De hecho, Clarisa defiende el archisabido ideal

---

O sus reflexiones conmiserativas hacia todo el género femenino: *«Pobres mujeres. Sea lo que sea que hagan, ellas tienen siempre la razón»*(p. 10)

regeneracionista de la relevancia social de la maternidad y de la mujer en su papel de compañera digna del hombre y de educadora de la progenie:

> *«Yo quiero a la madre consciente de su misión, libre, educadora, que haga en el hogar papel tan importante como el del marido, para que los hijos no aprendan a verla inferior siempre»* (p.9)

Sorprende más, sin embargo, la postura de Pérez Blanco que, en su papel de abogado del diablo y despelusador empedernido, rebate los manidos argumentos de Clarisa con unos razonamientos que, bajo su aparente inmoralidad, esconden a esa *Colombine* madura y combativa de los años veinte. Así, cuando en el capítulo II Pérez Blanco desmitifica el canto lírico a la maternidad tachándolo de hábil maniobra para asegurar la continuidad de la especie y poniendo de manifiesto las contradicciones sociales que lo desautorizan, no se halla en absoluto en desacuerdo con las declaraciones que, como sabemos, realizaría Carmen de Burgos tres años más tarde en *La mujer moderna y sus derechos*[27].

Queda claro que si la postura de Clarisa representa a la Carmen de Burgos que «fue», defensora del acomodaticio ideal krausista en cuyos principios se había educado, la de Pérez Blanco tiene mucho de la luchadora que «es» y que arremete reciamente contra todas las instituciones; este breve diálogo entre Clarisa y Pérez Blanco a lo largo del capítulo II en el que Carmen se responde a sí misma y se autovapulea intelectualmente escudándose en el afán inmoralizador del despelusador, es una pieza de extraordinario valor para comprobar la radicalización de la autora, probable fruto de su desencanto ante los escasos cambios sociales que afectan a la situación y consideración de la mujer española.

Recordemos, si no, la amargura que rezuma de las palabras de Pérez Blanco:

> *«Aquí estamos en un país donde se puede atacar la religión y el régimen; pero en el que no se puede tocar a las costumbres, a la moral acomodaticia, a la organización de la familia. Es lo que no se tolera jamás»(p.9)*

En contraste con el nutrido grupo de mujeres españolas que sustentan el estatus, dificultando con su reticencia al cambio el porvenir de su género, Clarisa cree representar el ideal de «la mujer nueva», liberada de ataduras y de prejuicios; claro que la arrogancia con que Clarisa contempla a todas sus congéneres excluidas de esa clase

26 Resaltemos cuál es la actitud que su exposición suscita entre los contertulios y obtendremos un ejemplo de la fría recepción de las teorías del movimiento feminista en la sociedad española del momento a la que nos referíamos anteriormente: desconfianza por parte de las damas, hostilidad manifiesta de los varones y una sonrisa de los escépticos, representados en este caso por Pérez Blanco, que ha encontrado en «la entrometida» un especimen nuevo para su colección de almas femeninas.

27 *«El engaño de contarles a las mujeres las excelencias de la maternidad ha sido igual que el de hacer que los desvalidos se conformen con su miseria diciendo que 'más pasó Dios por nosotros'. Sí, amiga mía, se canta líricamente a la madre, a la mujer de hogar, porque se quiere convertir a ustedes en criadas sumisas, entes sin voluntad. Que den hijos para la guerra y para el trabajo, envanecidas por el aplauso o embrutecidas por la sensualidad»* (p. 9).

superior de mujeres no difiere en gran medida de la actitud suficiente que señalábamos para Pérez Blanco. Los dos son, con las divergencias evidentes, enemigos de las mujeres: lo es el despelusador, cosificándolas al convertirlas -como a Clarisa- en meros objetos de su experimentación morbosa, y lo es también «la entrometida», que ridiculiza con su «entrometimiento» el noble afán emancipatorio de todas las demás.

Porque la saña de la pluma de Carmen de Burgos va dirigida con especial interés contra el tipo que Clarisa representa. Ella es ejemplar incomparable de «la feminista entrometida», que se caracteriza de manera generalizada por su impertinencia, suficiencia y petulancia, independientemente de la clase social a la que pertenezca; porque el entrometimiento -y no olvidemos que tan demoledora es la crítica de Carmen de Burgos hacia las injusticias cometidas contra su género como hacia los defectos que éste ostenta, disfrazados de cualidades femeninas- no es privativo de una sóla clase social, sino que es definido globalmente como *«condición de mujer»*. Y bien insiste la autora en resaltar que *«aquellas entrometidas eran los peores enemigos de la causa de la mujer», «poniendo en ridículo a todo el sexo femenino»* (p.7).

Confusa resultaría la interpretación de estas líneas para el desconocedor de la obra ensayística de Carmen de Burgos ya que el riesgo de hacer extensiva de forma generalizada la crítica mordaz de la autora a cualquier actividad de las integrantes del movimiento feminista se halla siempre presente. De hecho, una lectura descontextualizada de esta novela podría conducir incluso a calificar erróneamente a *Colombine* de «antifeminista». Nada más lejos de la realidad.

Resaltemos, en primer lugar, que en ningún momento se cuestionan los principios fundamentales ni la utilidad del feminismo para la causa de las mujeres y que éste no es, de ninguna manera, enjuiciado a lo largo de la novela. Todo lo contrario, el tipo que se censura con acritud en *La entrometida* es precisamente el de las mujeres como Clarisa, que abusan del feminismo convirtiendo la lucha altruista por el destino de su propio sexo en una actividad lucrativa destinada a medrar socialmente[28].

Sabemos sobradamente, a la vista de sus escritos teóricos, que a estas alturas el feminismo para Carmen de Burgos es -más que un movimiento o una actitud- un verdadero «estilo de vida», un genuino proyecto de futuro para la mujer moderna en el que nada queda excluido para su realización personal. No es, por el contrario, un *«feminismo desordenado y militante»*, ni un *«virus del entrometimiento»* como el de Clarisa, para la que el amor es una claudicación y el hogar una entelequia. Y sólo contra ella y sus congéneres, las entrometidas, que han convertido el ideal del feminismo en una profesión vulgar, alza la voz *Colombine* en su novela.

28 De hecho, cuando la careta altruista de Clarisa cae por imperativo de la necesidad y se sincera con Pérez Blanco, confiesa el turbio origen de su adscripción al feminismo militante:
« (...) En estas condiciones unos amores vulgares y vulgarmente acabados le hicieron emanciparse y pensar en trabajar.
Entonces había conocido a María Mateos, una aventurera española, ya anciana, que se hacía pasar por marquesa en la Argentina y se la llevó en su compañía. Ella vivía explotando el feminismo y la filantropía y su ejemplo influyó en Clarisa, que al verse en la necesidad de luchar y ganar el sustento, emprendió una vida semejante a la suya» (p. 15).

Nos ofrece en ella hasta la genealogía del tipo, que proviene de las entrometidas finiseculares. La descripción de la amiga de Pérez Blanco, tejida con la ironía sutil de Carmen de Burgos, nos da la clave: declarándose «Portaestandarte del feminismo» vive de la exaltación continua de las mujeres en la revista que dirige, pero las desprecia íntimamente:

> *«¡Qué bestias son las mujeres! ¡Qué suplicio tenerlas que aguantar! (...) Me gustan los hombres, no porque son hombres, sino porque no son mujeres»* (p.8)

Del mismo modo, reivindica la liberación intelectual de la mujer pero a duras penas puede ocultar su ignorancia:

> *«Había hecho su fuerza de su 'Revista Oriental' para ser algo en la sociedad. En ella hablaba de la liberación de la mujer 'a la que sólo los necios y los libertinos quieren ignorante para hallarla inerme'. Mezclaba los nombres de Aspasia, Safo, Santa Teresa y Mme. Recamier, barajándolos de manera que las hacía parecer contemporáneas»* (p.8).

El mismo tipo encontramos en *El veneno del arte*(1910), donde la escritora feminista que frecuenta las reuniones de Luis de Lara se bosqueja ya con rasgos que encontraremos posteriormente en la Lolita de *La entrometida*: idéntico vestido blanco con lazos azules, semejante actitud infantil y similar pedantería; todo ello condimentado con ese afán propagandístico de las feministas que han de vivir de su militancia y que aprovechan la mínima oportunidad para hacer prosélitos para su causa. Resaltemos la retahíla de nombres femeninos ilustres que -como Lolita- la escritora feminista encadena con más erudición de pacotilla que otra cosa para convencer a un famoso dramaturgo de las virtudes del sexo opuesto; Teresa de Jesús, Safo, Agustina de Aragón, etc... aparecen revueltas en una reflexión que pretende hinchar falsamente mediante un arbitrario procedimiento acumulativo la importancia de las mujeres en el pasado y que ridiculiza despiadadamente el discurso feminista banal y desustanciado que se llevó a cabo en muchas ocasiones perjudicando, más que otra cosa, a la causa femenina; hagamos hincapié también en la ironía subyacente a la respuesta que tal cadena de sin sentidos con etiqueta de «reivindicación feminista» provoca en el renombrado dramaturgo:

> *«¡Oh! El valor femenino, volvió a interrumpir el dramaturgo, eso sí que no podemos negarlo...Nos dejan ustedes chiquitos. Lo he dicho siempre...En cuanto sale el marido, la mujer no vacila en hacer entrar al amante en el domicilio conyugal. Nosotros nunca nos atrevemos a tanto»(El veneno del arte,* 1910, p.5).

La escritora feminista, desconcertada ante las palabras del dramaturgo, que responde a su verborrea cuajada de tópicos sobre las virtudes femeninas con otro tópico aún más al uso sobre la liviandad moral de las mujeres, decide tomárselas a chirigota. El *«no te sofoques, niñita»* paternal y condescendiente con que el marido acude solícito a consolarla redunda en la falsedad de sus ideas emancipatorias, que se hace aún más patente

cuando la escuchamos renegar de esas mismas mujeres a cuya defensa ha consagrado, en teoría, su vida:

> «-*¡Quita, no me fastidies! -repuso- ¡Qué siempre me pasa a mí esto por defender a las mujeres! ¡Necias! ¡Cómo las aborrezco!* (Ibíd., p.5)

La contestación del marido (*«¡Es preciso vivir! -susurró él resignado- y ya sabes cómo produce su vanidad»,* (ibíd., p. 5)) resume perfectamente el fraude moral que entraña la supuesta acción reivindicatoria de este tipo de feministas del siglo pasado (la escritora feminista de *El veneno del arte* y Lolita en *la entrometida*) que son, pese a todo, excusables por ser hijas de la misma necesidad que las del siglo presente.

Y es que, a pesar de a la dureza de su crítica, la autora guarda siempre una mirada conmiserativa para las que, desheredadas de cualquier otra función social, han de acabar en la triste rueda de las entrometidas, y otra delatoria para el sistema social que a ello las condena:

> *«Pérez Blanco se daba cuenta cómo aquellos tipos de grandes entrometidas los había formado la necesidad. El sabía cuántos temores, cuántos pudores habían tenido que vencer para llegar a ese extremo. Su entrometimiento era un arma para destacarse del montón, para hacerse notar, para singularizarse y poder de esta manera lograr algún fin económico, algún destino, colocación o medio de vida que no podrían alcanzar con su débil esfuerzo y su escasa cultura. Su instinto les avisaba en el fondo que sólo por la belleza o el entrometimiento podrían triunfar»* (p.7)

Es evidente, en este sentido, que esa mirada descalificadora de la autora hacia Clarisa en los primeros capítulos se suaviza progresivamente de manera hasta reconocer incluso que *«había algo muy noble en el fondo de su entrometimiento: un deseo de independencia y de dignidad»* (p.15), que la sociedad niega generalmente a las mujeres.

La crítica social se hace también patente a través del personaje de Ángela, que interviene brevemente durante la cena que tiene lugar en casa de Pérez Blanco en el primer capítulo. Es Ángela personaje interesante, pese a su fugaz aparición en el relato, por constituir una más de esas víctimas de la indiferencia - y a veces el ensañamiento- institucional que, como Clarisa, carecen de una formación adecuada para enfrentarse al mundo por sí mismas. El tipo que Ángela representa es una constante en la novelística de *Colombine* : la huerfanita burguesa que se encuentra, de la noche a la mañana, en situación precaria y que se ve forzada a incorporarse al restrictivo mercado laboral español; las dificultades que encuentra para salir adelante en una sociedad que la condena irremisiblemente a morir de inanición por su origen burgués, la llevan a buscar cobijo en Francia, sociedad que se ofrece como modelo de libertad e independencia para la mujer.

Si Angela representa a ese sector del colectivo femenino que ha comprendido la necesidad de favorecer el trabajo de la mujer de clase media y la independencia femenina, Pérez Blanco es, -convirténdose una vez más en «alter ego» de su creadora-, el encargado de descubrir, haciendo gala del cinismo que profesa, la verdadera realidad de la inmensa mayoría de mujeres españolas, que fomentan con su conformismo un

inmovilismo que las mantenga en esa situación de «perfectas casadas» que ostentan con satisfacción[29]:

> *«-Sí, las mujeres están contentas con su situación, encantadas de seguir sus tradiciones. El progreso les parece una cosa nefanda; quieren ser como han sido sus abuelas, encastilladas en todos sus defectos, que les parecen virtudes. Ninguna se atreve a hacer nada que la aparte de los usos admitidos por todas, que llame la atención. El gran ideal es el matrimonio, un hombre que las mantenga y que las mande»* (p.5)

No sorprenden, por tanto, las dos soluciones que Pérez Blanco propone a Clarisa para remediar su precaria situación, una vez ésta se ha desengañado de la utilidad del feminismo como medio de vida y que la solidaridad de su sexo se le muestra como una utopía: *« Las mujeres, por mucho que se diga, no tienen hasta ahora más que dos caminos: el arte o la galantería»* (p.17).

La creación literaria es la primera de las perversas enseñanzas de Pérez Blanco a la que Clarisa se somete tentada por el ofrecimiento de ayuda del maestro. Ya había sido este camino agriamente censurado por la escritora en su conferencia de 1912 «Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura». Lamenta allí Carmen de Burgos la inclinación de las mujeres escritoras hacia el escándalo, hacia una literatura que se complace en revelar los secretos más íntimos y morbosos de su alma; en este sentido, a la obra de escritoras como George Sand, Mme. de Stael y Collette, que perjudicaron con sus revelaciones escabrosas la imagen general de la mujer, opone la literatura sana, fesca, campestre y familiar de Margarita Adux.

Pues bien , en la *«escritora ansiosa de 'epatar' con procacidades de mal gusto, que empieza por hacer su biografía de perversa con una ironía lastimosa y por querer dominar al público con el encanto de sus gracias como una 'divette de music hall'»* (1912, p. 18), reconocemos ipso facto a la Clarisa de *La entrometida*, hábilmente orientada en esa dirección por Pérez Blanco, que disfruta promoviendo estas autobiografías femeninas artificiosamente sensuales a las que, tras su fracaso estrepitoso, denomina *«porción de cosas vergonzosas, inmorales, por la forma en que están consignadas»* (p.18):

> *«Su gran placer era aconsejarles que escribiesen. Buscaba en la pluma femenina una descripción sensual de sus palpitaciones íntimas, una ingenuidad frívola, una literatura primitiva que ya sólo las ingenuas podían hacer, una fórmula de arte imposible»* (p.8)

29 Semejantes ideas recoge la autora en *La mujer moderna y sus derechos*, publicada tan sólo tres años después de *La entrometida*. Recordemos algunas de sus manifestaciones coincidentes con las expresadas anteriormente por Pérez Blanco:
«Con este criterio las mujeres se encastillaban entre los muros de su hogar como en palacios nobiliarios. Mostraban horror a toda cultura que no fuese de adorno y su ideal consistía en ser citadas como madres tiernas, esposas sumisas, madrugueras, dueñas de casa y primorosas en la ejecución de labores. ¡Encantadoras virtudes eran éstas, a no ir manchadas por la ignorancia que daba frutos tristes!(p. 17).
«Acostumbradas a la esclavitud se asustaban de la libertad, a la que iba unida la idea de responsabilidad»(p. 13).

A pesar de que un rastro de buen juicio la hace dudar de sus aptitudes para la tarea y de la calidad de los frutos de una vocación literaria con tan poco fundamento (*«No quiero ser una 'Lila Blanca'»*, afirma), la necesidad puede más que la razón y Pérez Blanco consigue un buen sujeto para sus experimentos. Porque el despelusador muestra en este momento su vocación, no sólo de confidente y consejero, sino de «hacedor» de caracteres femeninos, moldeador de almas perdidas, en la línea de aquellos protagonistas de Trigo que disfrutaban «despelusando» también espíritus de pobres mujeres sometidas a los dictados de las convenciones tradicionales. Pero si las heroínas de Trigo conseguían al menos triunfar sobre los prejuicios y alcanzar mediante un «despelusamiento» concienzudo por parte de sus salvadores el estatus de «mujeres nuevas», el efecto del cínico Pérez Blanco sobre Clarisa es completamente inverso y devastador. Y es que Clarisa, con su carácter débil y excesivamente maleable pasa, por obra y gracia de Pérez Blanco, a transformar su pecado de entrometimiento en frivolidad, adoptando sin ambages el convencimiento de que *«era más práctico, más sencillo, más cómodo, participar de la esclavitud dorada de las mujeres, que tratar de redimirlas»* (p.17).

Ahora que encarna el ideal femenino vigente, resalta Carmen de Burgos, Clarisa es aceptada en los círculos masculinos, hasta tal punto que, ante el fracaso estrepitoso de su actividad literaria, decide adoptar el segundo de los únicos caminos viables para la mujer que desea medrar socialmente, propuestos por su mentor: la galantería.

Así, en el último capítulo de la novela encontramos a una Clarisa que, por efecto de esa nefasta influencia de Pérez Blanco que él mismo define -haciendo gala una vez más de su cinismo mundano- como *« un triste fruto de su trato con las infinitas mujeres que habían aromado su vida»* (p.19), ha renunciado, decepcionada, a uno de los pocos aspectos valiosos de su entrometimiento, la independencia amorosa, ofreciéndose sin tapujos al «protectorado» de un carcamal libidinoso.

En fin, el proceso de «despelusamiento» ha sido total moldeando perversamente el alma de Clarisa hacia un tipo de literatura que se regodea en su inmoralidad y hacia la galantería. Parece evidente que Carmen de Burgos quiere dejar bien sentado que hay dos cosas aún peores que el entrometimiento: un sistema social que lo justifica obstaculizando la incorporación de las mujeres a la vida pública mediante la perpetuación de papeles tradicionales, y la influencia de ese género de hombres que aprovechan la coyuntura para pervertir el alma de las mujeres indefensas y desorientadas. La crítica social se ha hecho efectiva una vez más, usurpando el papel principal de la novela.

El final es, como muchos otros de Carmen de Burgos, abrupto y sorprendente, en perfecta consonancia con la vocación realista de la autora. Tras su fracaso en España tanto en el campo de la literatura como en el de la galantería, Clarisa nos aparece, meses después y a través de una carta a Pérez Blanco, afincada en Londres. Siendo el entrometimiento característica consustancial a su alma, la joven no ha abandonado sus expectativas en el campo de la propaganda feminista, pero no cabe duda de que los consejos de Pérez Blanco no han caído en saco roto ya que, además, Clarisa presenta ahora una evidente falta de escrúpulos morales que provienen, qué duda cabe, de su breve contacto con el despelusador:

> *«He tenido miedo de ir a Oceanía -le escribía- donde, según usted dice, las gentes tienen todavía rabo. Prefiero quedarme en este país donde todos los caminos están abiertos a la mujer. No sé aún lo que he de hacer; dudo si seguir en mi propaganda o si seguir sus consejos. Estoy indecisa entre 'meterme' a escritora o 'meterme' a cocota»* (p. 20)

Difíciles son de pasar por alto las expresiones «meterme a escritora» y «meterme a cocota» que ponen el dedo en la llaga resaltando, en primer lugar, el carácter profesional, lucrativo, que la galantería y la literatura han adquirido para muchas mujeres carentes de preparación y, en segundo lugar, la escasa altura artística de la creación literaria femenina al uso que es equiparable - y en cierta manera similar, ya que si una vende el cuerpo, la otra lo hace con el alma- a la prostitución.

Es evidente que Carmen de Burgos, maestra en el arte del camaleón, ha sabido engarzar extraordinariamente en esta novela, de apenas veinte páginas, distintos discursos que reflejan el amplio espectro de intereses que animan su espíritu inquieto, de forma que lo que comienza siendo un acercamiento a la polémica feminista de su tiempo se completa con una certera reflexión literaria y, de manera muy especial, con una incisiva crítica social.

2. Las ingenuas y las vencidas

Nos es de sobra conocida la precaria situación de la mujer española en las primeras décadas de siglo; precaria, en primer lugar, por las múltiples limitaciones a las que se ve sometida en el terreno político, en el económico, y fundamentalmente en el social, mediante argumentaciones legales o morales que restringen considerablemente sus posibilidades de integración en los círculos extra-domésticos; pero precaria también -y muy especialmente- porque esa reticencia nacional a aflojar los lazos de la tradición católico-burguesa en materia de mujeres, coexiste con un movimiento generalizado -de impulso mayoritariamente anglosajón- hacia la progresiva integración del colectivo femenino en todos los ámbitos de la vida pública, que produce inevitables tensiones.

No debemos ignorar el hecho de que las mujeres pertenecientes a los estratos inferiores de la sociedad se hallaban incorporadas a la vida activa desde que, varias décadas atrás, la repercusión de la revolución industrial había creado la necesidad de mano de obra barata y mínimamente cualificada. No es el caso, sin embargo, de la clase media española que, parapetada en un bienestar que creía inmutable, había creado ese especimen en vías inmediatas de extinción que denominaremos «la señorita».

La «señorita» se caracterizaba principalmente por su falta de vinculación con el mundo real; su universo era el de puertas adentro, para él había sido concienzudamente preparada y de él saldría sólo hacia el claustro o el nuevo hogar conyugal, que reproduciría además el familiar con pocas variaciones. Su instrucción, que apenas un siglo antes consistía en la llamada cultura «de adorno» (virtud y honestidad, algo de pintura, piano y francés...), había sido sustituida por otra de tan escasa productividad social como la primera y que pasó a denominarse «de utilidad doméstica»; comprendía ésta una formación exhaustiva en aquellas labores que se consideraban más ajustadas a la dudosa capacidad intelectual de «la señorita» y al papel que se le había asignado y ella había aceptado de buen grado, es decir, las relacionadas con el hogar y el cuidado familiar: rudimentos de economía doméstica, consejos para la correcta dirección de la servidumbre, labores, y algunas pinceladas de borrosa cultura general (música, francés,

escritura,....) como restos del pasado esplendor. Nada más, es cierto, le urgía a la señorita burguesa decimonónica en su plácida vida de laboriosa hormiguita doméstica.

Pero el advenimiento del nuevo siglo entraña una serie de cambios que no sólo afectan al ámbito político (constante alternancia de conservadores y liberales en el poder) sino que arrastran también transformaciones económico-sociales de primer orden. La oronda clase media -que ni cuenta para subsistir con los recursos de la aristocracia, acumulados durante siglos, ni posee la capacidad camaleónica de adaptación de la clase trabajadora- sufre en gran medida las consecuencias de estas alteraciones. Y la familia pequeño-burguesa, que en numerosas ocasiones no posee vástagos varones que tomen sobre sus espaldas la pesada carga familiar y que a veces se ve bruscamente privada de la figura paterna, se ve obligada a lanzar a sus «señoritas» -criadas a fuerza de punto de cadeneta y de notas de solfeo- al circo de la vida laboral española de la época.

He aquí el comienzo de la batalla, porque «la señorita» intenta a toda costa mantener su decoro negándose a realizar tareas que hasta el momento sólo habían desempeñado - y con gran eficacia, por cierto, - las mujeres pertenecientes a los estratos más bajos de la sociedad. Pero, al mismo tiempo, su escasa preparación práctica e intelectual - y, claro está, la reticencia social a ello, en el caso de que la tuviera- le impiden acceder a puestos bien remunerados y de cierta consideración social.

Recordemos las palabras con que, haciendo gala de una extraordinaria lucidez, pone Concepción Arenal el dedo en la llaga, resaltando las dificultades a las que ha de enfrentarse la mujer española de la clase media: *« En el mundo oficial se le reconoce aptitud para reina y para estanquera; que pretendiese ocupar los puestos intermedios sería absurdo»* (1974, p. 102).

Las señoritas sin estudios venidas a menos vagabundean entonces mendigando de puerta en puerta un trabajo de dependienta, de profesora de música o de institutriz; «las de carrera», léase las que han acudido a la Escuela Normal de maestras, envejecen opositando para un empleo provinciano que les permita malvivir en paz. Unas y otras han de enfrentarse de la noche a la mañana con un mundo que ha sido diseñado por los hombres a su medida y donde la indefensión, el abuso, la grosería y la mala fe están a la orden del día. Desaparecen así las señoritas burguesas para dejar paso a «las ingenuas», versión pública de las anteriores.

La relevancia que éstas comienzan a adquirir como grupo social amplio y alarmantemente amenazado es incuestionable; recordemos, si no, que constituyen un elemento fundamental en la obra de un gran defensor de la causa femenina, Felipe Trigo, cuya preocupación en este sentido excede lo puramente anecdótico y preside una parte muy importante de su narrativa.

Las ingenuas constituyen una presa fácil: no han sido intelectual ni moralmente preparadas para formar parte del sórdido engranaje público de la sociedad patriarcal, y además -¡qué no pocos sacrificios habría que hacer en los hogares burgueses venidos a menos para mantener la apariencia de bienestar!- las azuza el perverso gusanillo del hambre.

Así, no es difícil imaginar que el camino descendente de las ingenuas hacia la categoría de «las vencidas» se recorre con relativa ligereza, especialmente cuando las pri-

meras descubren que el proceso de bajada es para ellas en la sociedad española de principios de siglo, más o menos lento, pero siempre inexorable.

Carmen de Burgos lo percibió con extraordinaria sutileza y posiblemente las razones personales tuvieron mucho que ver con ello. No podemos evitar, en este punto, volver la mirada hacia la trayectoria biográfica de nuestra autora que es en su caso, como en el de otros muchos autores, indesligable de su obra.

Carmen perteneció a y se instruyó en el seno de esa misma burguesía de principios de siglo a la que hacíamos referencia en páginas anteriores, de modo que experimentó personalmente el modelo educativo vigente hacia finales de la pasada centuria. A diferencia de otras jóvenes de su edad, compaginó los sinsabores de un matrimonio prematuro y bastante poco satisfactorio con la actividad periodística y los estudios de magisterio, de manera que cuando en 1901 abandonó Almería y la vida conyugal con la pequeña María al brazo, contaba al menos con un modesto puesto de maestra en Guadalajara. Es evidente que, a través de sus novelas, Carmen de Burgos ha reflexionado a posteriori sobre sí misma, sobre la que fue, claro está, pero muy especialmente sobre la que hubiera podido ser si su rebeldía contra los modelos establecidos, su profundo desprecio por los tópicos burgueses y su extraordinaria capacidad intelectual no la hubieran protegido de ese desinterés - y, a veces, inquina- social hacia la mujer trabajadora.

Sus novelas están plagadas de mujeres, de solteritas burguesas, ingenuas y modositas que son víctimas, en un sentido u otro, de esa desprotección social; el mal, todo hay que decirlo, se halla normalmente encarnado en una o varias figuras masculinas que acaban convergiendo en un único tipo, el del hombre que, por inconsciencia o con alevosía, despoja de su ingenuidad a la ingenua arrastrándola hacia ese lado de la moralidad pública que se halla en franca incompatiblidad con el concepto burgués de la decencia.

No perdamos de vista, no obstante, que el valor de la crítica de *Colombine* no reside ni mucho menos en esta división -un tanto maniquea- del conflicto social entre los sexos en la que la mitad masculina, tan egocéntrica como ególatra, hunde sin compasión en el fango a una indefensa mitad femenina que carece de asideros legales o institucionales para reclamar sus derechos; no, Carmen de Burgos supera con creces este esquema simplista e insiste en el colectivo social -hombres, claro, pero también mujeres- como una globalidad que aplasta con el peso de su moral, de sus leyes y de sus tradiciciones la incorporación **real** y **equitativa** de la mujer a la vida pública. Y es que, como pondremos de manifiesto detalladamente en su momento, la hoja más afilada de Carmen de Burgos va, discreta pero inexorablemente, dirigida hacia la molicie, pasividad e insolidaridad de sus propias congéneres.

Varias son las novelas en las que Carmen de Burgos diseña protagonistas femeninas con las características y la problemática de las ingenuas; *La rampa* , *El extranjero*, *El honor de la familia* y *El abogado*[30] son los casos más flagrantes que siguen un esque-

30 En su trabajo «El mito de la *virgen perseguida* en una novela femenina y feminista», Elisa Martínez Garrido incluye las tres primeras en el grupo que denomina «*serie feminista*» de la autora, junto con *El artículo 438*, *El hombre negro* y *La malcasada*. Resulta especialmente sugerente el análisis que realiza de dichas novelas de

ma similar de caída en picado de la heroína, y posiblemente las obras con esta temática que suscitan mayor interés[31]. Las cuatro protagonistas de estas novelas (Isabel, Matilde, Soledad y Manolita, respectivamente) representan el prototipo perfecto de la ingenua y todas, cada una en una proporción y de un modo diferente, acaban vencidas por esa misma sociedad que las ha convertido en lo que son. Dado que las cuatro novelas coinciden en las líneas generales de planteamiento y desarrollo de la cuestión, consideramos que un estudio en profundidad de cada una de ellas sería a todas luces innecesario; nos centraremos en consecuencia en la que parece, a nuestro juicio, más esclarecedora para el estudio del tipo que nos interesa, *La rampa*[32], sin olvidar -por supuesto- las otras, que nos serán de gran utilidad para completar la visión global que del asunto ofrece la narrativa de Carmen de Burgos.

La elección de *La rampa* no es en absoluto gratuita; en primer lugar, se trata de la única de ellas que no constituye una novela corta (las otras tres fueron publicadas en diversas colecciones de novela breve: *La Novela Semanal*, *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* respectivamente), aunque no es, claro está, el criterio cuantitativo el que ha primado en su elección; en segundo lugar, hemos de destacar su condición de novela-resumen de la actitud de Carmen de Burgos ante la problemática del acceso de la mujer de clase media al panorama laboral español; en último lugar, detectamos que los escasos trabajos que hasta el momento se han ocupado de ella lo han hecho de un modo algo superficial, atendiendo más a la anécdota concreta o a la mera reivindicación feminista que a esa desesperada demanda de justicia social que subyace a ésta y a la mayor parte de las obras de Carmen de Burgos y que constituye, en nuestra opinión, el motivo último de su vocación literaria.

Sin penetrar por el momento en sus entrañas, podemos definir *La rampa* como una «novela de mujeres», de mujeres jóvenes y ancianas, niñas, embarazadas, solteronas, hospicianas, viudas, casadas, viciosas, degeneradas, religiosas, enfermas, beatas, mendigas y un larguísimo etcétera de tipos diferentes, que componen ese universo predominantemente femenino de la novela. Porque al acabar su lectura nos damos cuenta de que el análisis psicológico de los escasos personajes masculinos es -quizá con una excepción, la de Joaquín- prácticamente nulo, y que la imagen de cada uno de éstos pierde la individualidad para confundirse en una masa sin rostro, opresiva y embrutecedora, que da fondo a la novela.

Carmen de Burgos partiendo del arquetipo tradicional de la *«virgen perseguida»* reinterpretado a través de la novela feminista de los siglos XIX y XX, y su comparación con la novela *Una donna* de la escritora italiana Sibilla Aleramo. (1994, pp. 253-261).

31 Efectivamente, es fácil encontrar el mismo tipo en muchas novelas más, generalmente como personajes secundarios cuya historia se nos relata con breves pinceladas: *El misericordia* (Pía), *Siempre en tierra* (Milzza), *Una bomba* (Concha), *Quiero vivir mi vida* (Matilde), *La confidente* (Marta), etc... No resulta difícil colegir, a partir de esa insistencia reiterativa en el mismo tipo, esa honda preocupación de la autora que resaltábamos anteriormente por una situación de desamparo social que comenzaba a afectar a un número cada vez más elevado de mujeres españolas.

32 No en vano *La rampa* ha sido una de las pocas novelas de Carmen de Burgos que ha merecido alguna atención crítica. A ella se han referido, bien que brevemente, N. Clémessy, E. Martínez Garrido y M. Ugarte, cuyos trabajos se hallan recogidos en la bibliografía final de este estudio.

Entre ese mosaico de casos e historias de mujeres que es *La rampa*, la novela sigue la peripecia de una en concreto, Isabel, y de su amiga Águeda, que co-protagoniza la andadura de la primera y sirve, hacia el final de la obra, de contrapunto. Veintiocho capítulos nos narran la historia anodina de una caída, la de una mujer que se precipita por esa rampa cruel que da título a la novela y que no es otra que la reservada a las personas vulgares, la rampa de la costumbre, de las decisiones fáciles, del dejarse ir, del «qué más da»... Una rampa que empuja a Isabel, autoconvencida de que no hay más opciones posibles que las que le dicta su fatalismo abrumador, hacia los brazos de Fernando y que la convierte en madre soltera; una rampa que la lleva a enredarse en una vida de deudas, de préstamos y de usureras, y que deshace ese simulacro de vida matrimonial que había ensayado con Fernando a causa del nacimiento de la criatura; una rampa que la conduce -tras la pérdida del bebé- a sacrificar los últimos residuos que en ella quedan del código burgués para convertirse en ama seca y acogerse, finalmente, en el paroxismo del vencimiento y la humillación, a la peor de las vejaciones a la que puede someterse «la señorita», el Colegio de Criadas.

Pero si la peripecia de Isabel es el eje conductor de la novela y la dota de unidad, lo cierto es que ésta funciona en realidad -como ya avanzábamos unas líneas más arriba- a modo de excusa para desvelar otras muchas historias de mujeres. Así, siempre entretejidas con el proceso progresivo de la caída de Isabel, se nos detallan no pocos casos semejantes al suyo, generalmente historias de mujeres pertenecientes a grupos marginales, carne de cañón para la sociedad española de las primeras décadas de siglo: Luisa, la hermanita huérfana de Águeda, sometida al carácter despótico de un amante al que su maternidad le impide renunciar; la profesora de piano, humillada por las burlas de los criados; la dueña de la pensión, Doña Nieves, consumida por el ayuno forzoso impuesto por una hija egoísta y desnaturalizada; Rosa y Elenita, esperando constantemente una proposición matrimonial que las saque de esa penuria de burguesas venidas a menos que es aún más dura -precisamente por la propia necesidad de ocultarla- que la de la obrera; las seis niñas maestras de Doña Evarista, siempre a la espera de una colocación que les recompense el infierno de la Escuela Normal; todas y cada una de las «chicas de bata», abandonadas en el trance de su maternidad a la caridad pública y las desvalidas niñas hospicianas, resultado de la carencia de recursos de las primeras para enfrentarse a su misión de madres; la ridícula y conmovedora Doña Enriqueta, ansiosa por la concesión del cargo de guardadora de un servicio público de cualquier teatro que le evite el tormento de la miseria en la vejez, posiblemente la peor de todas las miserias; los casos de Doña Paquita y sus amigas, que ejemplifican el patético ocaso de la diva perdida en un esplendor pasado e irrecuperable; las mujeres de la vida, enfermas, marchitas, envejecidas y perseguidas por la misma sociedad que les da alas; y, finalmente, la borracha, que las resume y las engloba a todas porque representa el último escalón del vencimiento que cada una de ellas ha experimentado a su manera.

Éstos son sólo algunos de los múltiples casos de mujeres que Carmen de Burgos recoge en su novela y relata al hilo de la historia de Isabel. Son historias diversas, que abordan distintas cuestiones relacionadas con el lugar de la mujer en la vida contemporánea española; dos son, fundamentalmente, los grandes asuntos que, en este sentido, refleja la novela y que estudiaremos a continuación: en primer lugar, la precaria situación laboral del género femenino en la época y, en consecuencia, las deficiencias

educativas que la generan; en segundo lugar, un aspecto de la cuestión que tiene más que ver con la ética social que con aspectos palpables y racionalizables como las mejoras educativas o de la legislación laboral: la ausencia de preocupación social por la figura femenina, el desinterés de las instituciones estatales y de la globalidad social por la miseria -económica, física pero sobre todo, moral- de los miles de mujeres vulgares que viven -y mueren- diariamente en las calles de la España del primer tercio de siglo.

LA MUJER ESPAÑOLA EN EL MERCADO LABORAL: EL CASO DE LA INGENUA

Isabel y Águeda son dos magníficos ejemplares de lo que Carmen de Burgos define en su novela como *«la muchacha modesta, trabajadora, sobria, que siendo una obrera parece apartarse de la obrera y conserva un aire de señorita»* (*La rampa*,1917, p. 20). Aunque ambas son huérfanas (y éstas, como veremos, proliferan en las novelas de *Colombine* funcionando como símbolos del desamparo social más absoluto), el caso de Isabel es el más trágico de los dos ya que Águeda, cuyos progenitores son un zapatero y una lavandera, es, al fin y al cabo, hija del mismo medio en el que se desenvuelve.

Isabel, sin embargo, proviene de una familia de clase media, de comerciantes enriquecidos, acostumbrada si no a la opulencia, sí al menos a una economía familiar desahogada y hasta floreciente. La muerte del padre, y la nefasta gestión del capital por parte de estas dos mujeres, madre e hija, poco acostumbradas a los menesteres de orden contable y azuzadas además por el prurito burgués de aparentar lo que no se tiene, dan al traste con la herencia y las llevan a la ruina. Fallecida la madre, Isabel se encuentra arruinada y sola, repentinamente extraña en una clase social que no perdona la ausencia de las buenas formas, de la moral intachable ni mucho menos del nivel económico que permita mantener incólumes las dos primeras.

Ya tenemos planteada la cuestión: contamos con el ingrediente principal, la «señorita» venida a menos en busca de una ocupación que le permita subsistir, y con otro no más subsidiario, una clase media que le cierra las puertas eludiendo su parte de responsabilidad en la auténtica tragedia de Isabel: la falta de preparación para desempeñar cualquier trabajo, por mediocre que éste sea. Porque la causa última de que su peregrinación en busca de trabajo se convierta en una andadura humillante, desesperada e infructuosa, no es otra que esa deficiencia formativa para la vida laboral de la mujer burguesa que Carmen de Burgos ha denunciado hasta la saciedad tanto en su obra narrativa como ensayística:

> *«¿Qué iba a hacer? Se sentía lanzada entre las mujeres que luchan; pero más indefensa que ellas, como si la hubiesen arrojado por un balcón y al nacer se hubiese roto las piernas y los brazos.*

Ella había sentido, antes de hallarse en aquel caso, el dolor de las mujeres que trabajan; pero ***cómplice*** *en la indiferencia de las que se creen favorecidas, no les había prestado atención»*[33] *(p.23)*

¿Qué papel queda reservado a esa señorita que, por arte de birlibirloque, acaba de convertirse en una candidata a «la ingenua», expulsada del reposo del hogar burgués y proyectada a un medio hostil en el que no se le ha enseñado a desenvolverse?

Repasemos las opciones que Carmen de Burgos nos ofrece en su novela: la primera de ellas, claro, es el matrimonio, como el caso de aquella amiga de Isabel, Pilar, cuyo sueño consiste en cazar a un militar de carrera, o los de Elenita y Rosa con esos novios de toda la vida a los que pasean a diario por las calles de Madrid; las otras soluciones son harto más absurdas, en tanto en cuanto requieren una formación o un lapso de tiempo para conseguirla del cual la joven en esta situación suele carecer.

La cuestión, -y el diagnóstico de la escritora es en este punto absolutamente certero- es la ausencia de un espacio propio en la sociedad española del primer tercio de siglo para la mujer moderna (y entendemos «moderna» en el único sentido que ésta palabra tuvo siempre para Carmen de Burgos y aún más en 1917, fecha en que escribe esta novela: mujer instruida, trabajadora, independiente y honesta).

«La mujer en España no era ya 'la mujer de su casa', y no era tampoco la mujer liberada e independiente. No tenían ni la protección pública ni la protección privada y lo más grave de todo era la indiferencia con que se las humillaba» (p.26)

Porque la obrera se halla integrada y aceptada sin reservas en la clase trabajadora, y la esposa de clase media cuenta con el respeto social que los lazos (cadenas, diría la Carmen de Burgos más progresista de sus últimos tiempos) matrimoniales le otorgan; pero ¿y la joven soltera de clase media sin ingresos, con las uñas excesivamente pulidas para los menesteres manuales y las neuronas poco ejercitadas en los de orden intelectual...?

Aunque no es el caso de Isabel, el fin de un gran número de jovencitas de clase media ansiosas de colocación en la época era la famosa Escuela Normal de Maestras. No olvidemos ni por un instante que así ocurrió con *Colombine*, que obtuvo su título en 1899 y que se convirtió en profesora de esta misma institución en 1901. No es gratuito ni mucho menos ese capítulo 10 de *La rampa*, significativamente titulado «Las tertulias tristes», donde Isabel se reúne con las seis hijas maestras de Doña Evarista, ese puñado de niñas de «aire alelado y modosito», idiotizadas y vulgarizadas por una escuela que, en lugar de formar mujeres para el futuro, anula cualquier indicio de elevación de espíritu en su seno.

Posiblemente sólo los capítulos finales de *La rampa* aventajan en sentimiento a estas breves ocho paginas que cuentan la historia de Doña Evarista y sus seis maestritas. Si

33 Subrayo expresamente la palabra «cómplice», término no gratuito en la pluma de una Carmen de Burgos que, haciendo gala de una lucidez extraordinaria, jamás justifica la situación de la mujer esgrimiendo exclusivamente argumentos anti-masculinos o anti-sociales, sino sumando a éstos otras causas de igual o mayor relevancia para ello como la falta de dignidad de la mujer individual y su insolidaridad como grupo.

podemos afirmar de una manera generalizada - y no creo que haya la menor duda al respecto-, que *La rampa* es una novela escrita con el corazón en la pluma, éste es uno de los instantes en que esa pasión que caracteriza -y a veces, traiciona- a Carmen de Burgos ante determinadas cuestiones, se hace más patente.

También posiblemente, las descripciones de los espacios, del ambiente y de los seres que pueblan esa fábrica en serie de «ingenuas» que es la Escuela Normal de la que nos habla en este capítulo, no habrían alcanzado tal grado de agudeza sin la experiencia personal de la autora[34]; pero Carmen había estado allí, en aquel lugar donde las familias burguesas *«echaban a las hijas con las que no sabían qué hacer»* (*La rampa*, p.87), había estudiado en esas aulas estrechas, sombrías y malolientes *«atestadas de jovencitas a las que empujaba hacia allí la esperanza de mejorar su suerte»* (p.85), había convivido con aquellas pobres chicas, contentas de dejar sus hogares, *«que salían a fin de año sin saber gran cosa, pues no podían ni comprender la significación de las palabras cultas que no estaban habituadas a oír»*, y había visto su profunda decepción, la carrera terminada y sin posibilidad de trabajo, ante la crueldad de haberlas dejado entrever *«algo superior que»*, sin embargo, *«no podrían alcanzar»* (p.86).

No se ha visto mayor reunión de ingenuas potenciales en la obra de Carmen de Burgos que la que encontramos en la fiesta celebrada en este décimo capítulo de *La rampa*; desprende todo él un tufillo a miseria y ranciedad, no sólo en esa salita triste adornada con un piano viejo y un puñado de «bibelots» cursis, sino incluso en sus moradores: en la criadita idiotizada, en Doña Evarista, que recorre todo Madrid para ahorrar unos centimillos, en sus seis niñas, aleccionadas para no comer y mantenerse con una sola ración, en todas sus compañeras de estudios allí reunidas con sus vestiditos de confección casera y también en sus mamás aderezadas con sobreros chafados y terciopelos raídos.

Y, sin embargo, Isabel se siente entre ellas fuera de lugar, posiblemente porque ni siquiera puede ostentar, con el orgullo de las otras, ese titulillo de maestra ni aparentar, como ellas, una erudición que está lejos de poseer. Su trabajo en el bazar de Don Prudencio, conseguido gracias a la antigua amistad del empresario y su padre, la ha transformado de burguesita desocupada en dependienta de cuatro pesetas diarias, sometida a las incidencias que la vida laboral ofrece a la mujer española de las primeras décadas del siglo: la tiranía del jefe y las vejaciones constantes de compañeros y clientes[35]:

34 Carmen de Burgos nunca se sintió satisfecha con la organización ni el funcionamiento de las Escuelas Normales de maestras, de las que fue miembro la mayor parte de su vida, y así lo denunció constantemente tanto desde la prensa como desde su obra ensayística. Recordemos algunas frases de su «Autobiografía»: *« ¿Otra de mis vidas? La de profesora... Esta sería tan insufrible como el matrimonio y el cocido si yo no la supiera adornar de azul. En todo caben ensueños. Pienso en las almas de mujer que con una frase puedo libertar del oscurantismo...pienso en los corazones en que despierto el amor al arte... y en abrir todos los años la puerta de las aulas a una multitud de jovencillas que mi severidad podría retener para que vayan a saltar al sol sin molestarse en nuestras indigestas y vacías explicaciones. Cuando las veo delante de mí, reflexiono en que deben amar y ser amadas, en que hace sol y ellas están encerradas en el aula sombría; en que hay lindas canciones para labios de rosa y marchitan los suyos los problemas de álgebra. Y las amo y quisiera gritarles : 'Huid de esta parodia de ciencia. Sed libres'»* («Autobiografía»,p. 25).

35 Resaltemos que el sector mercantil es un ámbito altamente propicio para la recolocación de señoritas en el primer tercio de siglo ya que, a pesar de que que sus condiciones salariales y laborales no aventajan a las

«Había de ser la suya una paciencia inagotable para sufrir todas las impertinencias y a veces las insinuaciones molestas de los compradores. Muchos las miraban como si ellas también fuesen objetos expuestos a la venta en el Bazar y fáciles de comprar» (p.41)

Ya el primer capítulo de la novela, «El comedor de todos» nos introduce de lleno en una de las cuestiones que con más ahínco denuncia la autora en ésta y otras novelas: la situación de la mujer española de clase media que, venciendo los obstáculos antes mencionados, consigue introducirse en la vida pública. De hecho, ese restaurante «de a peseta el cubierto» descrito en el primer capítulo, al que acuden diariamente Isabel y Águeda a la salida del bazar, actúa como un gran cuadro donde aparecen perfectamente representadas las tensiones generadas por la incursión forzosa de la mujer trabajadora en espacios tradicionalmente reservados al hombre:

«Mujeres iban menos. La poca participación de las mujeres en la vida pública, esa especie de temor, justificado, de la promiscuidad que la recluye en el hogar, hacía que su asistencia al restaurante fuese escasa» (p.8)

Mientras los otros hombres se sienten autorizados para agredir verbalmente a las mujeres que, como Isabel y Águeda, invaden por necesidad espacios socialmente inaceptables y moralmente desautorizados para su género, el anciano Don Antonio, -compañero de mesa e improvisado protector de Águeda e Isabel-, sustenta otra de las actitudes propias de la sociedad patriarcal frente a la mujer trabajadora, posiblemente mucho más peligrosa que el desprecio manifiesto de los galanteadores de pacotilla; y es que en su discurso, Don Antonio defiende uno de los tópicos que, con mayor sutileza, ha mantenido a la mujer apartada de los círculos de la vida pública durante siglos, transmitiendo una imagen romántica y casi literaria de ésta que se encarna en sus virtudes más propiamente «femeninas»: delicadeza, dulzura, capacidad para ser amada y despertar pasiones, etc.:

«(...) en su galantería caballeresca, el buen viejo lamentaba que la mujer, nacida para ser amada, tuviera que luchar con la prosa de la vida.

- A la mujer no debe dirigírsela la palabra, sino con las más corteses y pulidas razones -decía-. Pero ahora ustedes lo quieren ser todo, renuncian a su categoría de princesas, y queriendo ser liberadas, se hacen esclavas.

El buen señor (...) censuraba a los hombres que no se dejaban vencer y arrollar por ellas, con una sumisión romántica; pero daba a entender que no comprendería jamás la igualdad» (p.16).

---

de las obreras, la consideración social que gozan las trabajadoras del comercio dista con mucho de la que obtienen las de la industria. Son interesantes, en este sentido, los trabajos de G. Nielfa Cristóbal: «Las dependientas de comercio: un ejemplo peculiar de trabajo 'femenino' en Madrid en el primer tercio del siglo XX» (1984., pp. 159-173), y «Las mujeres en el comercio madrileño del primer tercio del siglo XX» (1986, pp. 299-332); también el de M. Nash: *Mujer y movimiento obrero en España (1931-1939)*(1981).

Se trata una vez más del archiexplotado ideal del «ángel de la casa», al que hay que adorar con sumisión romántica y preservar de los sinsabores del duro mundo laboral. Destaca la agudeza de Carmen de Burgos al ofrecernos, en tan sólo unas pocas páginas, las dos caras que reflejan la actitud generalizada del colectivo masculino de principios de siglo ante el novísimo fenómeno de la burguesita trabajadora: desprecio y hostilidad, por un lado, traducidos en galantería procaz y, por otro, apelación romántica a las ventajas de un antiguo «statu quo» en el que la mujer ocupaba felizmente su puesto de musa etérea y privilegiada.

Sin embargo, contra la argumentación de Don Antonio, ahora cientos de mujeres como Isabel y Águeda, modestas dependientas de bazar, se ven obligadas a invadir esos sórdidos comedores públicos cercanos a sus lugares de trabajo, donde antes sólo acudían los trabajadores de clase media, y a sufrir sus procacidades disfrazadas de galanterías. Insistamos, a este respecto, en que desde sus novelas y sus libros teóricos lleva a cabo Carmen de Burgos una enconada campaña contra esta falsa galantería típicamente nacional que impide un trato distendido entre ambos sexos y que convierte a las mujeres trabajadoras, constantemente vejadas y perseguidas -bien en su propio ámbito laboral, bien en los espacios que lo rodean- en elementos extraños en un medio hostil; hostil, evidentemente, porque la imagen tradicional de la mujer como objeto sexual no se corresponde en la mente masculina con la de la nueva fémina luchadora que desea equiparársele en derechos y deberes; pero adverso, también, porque la ingenua -Isabel, en nuestro caso- acaba de descubrir la más abyecta de las hostilidades: la de su propio sexo. De hecho, la insolidaridad femenina es, como avanzábamos anteriormente, denunciada por la autora como uno de los más graves obstáculos que encuentra la mujer trabajadora.

Contamos, por un lado, con algún ejemplo de insolidaridad entre mujeres que ocupan puestos de desigual relevancia en la escala social, y que, ignorando que su causa es una sola, acaban por reproducir ese mismo enfrentamiento entre clases que afecta a la sociedad entera. Así ocurre, por ejemplo, con «las protectoras», las antiguas amigas de la familia a las que Isabel acude en demanda de auxilio y que gozan de cualquier pretexto para humillarla; y también, en el capítulo primero, con la dueña del restaurante, que ignora premeditadamente las ofensas de sus comensales varones hacia las mujeres solas.

Pero conviene resaltar que son principalmente las que comparten un mismo destino aquellas que con más inquina se atacan y mortifican recíprocamente, posiblemente impulsadas por el pavor a la competencia suplementaria de sus propias congéneres en un mercado laboral restringido cuya llave de acceso guardan celosamente los hombres:

> *« En la incertidumbre de todas, en las miradas que lanzaban al vacío, estaba siempre la duda de lo que podría ser de ellas. Todo aquel mundo de mujeres tenían que defender su vida por sí solas, y creían que sus adversarios, más que los hombres, eran las mismas mujeres que les hacían la competencia y se volvían contra ellas»* (p.65)

Por ello, las compañeras de Isabel, víctimas como ella del despotismo de Don Prudencio y de los compradores, la someten a constantes burlas y tratan de entorpe-

cer su tarea. Por ello también, las otras chicas de la Casa de Maternidad donde Isabel ingresa para dar a luz a Fernandita, en lugar de unir sus sufrimientos individuales en uno solo común dirigido hacia esa sociedad que, en nombre de la caridad, las hacina despersonalizándolas en lugares como éste, se ceban en una víctima más débil donde descargar el odio y la frustración -y posiblemente, también el miedo- que llevan dentro:

> *«Parecía que aquellas mujeres que debían hacerse más bondadosas en su sufrimiento se hacían, por lo contrario, más violentas, más irascibles, más crueles. Necesitaban tener una víctima, alguna más pobre y desvalida que ellas en quien desahogar su mal humor y hacerle sentir sus rencores»(...). Isabel (...) sentía en torno suyo una especie de implacable odio de la mujer a la mujer, que se acentuaba más cuando tenía que hacer pagar alguna ventaja de belleza, nacimiento o educación»* (pp. 154 y 156)

La conclusión en este sentido hacia la que nos conduce Carmen de Burgos a través de su novela no es otra que la enunciada por Joaquín a Isabel y Águeda en el quinto capítulo: la mujer misma es la máxima responsable de su situación social, tanto por su comportamiento hacia las demás como por el exiguo nivel de autoestima que la mueve (o mejor, que la paraliza, ya que ése es -que no otro- el principal problema al que la mujer española se enfrenta: su nula capacidad de reacción, su inmovilismo, su parálisis irreversible en materia de progreso social).

Joaquín es, parafraseando el título del capítulo, «el amigo sombrío», otro de esos múltiples «alter ego» de la autora que se pasean impunemente por sus novelas -generalmente, y esto no deja de ser curioso, encarnados en personajes masculinos- esgrimiendo ideas revolucionarias en materia de mujeres y de sociedad. Constituye también, posiblemente, el único personaje masculino positivo de toda la novela.

Pues bien, el parlamento de Joaquín, además de explayarse largo y tendido sobre la precaria situación de la mujer española en el Código Civil, en el penal y en el social, se dirige directamente al corazón del problema; critica su incultura y su falta de preparación -responsabilidades sociales-, pero sobre todo ataca su deseo de permanecer en ella, su falta de rebeldía y especialmente su fácil arrellanamiento en butaca preferente de animalitos domésticos que nada arriesgan pero nada obtienen.

El discurso de Joaquín es el del predicador en el desierto; si su intención es conmover -en el sentido puramente etimológico del término- a las dos ingenuas descarriadas abriendo sus espíritus vulgares y burgueses a la luz de la modernidad, su fracaso no puede ser más estrepitoso:

> *«De pronto, él se detuvo, contrariado de haberse dejado llevar por su impulso. (...) Quizá el había pensado en redimir unos espíritus atrofiados por el medio y que le parecían superiores por su anhelo. Sin duda se había equivocado al tomar lo rectilíneo y severo de aquellas vidas como hijo de un movimiento libre de su voluntad, cuando no era más que rutina, sumisión a las costumbres, falta de decisión y de valentía para quererse liberar. ¡Eran irredentas!»* (p.52)

Efectivamente, nuestra Isabel es la candidata perfecta para atravesar el corto trecho que separa a la ingenua de la vencida: ya ha conocido la mediocridad de una existencia sin expectativas, ya ha experimentado el desprecio de las unas y la procacidad de los otros, ya ha vislumbrado un futuro de mujer «sin clase», que no pertenece a ninguna parte, condenada irremisiblemente a recorrer las mismas calles, a remendar las mismas medias y a vivir una y otra vez la misma vida.

Tan sólo un empujón, y la rampa está ahí, oscura, expectante, peligrosamente resbaladiza... El empujón se llama Fernando, y es un modesto empleadillo de banca, sin malicia, de aquellos que parecen *«desligados de todo cariño familiar con mujeres y de todo lazo femenino, según todos las empujaban por la rampa, sin pensar que así hacían ésta más pendiente y resbaladiza para sus hijas, sus esposas y sus madres»* (p.43).

Fernando es el antónimo de Joaquín. Si éste puede ser incluido en el grupo que la autora define como *«un tipo superior de hombre, el compañero de la mujer liberada»* (p.43), Fernando comienza siendo el señorito, el galanteador, para acabar convertido en el tirano, en el dueño y señor del domicilio conyugal y de todos y cada uno de los objetos que a éste pertenecen, incluyendo, claro está, a la esposa. Resaltemos, sin embargo, que es precisamente esta absoluta identificación de Fernando con el patrón esperable la que lo hace merecedor de una simpatía y de una admiración por parte de Isabel que Joaquín, con su charla intelectual y sus revolucionarias teorías acerca del amor, el matrimonio y la familia, no ha sido capaz de inspirar.

A la mente de todos acude en este punto la idea inmediata de que, pese a ese innegable progresismo ideológico que la autora demuestra sobradamente en sus obras, Carmen de Burgos no parece capaz de soltar completamente ese lastre moral que la acompaña por la mayoría de sus novelas, en virtud del cual no otorga a ninguno de sus personajes ni más ni menos de lo que cada uno merece. Aplicando esta teoría, Águeda -que ha mantenido el paso firme y la cabeza erguida en medio de la sordidez que la rodea- sería digna de una vida noble y de un amor sereno en compañía de Joaquín, mientras que Isabelita -que ha bajado, adoptando la actitud más fácil, los peldaños de la rampa de dos en dos- se pudriría en el infierno de una relación superficial y embrutecedora con Fernando, tal y como en la novela ocurre.

Resulta tentador establecer la comparación entre muchos de los planteamientos progresistas que realiza la autora en algunas de sus novelas (defensa del divorcio y hasta del aborto, en determinadas circunstancias, proclamación del amor libre, de la absoluta independencia de la mujer etc...) con esa rancia moralina que parece impregnar muchos de sus finales. Es interesante, en este sentido, no perder de vista dos circunstancias fundamentales que hacen referencia a los elementos básicos de toda comunicación : en primer lugar, se trata de una escritora formada aún en el siglo diecinueve y que desarrolla el grueso de su actividad literaria hacia la segunda década de nuestra centuria siendo, por tanto, posible y hasta esperable encontrar en ella limitaciones ideológicas perfectamente explicables si tenemos en cuenta un criterio temporal; en segundo lugar, los receptores, ya que ¿quiénes podían constituir los lectores de Carmen de Burgos más que esa masa burguesa -formada prioritariamente por mujeres- que esperaba ansiosa ver cumplidas, con el acto de la lectura, sus expectativas morales, y que hubiera posiblemente rechazado un final subversivo e inesperado?.

Hechas estas precisiones, me parece necesario resaltar que ninguna de ambas explica, en el caso de *La rampa*, la caída de Isabel y la salvación de Águeda. No es una muestra de cortedad ideológica de una autora que intenta demostrar que los atentados contra la moral social se pagan idefectiblemente, ni un deseo de complacer a un público mojigato, lo que motiva el despeñamiento progresivo de Isabel. Se trata, más bien, de una conjunción de tres factores: falta de preparación, deseo de conjurar la sordidez cotidiana, y una elección errónea. A Isabel la pierde su ingenuidad, pero también ese fantasma de amor eterno que cree vislumbrar en los ojos de Fernando, esa ansia desesperada de descargar por un instante de gloria el fardo de la cotidianeidad, que la hace dar el paso fatal hacia el barranco de las deshonradas. Una vez engendrado ese hijo bastardo y repudiado por un padre que no acepta sus responsabilidades, Isabel ya no será nunca más una ingenua. Ahora, comienza a nutrir el grupo de las vencidas, pues la sociedad no perdona a la madre soltera. Recordemos, si no, lo que acerca de Luisa, la hermanita de Águeda que se encuentra en las mismas circunstancias que Isabel, nos dice la autora:

> *« La mujer, después de un desliz como el suyo, no podía rehacer de nuevo su vida. Quedaba sometida a la esclavitud del amante y contenta de que no la arrojase de su lado. El amor había ya desaparecido; ella sentía el desencanto y la amargura, el tormento de haberse convertido en una carga; pero debía resignarse por el hijo. Es verdad que él era duro, despótico, violento; pero, ¿acaso no son todos los hombres así cuando dejan de enamorar?(...) Después de todo, él era el que mantenía la casa, el que trabajaba, el que la protegía»* (p.21).

A partir de ese momento, el abandono de Fernando, el paso por la Casa de Maternidad, el fracaso del simulacro de reconciliación agravado por la muerte de Fernandita, la ingratitud del trabajo de ama seca, y la decisión de ingresar en el colegio de criadas no son más que consecuencias naturales de esa rampa por la que ha comenzado a rodar voluntariamente, en un intento de atrapar esos breves instantes de opulencia que el amor concede a las mujeres sin expectativas, *«la rampa buena, que no es la de las malas compañías, ni de la abyección, ni la de esa miseria negra de que abusa el patrono, ni de la lujuria que tiende la asechanza. Era la rampa vulgar, la que preparan las gentes honradas, las despreocupadas de todo lo que pasa en la calle»* (p.123).

LA MUJER Y LA MISERIA SOCIAL: LAS VENCIDAS

Poco tiene que ver *La rampa* con esas otras novelas de Carmen de Burgos de ambientación cosmopolita, repletas de villas señoriales y hoteles fastuosos donde heroínas distinguidas conducen deportivos y se pliegan a los designios de la alta moda parisiense.

Al contrario, todas y cada una de las mujeres que aparecen en *La rampa* experimentan un tipo u otro de miseria, sea ésta física, económica o moral, que las convierte en miembros de honor del grupo de «las vencidas».

Ya nos hemos referido al desprecio de la autora por esa clase media venida a menos, deseosa de enmascarar una vida modesta que no se corresponde con sus aspiraciones o con un pasado más generoso al que no cesan de apelar como referencia constante.

Los ejemplos de este género de miseria disfrazada son numerosos en la novela. El caso de las propias protagonistas, Isabel y Águeda, es buena muestra de las piruetas económicas necesarias para sobrevivir en la capital con cuatro pesetas diarias, y la novela se halla repleta de pequeños detalles que nos lo recuerdan constantemente: el restaurante, por ejemplo, frío y antipático, al que se ven obligadas a acudir diariamente para no gastar más de la cuenta, con su comida escasa y recalentada y su público de medio pelo; o los vestidos, ajados antes de estrenarlos por no poder confiarlos a las manos expertas de una modista; la adquisición de zapatos nuevos, que requiere el préstamo de una usurera; el capricho de una crema a la violeta, que supone el ayuno de unas cuantas noches, etc, etc.

Es la misma miseria que encontramos en casa de Doña Evarista y sus seis maestritas, cuya tertulia a base de vino y pasteles contrasta con la penuria real de su situación; de la suya, y de la del resto de los contertulios, -maestritas y empleadillos de oficina-, que acuden ansiosos a la reunión *«en la que por una tarde olvidaban su miseria, como si se apuntalaran unos a otros» (p. 88)*. Es precisamente esta necesidad colectiva de disimular las estrecheces la que lleva a Doña Evarista a cruzar la ciudad de una punta a otra buscando las ofertas de comestibles, a ser maestra en el arte de aprovechar hasta el más nimio e inservible de los desperdicios y a prolongar indefinidamente el vestuario de las niñas haciéndolo pasar de la primera a la última en impecable estado; su recompensa son esas tertulias tristes, que reproducen un simulacro de bienestar burgués ya definitivamente perdido, amenizadas con conversaciones insulsas tras las que desentona alguna improvisada pianista y alguna copita de Jerez o Cariñena que ayude a enterrar las penas.

Peor es aún la miseria que encontramos en el «rincón oscuro» de Isabel, la pensión de Doña Nieves, durante el capítulo IV de la novela. De hecho, la anciana patrona y su degenerada prole son otro ejemplo más de la mezquindad que entraña el «querer ser»:

> *«A toda costa querían conservar apariencias de señorío. Se advertía hasta en sus comidas. Cuando no tenían dinero se acostaban sin cenar, y cuando lograban una peseta, en vez de poner un cocido o un guiso reconfortante, preferían repartir un chorizo entre todos. Como si fuese un desdoro atracarse de guisotes y de judías»* (p.39)

Estremecen la suciedad y la avaricia de Doña Nieves, alcahueteando en los amoríos de sus pensionistas para ganarse unas pesetas; conmueve también esa descripción seminaturalista de la nietecita de Doña Nieves, despeinada y legañosa, instruida para piropear a los visitantes y recibir como recompensa algún comestible que repartir inmediatamente con los suyos[36]; pero impacta especialmente la figura de Juanita, la hija

36 *«Era un espectáculo apiadable el de la pobre niña fláccida, con vientre de hidrópica, anémica, revelando en los grandes ojos una fiebre ansiosa de hambrienta, que los miraba a todos como miran los perros maltratados a los que comen cerca de ellos, esperando que les arrojen algo»*(pp. 37-8).

desnaturalizada, condenando a Doña Nieves durante su enfermedad a una muerte segura por desnutrición en ese desasosegante capítulo V titulado «La puñalada del hambre»; además de conservar los ecos del naturalismo presente en los primeros pinitos literarios de la autora, éste constituye todo un manifiesto contra la miseria social - no sólo la de las mujeres- en cualquiera de sus frentes.

Sólo otro momento en toda la novela supera, en contenido y descripciones, el feroz análisis social que Carmen de Burgos realiza en este fragmento; son, claro está, esos cuatro capítulos que se extienden desde el XIV al XVIII, en los que Isabel, abandonada por Fernando, afronta a solas su maternidad deshonrosa.

Aunque la Casa de Maternidad y los diferentes tipos de vencidas que en ella se reúnen son el motivo central de este análisis, no podemos evitar detenernos en esas primeras páginas del capítulo XIV que recogen el último recorrido de Isabel por las calles de Madrid antes de ingresar en el hospital; casi sería posible afirmar, tras la lectura de estas páginas, que la descripción de la autora del clásico barrio obrero de Embajadores, con su fábrica de tabacos, sus asilos y sus casas de beneficencia, el Hospital General, la Casa de Maternidad, la Inclusa, etc..., no sólo constituyen, - y ello sin lugar a dudas-los fragmentos más rescatables de esta novela, sino que reflejan a la *Colombine* más brillante, a esa que se hace cara de ver en novelas de tal envergadura y que, sin embargo, muestra sin tapujos su talento en pequeños cuentos y brevísimos ensayos que pasan, a menudo, desapercibidos para la crítica; se nos aparece aquí, como por encanto, la *Colombine* observadora de las novelas más tempranas, la amante del detalle, esa fanática del realismo literario convencida de que lo que la circunda es fuente valiosísima de información; la Colombine que renuncia a la tesis o al manifiesto combativo de otros fragmentos para lanzarse a la aventura de dejar hablar a su propio texto por sí mismo[37]; nos lleva así la escritora, de la mano temblorosa de Isabel, a un paseo por las calles del Madrid clásico y nos lo enseña, a través de sus ojos, como ella misma lo ve, sin escamotearnos su depravación o su miseria.

Lejos del pintoresquismo costumbrista se hallan, por ejemplo, las descripciones del entorno de las cigarreras: las callejuelas *«mal empedradas, llenas de hojas de col, cáscaras de frutas y toda clase de basura»* (p.124), el ambiente *«cálido, polvoriento»* con ese característico *«vaho de suciedad y descomposición de la tierra»* (p.125), los chulos que las esperan a la salida para obtener la parte que les corresponde de su mísero jornal, abandonados los retoños a su suerte en las calles (*«desharrapados, medio desnudos, astrosos, de carnes sucias, cubiertas por una costra de estiércol, como si no se hubiesen lavado desde su nacimiento; y el cabello amasado en polvo y sudor formando una especie de casquete rojizo y deslucido»* (p.125)) o sometidos a la disciplina monjil del asilo.

37 No puede resistirse la autora, sin embargo, a interrumpir en algún instante la descripción objetiva para resaltar la crítica social que subyace a todo el fragmento. Veamos un ejemplo:

«En el centro, un poco más allá, estaban enclavadas la Casa de Maternidad, la Inclusa, los asilos de viejas cigarreras imposibilitadas; las cunas donde se albergaban los niños que se criaban sin el calor de la madre; parecía que se había agrupado todo hacia aquel lado para limpiar el núcleo dorado de la ciudad de sus miserias, del mismo modo que se arrojan los muertos lejos, a las afueras, para que la vista del Cementerio y sus emanaciones pútridas no conturben ni contaminen a los habitantes» (p. 123).

Junto a la Fábrica de Tabacos, nos describe Carmen el Rastro, *«alcantarilla de todos los detritus de la ciudad»* (p.126), el Hospital General, en cuyas salas gime *«una Humanidad miserable, dolorida»* de *«enfermos, operados, agonizantes»* (p.126), la Inclusa, con su torno *«especie de hornacina siniestra, alumbrada en la noche por un farol que parecía guiar los pasos de las desdichadas que por librarse de los hijos (...) estaban en el camino de la delincuencia»* y, al final del camino, la Casa de Maternidad.

Allí da con sus huesos la ex-ingenua Isabel, absolutamente vencida ya física y moralmente por el peso de su maternidad inminente en solitario. Y allí, en ese ambiente sórdido y mezquino, topamos de sopetón con la más cruda desmitificación de la maternidad que es posible encontrar en la obra de Carmen de Burgos.

Comencemos observando los rasgos naturalistas de la descripción física de Isabel en su avanzado estado de gestación y veamos cuál lejos se halla de la imagen tradicional, casi sagrada, de la madre feliz y rubicunda, con el vientre redondeado y la mirada, ya impregnada de amor maternal por el retoño aún no nato, rebosante de esperanza:

> *« Le faltaban las fuerzas, sentía como si hubiese crecido la carga de su vientre, que de empinado y puntiagudo, levantando el estómago hacia arriba, se desgajaba y caía por su plenitud y su madurez (...) Al pronto, no se reconoció. ¿Era ella aquella mujer fláccida, de facciones abultadas, hinchadas, en medio de su demacración, con el rostro cansado, caído; cubiertas las mejillas por el paño amarillento que parecía también velarle los ojos, dándole esa expresión peculiar de las embarazadas (...)*
>
> *Su cuerpo era sólo un enorme vientre, sostenido por las piernas, que parecían más cortas y débiles; los hombros achatados y deprimidos marcaban un ángulo como de goznes para incrustar el brazo flaco, casi perdido bajo el seno que se desparramaba marcando en la tela parda de la blusa y la levita raída un redondel húmedo por el rezumar de los calostros»* (pp. 127-8)

Semejantes son también los casos de las otras mujeres que, como Isabel, han de recurrir a la caridad austera y seca de las monjas para traer a sus hijos al mundo.

Resaltemos, en primer lugar, que hasta en el interior de la Casa de Maternidad se hacen patentes las diferencias sociales que Carmen de Burgos denuncia en todo momento : ni siquiera ante la función más natural, aquella en la que todas las mujeres sufren por igual y arriesgan su vida sin diferencias de rango o clase, pueden reclamar un tratamiento equitativo de la sociedad. De hecho, las «distinguidas», es decir, las que pagan diez reales por su estancia en la Casa de Maternidad, se mantienen en un grupo aparte, son obsequiadas con alguna exquisitez a la hora de las comidas, están exentas de realizar trabajos de esfuerzo físico, y se las exonera de la obligación de asistir a las varias misas diarias; entre tanto, las de bata, las que imploran la caridad pública por carencia de recursos (madres solteras, prostitutas, alguna esposa en la indigencia...), se ven obligadas a costear su estancia realizando, con su barriga a cuestas, las faenas más duras y sometiéndose a la autoridad inflexible de las monjitas.

Extraña justicia, parece decirnos la autora, la de esa sociedad que castiga, con su severidad y su austeridad, la maternidad de unas pobres mujeres, siendo como es, al

menos moralmente, responsable en gran medida de su vencimiento; responsable por no haberles dado una formación adecuada, por no haber sabido apartarlas de quienes las engañaron y por no haberles ofrecido un hueco propio donde desarrollarse como personas, cualquier opción alternativa a la vida de la calle, tiranizadas por chulos -con o sin contrato matrimonial de por medio, qué más da, al fin y al cabo- que las han convertido en los despojos que son. Así lo intuye, al menos, la librepensadora del grupo de las chicas de bata:

> « - *(...) Lo que hacen es robarnos lo que es nuestro; nos dan las cosas como de limosna, como se le echan a los perros; a las 'chicas de bata' se las trata de cualquier modo...no son como las que pagan...¡Valiente caridad!*
>
> *Aquella idea de creerse con derecho a los socorros, que entrañaba un principio tan hondo, y al que ellas llegaban por una especie de intuición que suplía al conocimiento, estaba en la mente de todas. Se las socorría con lo suyo, con lo que la sociedad les debía, y todo lo que se mermara a sus necesidades era un robo que se les hacía, como si metieran la mano en la caja para quitarles sus haberes*» (p.136).

Pero, a pesar de las diferencias de trato entre «chicas de bata» y «distinguidas», existe un aglutinante que las convierte, pese a todo, en un único grupo: su ingenuidad o su falta de recursos, según los casos, para evitar esa maternidad no deseada, y la repulsa -casi generalizada en todas ellas- de la misma, cuyas excelencias les han sido cantadas líricamente durante años y que ahora, sin embargo, se les presenta como algo doloroso, solitario, engorroso, sucio y sórdido.

Y es que, además, con la excepción de alguna madre de familia aislada, ninguna de entre ellas tiene intención de quedarse con las criaturas; ni las más necesitadas, que se ven incapaces de mantenerlas, ni las distinguidas, que generalmente han disfrazado su preñez de enfermedad evitando así el oprobio de su estado. Todo lo contrario, serán ellas mismas las que, en un acto de máxima crueldad social, deberán depositar a esos hijos -traídos al mundo en el doble dolor del parto y de la humillación de la soltería- en el torno de la Inclusa.

Ninguna otra miseria femenina supera a ésta más que la de la vejez; si las vencidas por la sociedad preocupan hondamente a Carmen de Burgos, la previsión de su futuro la desasosiega todavía en mayor medida. Y es que esa masa, cada vez mayor, de ingenuas -señoritas venidas a menos que se ven repentinamente en la necesidad de trabajar- que toman el carro de las vencidas, envejece a marchas forzadas para dejar paso a nuevas generaciones de solitarias ingenuas que vendrán a perpetuar esa imparable rueda social de desgaste y hundimiento de la mujer. De ahí, posiblemente, esa entrega desesperada e irreflexiva de Isabel a Fernando, cuya filosofía resume espléndidamente la siguiente reflexión de Águeda:

> «*El peor mal de las mujeres solas era el envejecer. Así como las ricas son pródigas de su fortuna, ellas debían serlo de su vida; derrocharla con la alegría de la juventud para no llegar a la vejez*» (pp. 215-6)

Los últimos ocho capítulos de la novela contemporizan la narración de la caída progresiva de Isabel con un variado muestrario de miserias de todo tipo en la vejez femenina, como si, al ir descendiendo la rampa, Isabel se fuera haciendo más y más consciente de la oscuridad que la aguarda al final de ella. El capítulo XX titulado «La fusil» nos ofrece, por ejemplo, el caso de Doña Enriqueta, abandonada por su marido en plena juventud; limitadas sus posibilidades de integración laboral tanto por sus prejuicios burgueses como por las deficiencias de la educación recibida, Doña Enriqueta no tuvo más oportunidad que dedicarse a «fusil», acompañante de señoritas de buena familia en busca de un idilio que las convirtiera, como a ella misma, en ignorantes esposas de clase media dependientes exclusivamente del frágil hilo marital. Tras cuarenta años como señorita de compañía, rechazada ya por todas debido a su aspecto grotesco y a sus maneras anticuadas, a Doña Enriqueta no le queda más que la esperanza de la concesión de los aseos de un gran teatro, que le permita evitar el patético final del asilo de ancianas. Así, con sus cinco duros al mes, Doña Enriqueta sobrevive a duras penas mendigando - eso sí, sin perder el señorío- ese ansiado «W.C.» y acompañando a Isabel y Águeda *«como si fuese el fantasma de su propia vejez, que las amedrantaba»* (p.197).

Mientras tanto, en el capítulo XXI, Doña Paquita y sus contertulias representan el patético final del ocaso de la diva; privadas de su opulencia de antaño, todas ellas- antiguas artistas, actrices y cantantes- sobreviven gracias a sus recuerdos y se reunen exclusivamente para mantenerlos vivos actualizándolos mutuamente una y otra vez en un diálogo de sordos cuyo único fin es evitar con la palabra el desmoronamiento de un mundo que las enterró en vida hace muchos años.

Son ejemplos de miseria femenina, ridículos en su prurito burgués de fingir una dignidad mil veces pisoteada, pero todos ellos dignos de compasión. Así lo siente Isabel, que, ya cerca del final de la rampa, se muestra conocedora de todas las desdichas que acechan a la mujer que se lanza a vivir en solitario, y que puede, por tanto, ser testigo de ellas con la condescendencia del que ya no ha de emprender el camino de regreso:

> *« Al contrario de lo que le sucedía a las otras, ella no tenía odio ni desprecio por aquellas desdichadas. Conocía tanto la miseria de la mujer, que hallaba disculpa para todo. No se las había dejado producirse en la vida con nobleza, se las había inferiorizado; se les había hecho conocer que sus únicas armas para vencer eran la belleza y la astucia. Ellas se defendían del modo que les era posible»* (p.225)

Cuando llegamos a la altura del capítulo XXIV, «La caza», hemos recorrido con Isabel cerca de 220 páginas; la hemos visto luchar por sobrevivir en un medio hostil, hemos intuido - Carmen de Burgos nunca sobrepasa los límites de lo moralmente aceptable- su entrega amorosa consolidada doblemente por la fe de la ingenuidad y la apatía de lo inexorable, la hemos acompañado en su maternidad solitaria y probablemente hemos sufrido con ella la consunción de la pequeña Fernandita, apagándose más y más cada día hasta lo inevitable; ahora bien, en ningún momento hemos conocido a la Isabel de las últimas páginas, esa mujer vapuleada por los acontecimientos, que hace gala de un escepticismo estremecedor y que da muestra de una clarividencia asombrosa -por

vez primera en la novela- en el frío análisis que lleva a cabo de la realidad social de su sexo. La que nos habla ahora no es la ingenua ultrajada y abandonada, ni la vencida que clama venganza social; es una Isabel-Carmen transformada, conmovedoramente serena, asumiendo la fatalidad de un destino femenino colectivo de oprobio y de humillación; es una voz triste, sin estridencias, que asume con la pasmosa sencillez del encogimiento de hombros su tragedia y la de todas las mujeres:

«Veía en su imaginación una multitud de mujeres vestidas de luto que daban vueltas a la ciudad en una manifestación imponente y solemne, pero silenciosa; una manifestación sin objeto ni conclusiones, andando como quien callejea todo el día sin pararse a comer ni a descansar. Veía a las mujeres como seres prostituídos y empequeñecidos por el solo hecho de ser mujeres, seres sin personalidad, rendidos, disminuidos» (p.231)

Son éstos los momentos de la novela en los que, precisamente por ese mismo fatalismo de Isabel, que convierte lo que habría de ser justificadísima reivindicación en aceptación resignada- la crítica social se hace más aguda. De hecho, de esa recapitulación de su propia vida que realiza Isabel a lo largo del capítulo XXV, «Pesadilla», obtenemos un balance alarmantemente negativo cuya causa última remite siempre a las complejas relaciones entre la mujer y la sociedad. Advierte Isabel que las mujeres carecen de personalidad, son *«seres humanos que no tienen derechos ni caminos y sufren la injusticia infinita, la cobardía cometida por los fuertes con los más delicados»* (p.232); aunque sus principales vejadores y enemigos son los hombres, insiste una vez más Isabel en la parte de responsabilidad de las propias mujeres, que, ignorando el potencial poder revulsivo de la solidaridad y la fraternidad femeninas, han renunciado a su dignidad para poder vivir a costa de humillaciones y caricias vendidas; pero sobre todo, el dedo acusador de Isabel, en nombre de su creadora, señala a la sociedad entera, denunciando la inseguridad y la necesidad apremiante que impiden a las mujeres cultivar su personalidad allí donde *«todo aplasta a la mujer, la rebaja, la llena de abyección y la abandona»* (pp.232-3).

Sólo un episodio como el de la borracha, en el penúltimo capítulo de la novela, puede sacar a Isabel de esa ataraxia que casa impecablemente con su nuevo uniforme de ama seca de niños burgueses; de hecho, los golpes con los que Isabel acalla, en un ataque de ira, la burla cruel de los niños ricos hacia la pobre borracha, símbolo del vencimiento de todas las mujeres solas, no van dirigidos exclusivamente contra ellos; en la humillación de la borracha siente Isabel la suya propia y la de todas las mujeres, y en la falta de compasión de los niños burgueses ve reflejada la impasibilidad de toda una clase social ante la cada vez más acuciante miseria femenina.

De nuevo en la calle y sin empleo, la rampa de Isabel va tocando a su fin. La decisión de acudir al Colegio de Criadas, abandonados ya todos sus prejuicios de clase, demuestra cuán absoluta ha sido la victoria social sobre la ingenua; ¿no habría sido moralmente gratificante para todos nosotros, lectores,- que, a estas alturas de la novela, ya estamos justificándonos para no reconocernos como parte integrante de esa sociedad implacable- que la vencida se hubiera salvado in extremis, especialmente de la mano de un «redentor» que la hubiera conducido de nuevo hacia la luz demostrando que siempre hay una salida?. Es evidente, sin embargo, que en *La rampa* Carmen de

Burgos se ha propuesto no darnos ni un solo respiro, y nos obliga a bajar, en consecuencia, el último peldaño de la realidad social en compañía de Isabel. De la misma forma que, en su momento, la acompañamos hasta la puerta sombría de la Casa de Maternidad, ahora recorremos juntos el camino del Colegio de Criadas, y nos disponemos, con ella, a entregar con indiferencia los restos de nuestra dignidad burguesa para sobrevivir. Y lo hacemos, además, con impecable serenidad, porque el mensaje de Carmen de Burgos consigue ser subversivo en su fondo y profundamente moral en su forma, triunfando a la hora de convencernos de que, pese a todo, lo más importante es vivir:

> *« (...) quería vivir, vivir; ya que no podía triunfar viviría sometida; pero viviría con la embriaguez sublime de vivir (...) Al poner la mano en el llamador tomó ese aspecto agazapado, ruin, transigente, de la que ha sido ya atontada a golpes, hundida y machacada. Ya hasta colaboraría en la manera de opinar de todos; ya soportaría el trabajo que había huido de aceptar antes en los hogares burgueses, soportaría a las señoras burguesas; se apagaba vencida su dignidad, su hermosa rebeldía insostenible.*
> *Había llegado al final de la rampa: No sentía la violencia del ir cayendo. Estaba en el fin, en el extremo, en el momento de poderse sentar, aunque definitivamente vencida» (pp. 248-9)*

También Soledad, en *El honor de la familia*, elige la opción de vivir («vencidas, pero al fin y al cabo vivas» debería ser la consigna de las protagonistas de este grupo de novelas de Carmen de Burgos); es cierto que ésta es la opción más moral pero también, por qué no decirlo, la más valiente, especialmente en el caso de Soledad, que abandona la protección del nido familiar para aventurarse a una vida en solitario con un hijo en sus entrañas.

La ambientación de esta breve novela de apenas una veintena de páginas difiere bastante de la de *La rampa*; en *El honor de la familia*, Carmen de Burgos se aleja de los avatares de la capital para situarnos su historia en el escenario de provincianismo más rancio de toda España: la vieja, triste y gazmoña Toledo de principios de siglo, que, por circunstancias adversas a su voluntad, *Colombine* conoció tan de cerca[38].

38 El 3 de Junio de 1907 tomó Carmen de Burgos posesión de su plaza de maestra en la Escuela Normal de Toledo. Su experiencia en dicha ciudad no fue muy grata, ya que, por un lado, el ambiente pacato y ultraconservador de Toledo distaba mucho del espíritu de la escritora, y, por otro, se vio envuelta en un enfrentamiento con el Ministerio a raíz de una denuncia contra ella realizada por una voz anónima que la acusaba de negligencia en su tarea profesional.
La repulsa de la autora hacia Toledo ha quedado explícitamente plasmada en todas las novelas que toman esta ciudad como escenario: *Triunfante* (en *Cuentos de Colombine*), *Los anticuarios*, *El honor de la familia*, etc...). No es de extrañar, por otro lado, esta aversión hacia la ranciedad de la ciudad provinciana si tenemos en cuenta la deuda intelectual de la escritora con el pensamiento regeneracionista; actitudes semejantes no son difíciles de encontrar en la obra de otros autores contemporáneos, como la de los noventayochistas, fraguada también en la forja krausista; recordemos, a modo de ejemplo, las presentaciones de Yecla o de Toledo que encontramos en la obra de Azorín y Baroja. Volveremos a retomar el tema cuando nos ocupemos en el capítulo siguiente de la visión que ofrecen las obras de Carmen de Burgos de ese catolicismo provinciano, fanático y represivo, y de sus repercusiones sociales.

Ejemplar sátira de la sociedad toledana encontramos en el primer capítulo de la novela, que sirve a la autora para introducir al lector en el ambiente en el que se va a desarrollar la peripecia novelesca. Así, nos permite Carmen de Burgos asistir a una reunión de la Junta constituida por la flor y nata de Toledo, la «Sociedad de la Santa Cita», encargada de proteger a los criados y de proporcionar -de paso- servicio gratuito a las señoras a cambio de instruir éstas a sus criadas en las cosas de Dios.

Nos describe allí la autora, haciendo gala de la más punzante ironía, ese gobierno reaccionario y beato de la ciudad, que casa a la perfección con el carácter de sus habitantes. Así, al alcalde conservador, ex-alabardero redimido, no le falta ocasión para hacer notar su erudición de última hora, adquirida a fuerza de lecturas nocturnas de diccionario, mientras que su esposa lo complementa a la perfección haciendo ostentación de título, joyas y prosperidad económica. Por si no fuera suficiente, el gobernador pertenece a esa aristocracia arruinada, vanidosa y mal educada que recoge lo peorcito de la España reaccionaria; no podía tampoco faltar la Iglesia, ejemplarmente representada por un cura carlista y un canónigo libertino; a ellos se suman un republicano y dos revolucionarios de pacotilla, de los que reparten su tiempo entre las obras piadosas y la coba a los que gobiernan, sea cual fuere su credo político.

Rechinan posiblemente los dientes de la progresista Carmen de Burgos cuando nos describe a la facción más selecta de la sociedad toledana, esa oligarquía dirigente, caracterizada por una alarmante incultura, una abrumadora hipocresía y una garrulería sin par, dedicada con absoluta desvergüenza a perpetuar los dos pilares básicos que la sostienen: la religión y el gobierno conservador.

Al sector más tradicionalista de esta sociedad pertenece la familia de Soledad, los ilustrísimos «Girones» de Toledo, últimos descendientes de la más rancia nobleza castellana. Sólo seis mujeres han sobrevivido a los naturales avatares de la historia para conservar íntegras las tradiciones y las posesiones familiares; Solita es «el cabeza de familia», cargo que ejerce con auténtico celo, cuidando ejemplarmente de dos sobrinas y de tres sobrinas-nietas, a las que ha criado exactamente en el mismo recogimiento y con idéntica devoción cristiana con que la educaron a ella.

Tan sólo un pequeño cabo suelto viene a romper ese inmovilismo absoluto que Solita desea perpetuar durante varias generaciones más gracias a la cuidadosa labor de acoso y derribo de voluntades que ha ejercido con sus sobrinas: Soledad, la más joven de esa estirpe de mujeres castellanas de pro que constituyen las «Gironas», ha demostrado aptitudes y voluntad para el estudio, y el cardenal ha intercedido en su favor para que obtenga el título de profesora de primera enseñanza superior. La tía Solita, consciente de la mengua progresiva del patrimonio familiar y preocupada por el futuro de esa media docena de parásitos sociales en los que ha convertido a las mujeres que tiene a su cargo, decide acceder a las pretensiones de Soledad para depositar sobre sus hombros en un futuro el relevo de la carga familiar, pese a la oposición de las sobrinas:

> *«-Yo no digo de Soledad -insistió Aurora- pero no es bueno que las jóvenes aprendan a leer, a escribir, y se metan en andanzas propias de hombres»* (*El honor de la familia*, 1911, p.4)

Soledad es, por otro lado, la ingenua perfecta: carente en su infancia de ese afecto que sólo proporciona el latido de otro corazón junto al propio, hastiada de rosarios y misales, ha crecido *«romántica, soñadora, mística»* (p.9), con una sensualidad permanentemente exaltada y una sed de amor que difícilmente puede saciar en el austero gineceo familiar:

> *«(...) su belleza se marchitaría con la tristeza de unos brazos que no habrían abrazado nunca; y más de una noche, en la soledad de su triste alcoba fría, la pobre muchacha acariciaba los tesoros de su cuerpo desnudo, con un deseo vago de caricias inciertas que le hacía prorrumpir en sollozos»* (p.10)

Ya tenemos pues a Soledad convertida en una ingenua potencial por una educación beata, rancia y represiva, depositada de pronto en un medio ajeno al habitual, cuyos riesgos no conoce y cuyas consecuencias no podrá prever.

Así entra Manuel en su vida, a base de inocentes paseos por el Miradero toledano a la hora del crepúsculo; el ambiente melancólico de la ciudad -residuos de la influencia del determinismo ambiental del naturalismo tardío- se encarga de hacer el resto. Una vez engendrado el hijo ilegítimo, Manuel desaparece sin dejar rastro, y allí se queda la ingenua, en Toledo, esperando que la bomba explote por sí misma.

Hasta ahora, nada novedoso ha habido en la novela: toda Toledo hierve de murmuración y las «Gironas» al completo se unen para intentar evitar el nacimiento de esa criatura a la que Soledad se agarra con desesperación; cuando ya la voluntad de Soledad parece doblegada, la intervención de la Iglesia viene a complicar el asunto: el padre Mariano en persona sugiere a la muchacha la posibilidad del aborto para proponerle después un oportuno ingreso en el convento que disfrace las relaciones entre ambos.

El anticlericalismo de Carmen de Burgos, que trataremos por extenso en su momento, se hace evidente una vez más en esta novela imprimiéndole un nuevo giro; asqueada por la perversión y la hipocresía latentes tras ese mundo de principios aparentemente sólidos en que Soledad y su criatura se asfixian por momentos, la ingenua decide no dejarse vencer completamente:

> *«Se apoderó de ella un ansia loca de vivir, de ser libre, de romper aquel círculo estrecho de la ciudad y de la casa en que se ahogaba. De conocer la más sublime de las alegrías humanas: la libertad.*
>
> *Su conciencia no le argüía de hallarla culpable; su delito había sido sinceridad y amor. Había amado mucho. ¿Pero contra quién era ese delito? Sólo contra una cadena de estúpidos convencionalismos, no contra nada divino ni humano»* (p.17)

El final de la novela no es tan evidente como parece; cierto es que ha sido engañada, abandonada, ultrajada por su entorno y finalmente vencida, ya que se ve obligada a partir en solitario para lograr que su hijo viva; pero también es verdad que, al menos, Soledad ha conseguido lo que ninguna de las otras mujeres que la rodean logrará: ha experimentado los delirios, bien que pasajeros, del amor, y ha cumplido los designios que la naturaleza le reclamaba, obedeciendo a esa *«funesta necesidad de vivir»*

que empujó a Isabel y que ahora conduce también a Soledad. ¿Quién queda, a la postre, más vencida: Soledad, que, con el hijo en brazos, tiene aún una esperanza, por muy remota que ésta sea, de encontrarse con su libertad, o su hermana Herminia que elige conscientemente quedarse en Toledo para seguir viviendo una vida sin libertad y sin amor que no es sino *«la sombría parodia de cadáveres vivos, mutilados, en aquel palacio»* (p.17) ¿ Nosotros, lectores, somos quienes en última instancia hemos de decidir, forzados por esa inflexible sutileza con la que las novelas de tesis de *Colombine* nos obligan a tomar posición.

Mucho más sencilla es la deliberación en el caso de Manolita, la protagonista de *El abogado*, que nos facilita la labor evitando acciones de heroísmo forzoso y dejándose arrastrar, en los últimos instantes, por ese mismo lodazal moral del que ha estado intentando librarse durante las veinte páginas de la novela.

Manolita es otra de las huerfanitas de Carmen de Burgos que crece bajo la protección de una hermana mayor; sin embargo, de poco valen los esfuerzos de la señorita venida a menos dando clases de piano para preservar la dignidad y la honra de la hermanita ya que, apenas con quince años, Manolita cae en los brazos de uno de esos galanes de opereta que pululan por las obras de Carmen de Burgos, entregándole casi sin enterarse la llave del tesoro tan celosamente guardado por Elvira.

Cuando Santiago Aledo, heredero de la fortuna familiar, jugador, pendenciero y mujeriego, pone sus ojos por vez primera en la ingenua, firma con ello la sentencia de su muerte moral; por supuesto, media en la seducción la trampa vil y mezquina maquinada hábilmente por el pervertidor, ya que Manolita, ajena completamente a las maquinaciones del malvado con su vecina, difícilmente puede prever que las clases de piano, el champán y la deshonra sean escalones contiguos de una misma rampa social.

Ni la menor duda cabe de que Santiago está prendado de la angelical Manolita; es más, la autora termina de disipar cualquier duda posible al respecto cuando afirma que *«estaba realmente enamorado, todo lo enamorado que él podía estar, de la muchacha»* (*El abogado*, 1915, p.3); el quid de la cuestión reside en que Santiago, como el Fernando de *La rampa* y como el Manuel de *El honor de la familia*, es de ese grupo de hombres que, con una evidente falta de escrúpulos motivada más por la inconsciencia que por la mala fe, consideran a las mujeres como objetos de los que pueden disponer a su antojo antes que seres humanos con una vida social susceptible de ser arruinada por un paso en falso.

Así de fácil se pasa, en la España de principios de siglo, de «ángel de la casa» a «ángel caído»: hoy, ingenua, y tal vez mañana, amante de lujo. Elvira, que no consigue vencer *«la resistencia de la trascendencia cristiana y social de los tiempos antiguos al acto cometido con su hermana»* (p.3), termina de estropear el asunto cuando le aconseja -con la mejor intención- hacer gala de la máxima paciencia y abnegación para conseguir de Santiago el vínculo matrimonial que le devuelva la respetabilidad perdida.

Ni por un momento se nos pase por las mientes que Carmen de Burgos pretenda, con esta novela, elevar un juicio moral condenatorio acerca de la conducta de Manolita; si la novela puede considerarse reprobatoria, desde luego no lo es hacia su protagonista; sí, por el contrario, con la sociedad en su conjunto, que mantiene una actitud arcaica acerca de ciertos mitos femeninos como el honor y la virginidad, y que convierte a las

mujeres en víctimas eternas de dichos tópicos al hundirlas en un fango del que sólo podrán salir de la escurridiza mano del desvirgador.

En el caso de Manolita, la decisión es sencilla: se trata de elegir entre la rampa segura que supone la vida para una mujer que ha perdido su virginidad y la posibilidad, aunque remota, de conseguir la ansiada alianza de Santiago, permaneciendo a su lado. Con esta esperanza, se acoge Manolita, como a un clavo ardiendo, al simulacro de *«vida honesta y tranquila de las señoras casadas»* y continúa *«serenamente cuidando de su casa, como una buena burguesa, para que no le faltase nada al señor, cuyas órdenes se deben acatar sin discutirlas»* (p.4). A estas alturas, la historia no nos es desconocida: se detecta el embarazo, viene el niño, las visitas de Santiago escasean y un buen día, el recién estrenado papá desaparece sin dejar rastro; en este caso, además, con la agravante de que, entre tanto, Santiago Aledo se ha casado y ha formado otra familia como Dios y la sociedad mandan, con anillo, ceremonia religiosa y papeles de por medio.

Ahí tenemos a Manolita bajando a no poca velocidad esa misma rampa que quería evitar a toda costa, ya que la pensión de Santiago desaparece y el trabajo escasea, como sabemos, para las señoritas sin preparación:

> *«- Trabajar, repitió la otra. Eso se dice fácil...; pero ¿sabe usted coser, bordar, tocar el piano, dar lecciones?... ¿No? ya lo sabía yo...Usted no sabe de nada, ni sirve para ponerse a servir...»* (P.5)

Hemos visto a Manolita cometer dos graves errores: caer en la burda trampa de un desalmado y someterse a cualquier humillación a cambio de un anillo; no deja de sorprendernos su ingenuidad, después de lo sucedido, al verla cometer el tercero deslizándose en las redes de Don Edgardo, otro ejemplar de los célebres «hombres negros» de Carmen de Burgos.

Manolita ha decidido recurrir a un abogado para reclamar de Santiago el reconocimiento de la paternidad de Santiaguito, y ha dado con Don Edgardo, de quien nos basta una somera descripción para intuir que su alma es aún más oscura que su cabello:

> *«alto, escuálido, con nariz de ave de rapiña y largas melenas lacias, de un negro pringoso, a los lados de un semblante belfudo y demacrado»* (p.6)

Efectivamente, Don Edgardo resulta ser un esbirro de Santiago que consigue alargar indefinidamente el pleito de Manolita para, finalmente, perderlo con todas las de la ley, dejando a la joven y a su hijo en el desamparo más absoluto.

Las últimas páginas incluyen, en este sentido, una ejemplar crítica de la justicia donde se deja sentir la luchadora, la *Colombine* que defendió siempre la igualdad de todos los seres humanos, sin discriminación de clase o de sexo, ante la ley y ante la justicia; de la boca del propio magistrado encargado de instruir el caso de Manolita escuchamos la utopía de una justicia que ya no sirva exclusivamente los intereses de los hombres que la administran, relevando así a las mujeres de su condición de ciudadanos de segunda clase:

« (...) todos los abogados tendrían que ser ricos, instruidos, morales... y los jueces serían de los dos sexos, a la edad en que todos son de uno mismo... y no fallarían más que juntos siempre» (p.18).

El final de la novela no puede ser más desmoralizador. Manolita ya no será nunca más la ingenua; lo que no pudo conseguir la ruindad de Santiago Aledo por sí sola, lo han logrado conjuntamente la sociedad y la justicia permitiendo que el engaño destroce cualquier resto de inocencia y de fe en Manolita. Lo que de ella queda, tras la experiencia judicial, es una mujer vencida por la impotencia, la corrupción y la suciedad moral; hasta sus principios más hondos y su nítida concepción de la frontera entre el bien y el mal, se han relativizado en el breve contacto con la oscuridad moral de ese hombre negro y de lo que representa:

«Comprendía que ella había gastado su vida y no podía ya aspirar a la independencia que sólo se obtiene con una larga preparación o con una gran fortuna y sentía la sensación de su miseria, de su abandono (...) Se entreabrían sus labios en una sonrisa de esperanza...aquellos hombres que le repugnaban como logreros que iban a abusar de su desgracia, le parecían ahora menos negros. Sin ella darse cuenta la había desmoralizado la acción ruin del abogado aquél que había marchitado su buena fe, sus creencias más arraigadas. Ante su negrura, todo lo demás le parecía menos negro, explicable, lógico» (p.20)

El mensaje de Carmen de Burgos es claro y va certeramente dirigido contra esa sociedad hipócrita y falsamente pacata que, en nombre de la moral, condena a perpetuidad el desliz de Manolita, mientras ignora la indefensión de la mujer ante los hombres, la ley y la justicia. De hecho, la última frase de la novela, *«hay cosas que desmoralizan la vida de una mujer más que el pecado de amor»*, recoge a la perfección el espíritu de la misma y exime finalmente a Manolita de cualquier responsabilidad en el descenso de esa rampa que ahora comienza, de verdad, para ella.

Poca variedad en el asunto nos ofrece la historia de Matilde y Alfredo, que Carmen de Burgos nos cuenta en *El extranjero*. Matilde nada tiene que envidiarle a Manolita, Soledad o Isabel; como ellas es huérfana, inocentona y procede de una familia venida a menos; pero además, Matilde conjuga estas características con el romanticismo, el idealismo y la hiperestesia heredados de sus padres y exacerbados por la literatura. Constantemente vejada por una prole de hermanos egoístas y antipáticos que le hacen la vida imposible, Matilde decide independizarse y comienza de meritoria en el teatro.

De este modo conoce a Alfredo, que sí representa una novedad en los personajes masculinos de estas novelas al encarnar al «antihéroe» por excelencia. No es de extrañar, si se piensa bien, que su seducción a la ingenua sea la más efectiva de todas, ya que se trata del galán aparentemente menos peligroso de cuantos había diseñado Carmen de Burgos.

Cincuentón, pequeño, delgado y desgalichado, Alfredo consigue ese aspecto vulgar y corriente de los hombres anodinos, que no dedican su tiempo y su esfuerzo a la conquista fácil de mujeres. Con su traje raído y deshilachado y la corbata descolorida, sería asombroso que Matilde se fijara en él si no fuera por sus aparentes dotes intelec-

tuales. De hecho, ignorando esa *«mirada torcida, aviesa, reconcentrada»* (*El extranjero*, 1923, p.8) del galán que tan malos presagios avecina, Matilde se deja convencer por la verborrea de Alfredo y sus sueños de arte y grandeza, que disfrazan al escritorzuelo de tercera fila. Ansiosa por salir de su mediocridad y cumplir en ese papel que le reserva la vida de *«heroína de Pérez Escrich»* (p.19), se ve arrastrada por su romanticismo y se le entrega como la ingenua que es, sin pedir nada a cambio, dignificando la vulgaridad de su amante en nombre del Arte.

Cuando, hacia la mitad de la novela, Alfredo comienza su estrategia de retirada, ya Matildita ha dejado de ser ingenua para engrosar el grupo de las vencidas:

> *«Entonces sentía esa pena de la mujer que no tiene nada más que realidades para retener al hombre. De* ***la vencida****, que ha dejado de ordenar para pedir gracia. Pensaba con terror si tal vez en la intimidad le habría disgustado, y, por un sentimiento vulgar, atávico, femenino, se decía:*
> *-¡Si al menos tuviera un hijo!...*
> *Creía que el hijo retendría al padre.» (p.32)*

El hijo viene, por supuesto, precedido de esa palpitación, -como aleteo de pájaro- en la entraña izquierda con que todas las heroínas de *Colombine* intuyen su incipiente maternidad. Y con la noticia del futuro retoño, Alfredo desaparece sin dejar rastro.

La traición se recrudece aún más cuando Matilde conoce, por boca de Coralia, la propia hija de Alfredo, que éste es ya padre de familia y que, por tanto, sus promesas de amor eterno nada valen. Es precisamente Coralia quien resume, en su parlamento, la esencia de esta novelita de desamor y traición, haciendo hincapié en la ingenuidad de ciertas mujeres y en la doble moral que rige el comportamiento de los dos sexos:

> *«-Cuando mi madre le abandonó»* -cuenta Coralia- *«mi padre sintió el peso del deshonor, porque allí* (en Italia) *como en España, los hombres se consideran deshonrados si les engaña la esposa, que es precisamente cuando ellos son inocentes. Pero eso y robar, si se les prueba, es lo único que deshonra a los hombres.* ***El tener hijos y abandonarlos, mentir, engañar, deshonrar mujeres, eso no tiene importancia. Da gana de ser hombre ¿verdad?»*** (P.49. La negrita es mía).

Con ese mismo concepto calderoniano del honor que sólo es prerrogativa de los hombres, los hermanos de Matilde la abandonan al conocer su estado y en nombre de esa doble moral que Coralia denunciaba unas líneas más arriba, la sociedad entera le vuelve la espalda convirtiendo así definitivamente a la mujer traicionada -a la víctima,al fin y al cabo- en vencida, patrimonio de todos:

> *«Se vio sola, acorralada. Sólo los hombres le ofrecían protección, mezclada a inequívocas galanterías, groseramente desembozadas, como dirigidas a mujer que no merece ya la consideración. La miraban como mujer destinada a la diversión de todos, sin comprometerse con ella a nada»* (p.54)

Como la capacidad de humillación de las heroínas de Carmen de Burgos parece no tener límite, Matilde aún ha de pasar por la vejación de sufrir el desprecio de Alfredo y de escuchar sus dudas acerca de la paternidad del niño para reconocerse vencida.

Sin embargo, cuando ya creemos que Matilde se halla en disposición resignada de comenzar a descender sin rechistar esa rampa social que la autora nos había hecho creer inevitable, el último capítulo de la novela ofrece un giro inesperado.

Parece como si la autora, deseosa de borrar el pesimismo que impregnaba sus obras anteriores, quisiera ahora mostrarnos la posibilidad de una salida; no siempre es necesario, parece decirnos, entregarse a un escepticismo y a una resignación totales como los de Isabel, ni huir vencida con un hijo en las entrañas como Soledad, ni tampoco dejarse arrastrar por el fango social como Manolita; el deseo de justicia, la convicción de la propia inocencia y la esperanza en el futuro, pueden y deben brillar guiando a muchas mujeres que, como Matilde, van siendo empujadas por las circunstancias hacia esa temible rampa.

El capítulo X de *El extranjero* podría calificarse, en este sentido, hasta de optimista. Constituye, para empezar, un alegato extraordinario contra los prejuicios sociales, en defensa de la controvertida figura de la madre soltera:

> *«El que se considerase espúrea su maternidad la irritaba. ¿Por qué no había de ser honrada la madre soltera, lo mismo que todas aquellas casadas que paseaban con un orgullo de triunfo y de superioridad sus vientres plenos, creyéndose acreedoras, por ello, a una mayor consideración?*
> *Sentía la rebeldía inmensa contra los arraigados prejuicios sociales, que, por un hecho realizado entre dos personas, arrojan todo el baldón, el oprobio y el deshonor sobre una sola (...) Ella será la deshonrada, la que por más que haga no recobrará jamás la estimación (...) mientras el padre desnaturalizado, el seductor, el que abandona al hijo, el que se hurta a la responsabilidad contraída, sigue siendo la persona honorable, al que todos estrechan la mano» (pp. 59-60)*

Pero sobre todo constituye un ejemplo de cómo una mujer aparentemente vencida debe triunfar de su derrota, con coraje, sobre la sociedad, la moral y las circunstancias; así Matilde, que -haciendo gala de una modernidad asombrosa- aporta una nueva visión, mucho más positiva, al espinoso asunto de la maternidad en solitario[39], mira confiada hacia el futuro renegando implícitamente de la rampa moral y aún tiene áni-

39 Percibimos, en las últimas líneas de esta novela, un tratamiento de la maternidad ligeramente distinto a las anteriores: recordemos que en *La rampa* llegamos incluso a la desmitificación absoluta de la figura de «la madre» y que en las otras novelas la maternidad parece ser asumida por las protagonistas como una carga que hace necesario continuar viviendo, a modo de expiación de su pecado de ingenuidad; en *El extranjero*, sin embargo, Matilde decide cumplir su «función de madre» con cierto orgullo, concibiendo al hijo como un desafío y un triunfo sobre esa misma sociedad que la condena y definiéndolo al mismo tiempo como *«última y amarga felicidad»* (p. 61). Ya conocemos, pues lo hemos desarrollado ampliamente en el primer capítulo, la oscilación constante de Carmen de Burgos en un tema tan espinoso como el de la maternidad, en el que la autora se debate constantemente entre la rémora de su educación Krausista y el renovado ideario feminista que en estos temas trae consigo el nuevo siglo.

mos para asestar un último gancho de izquierdas a esa sociedad hipócrita que la rechaza:

> *«Quería vivir sólo para su hijo (...) Hijo sólo suyo, engendrado en su amor, sin necesidad de padre alguno (...).*
> *Su situación económica, asustadora, no la espantaba. Era joven, saludable, instruida: trabajaría.*
> *En algunos momentos veía las dificultades, pero sentía su fuerza. Sabría ganar para su vida y para el desdoble de su vida ¿Cómo? ¿En qué? ¿Quién podía decirlo? Pero sabía que de un modo u otro realizaría su misión de madre.*
> *Honrosamente o en una espantosa degradación sostendría al hijo (...) Y mientras, no faltarían gentes que, blasonando de rectas y morales, estrechasen la mano al extranjero»* (p.61)

Es evidente que el asunto de las ingenuas que se convierten en vencidas da mucho de sí; hemos repasado, a lo largo de estas páginas, cuatro de las novelas en que Carmen de Burgos trata el tema. Isabel, Manolita, Soledad y Matilde no son más que cuatro ejemplos, otras tantas excusas a las que se agarra con firmeza la autora para insistir en un asunto que había demostrado con creces preocuparle hondamente; se trataba de enfrentar a sus lectores con la verdadera realidad de la mujer española que Carmen percibía a su alrededor, e interesarlos, mediante una trama novelesca, en un asunto de esta índole, que, como podemos imaginar, no ocupaba ni por asomo un lugar prioritario en la política social del momento. Es posible que, a fuerza de repetir una y otra vez un mismo esquema novelesco, a base de situaciones tópicas con poca variación, estas obras puedan parecer simplonas, cursis y algo anticuadas. No parece oportuno, para empezar, juzgarlas desde una perspectiva contemporánea, ni siquiera en lo poco o mucho que en ellas pudiera haber de reivindicación «feminista», como se ha hecho en algunas ocasiones; ni siquiera parece lícito valorarlas en términos de calidad literaria. Son novelas «de tesis» y como tales fueron concebidas, no para perdurar en los anales de la literatura, sino con un propósito inmediato de distraer y otro, mucho más profundo y demorado, de denunciar, de conmover y, posiblemente, de dejar una huella en el lector que pudiera, en mayor o menor grado, repercutir en una mejora de la situación social de la mujer de la clase media. Creo sinceramente que cualquier ensayo de una lectura diferente a ésta pervertiría la nobilísima intención de una autora que nunca pudo sustraerse al hecho de que, más allá de escritora, era simplemente una mujer.

3. Las envenenadas por el arte

Comencemos recordando que *El veneno del arte,* la más relevante sin duda de las novelas cortas que estudiaremos en este grupo, fue escrita por *Colombine* hacia finales de la primera década de siglo y publicada en *Los Contemporáneos* el 25 de Enero de 1910. No conviene olvidar que para estas fechas hacía escasamente ocho años que la polémica modernista había conmovido -desde las páginas de *Gente vieja*- a los intelectuales españoles, que sólo cinco años antes había terminado de salir a la Luz la serie de las *Sonatas,* y que una gran parte de las obras del Modernismo todavía no había sido publicada[40].

Quiere ello decir que la estela modernista no se había apagado, ni mucho menos, en España, y que un gran número de escritores seguían por tanto aferrados a esa herencia europea de raíz simbolista, decadentista y prerrafaelista, que habían incorporado, a través del modernismo, a la literatura española. Con ellos se perpetuaba también, como actitud vital y literaria, la bohemia. Ésta se había popularizado desde mitad del XIX tras la aparición del libro de Murger *Escenas de la vida bohemia* que difundió, desde un punto de vista alegre, romántico y sentimental, la vida desenfadada de los artistas del Barrio Latino de París. Ser bohemio constituía, como bien afirma A.W. Phillips, todo *«un modo de ser y concebir el mundo»* (1985, p. 332)basado en el rechazo de las actitudes burguesas y convencionales, y en la exaltación del individualismo, la libertad, la rebeldía, el desafío y la amoralidad.

Sin embargo, y conforme se acerca el cambio de siglo, la bohemia va perdiendo paulatinamente ese tono jocoso que la caracterizó en un principio para adquirir un cierto carácter trágico. Sus integrantes ya no son bohemios optimistas e idealistas; son melenudos sucios y hambrientos para los que la bohemia se ha convertido en el úni-

40 Así ocurre, por ejemplo, con muchas de las novelas de Rafael Cansinos Assens, Antonio de Hoyos y Vinent, Isaac Muñoz, etc..., autores que funden en sus novelas elementos de raíz modernista con residuos del naturalismo epigonal.

co medio posible de sobrevivir; muchos ya ni siquiera son artistas, sino golfos sin oficio ni beneficio, y los pocos que quedan de los primeros se hallan empapados de un nihilismo abrumador que constrasta vivamente con la fácil alegría del comienzo.

Pese a su evidente desvirtuación, la bohemia se extenderá, en sus diversas manifestaciones, hasta bien entrado el nuevo siglo. Aún en 1913 Ernesto Bark publica un manifiesto en *El Radical* de Madrid donde anuncia su intención de consolidar «La Santa Bohemia», agrupación de bohemios sin pretensiones de asociación formal, con la finalidad de reflejar *« el pensamiento de la humanidad moderna, para llamar al orden o avergonzar, si fuese preciso, a la del pasado, que hoy manda merced a las malas artes y a toda clase de engaños y mentiras convenidas»*(J.F. Dicenta, 1976, p.13).

De 1910 data *Iluminaciones en la sombra* de A. Sawa, libro póstumo de carácter misceláneo que ha sido definido con certeza por A.W. Phillips como *«diario de las tribulaciones de un bohemio»* (1985, p. 336). Así, este libro dolorosamente autobiográfico de Sawa nos muestra a la perfección el último estadio de ese ambiente sórdido y amargo de la bohemia parisiense; es evidente que se ha perdido ya definitivamente el carácter jocoso y vitalista de la primitiva bohemia y ha tomado su lugar un fatalismo abrumador, empapado de alcohol y de miseria y representado a la perfección por la imagen fracasada del propio autor que no es capaz de rehacer su vida y que intuye, desde su ceguera, el peso amenazador de la locura.

El veneno del arte (1910) trata de recoger precisamente el ambiente en que se desarrolla la actividad de la bohemia modernista, que Carmen de Burgos, a juzgar por la agudeza de sus observaciones, debió de conocer de muy cerca[41]. Descripciones espacio-temporales, delineación de personajes, reflexiones filosóficas, recitación de poemas, etc...., todos y cada uno de los detalles de esta pequeña narración de 1910 están cuidadosamente estudiados para recrear - excepcionalmente, por cierto- la ambientación modernista apropiada para el desarrollo de la peripecia novelesca; y, sobre todo, para llevar a buen fin esa crítica feroz contra la actitud de la bohemia modernista ante el arte y la vida que constituye el fin de la obra.

Interesa especialmente a Carmen de Burgos el análisis de la bohemia como deseo de evasión, como medio de arrinconar los anhelos incumplidos, los fantasmas del pasado, el tedio insoportable del vivir....Es precisamente esa pretendida insatisfacción modernista, oculta tras una ficticia pose de rebeldía antiburguesa, la que *Colombine* - tan irreductible como siempre en sus juicios éticos y literarios- toma en esta ocasión como blanco de su crítica mordaz.

41 Podemos aventurar que Carmen conoció perfectamente la literatura modernista y que estuvo en permanente contacto con muchos de los representantes de la bohemia española. Contacto que venía, en primer lugar, de su actividad literaria, ya que la mayoría de los intelectuales bohemios participaron en las mismas colecciones de novela breve en las que publicaba *Colombine*; de hecho E. Carrere, Cansinos Assens, Vidal y Planas, Hoyos y Vinent... , aparecen entre la nómina de escritores de *El Cuento Semanal, La Novela Corta, La Novela Semanal, La Novela de hoy*, etc..., colecciones en las que también escribe Carmen de Burgos (Ver L. Sánchez Granjel (1968, pp. 14-51) y F. C. Sainz de Robles (1975)); es más que probable que existiese, además, una relación personal entre la escritora y muchos de estos autores, que asistirían, con toda seguridad, a las renombradas tertulias literarias que Carmen celebraba todos los miércoles.

Cierto es que el hallazgo de la ecuación arte = veneno que sustenta la novela de Carmen de Burgos podría resultar sorprendente en una de las mayores envenenadas por el arte que ha producido la literatura española; no olvidemos, sin embargo, que la invectiva de *Colombine* se dirige en concreto hacia el arte que no es tal, hacia el genio fingido, que necesita de la ostentación y del exceso para reafirmarse en su genialidad, y hacia aquellos que se escudan en él para traicionar - según la ética personalísima e intachable de nuestra autora-, el deber moral de vivir su presente y su pasado con dignidad.

El veneno del arte muestra tres partes claramente diferenciadas: el primer capítulo nos presenta a esa bohemia cuya verdad va a ser progresivamente desmontada a lo largo del texto, y a su protagonista masculino, el vizconde Luis de Lara; a continuación, los capítulos II, III y IV tienen el doble fin de introducir a la protagonista femenina, María, y de relatarnos su historia y la del vizconde, dos relatos típicamente modernistas de ilusiones deshechas y amores imposibles, que tratan de explicar su intento de evasión intelectual a través de la bohemia; el último capítulo, «Nueve años después», actúa como conclusión, contrastando el pasado y el presente de la bohemia madrileña, y permite la introducción de la «tesis» de la autora.

El afán de mostrar la falsedad e insustancialidad de esa pretendida bohemia artística se hace evidente desde el primer capítulo, en que la autora nos presenta como miembro ejemplar de la misma al protagonista, Luis de Lara. Y es que no deja de resultar curioso que uno de los personajes más destacados de ese círculo de desharrapados bohemios sin oficio ni beneficio pertenezca a la más rancia, intransigente y católica aristocracia del país, sea el heredero de una de sus mayores fortunas familiares y habite, entre correría y correría por el submundo madrileño, un palacete de los que quedan pocos. No en vano Luis presenta todos esos rasgos degenerativos que *Colombine* - convencida antimonárquica y populista furibunda - disfruta atribuyendo «ad nauseam» a la nobleza en sus novelas:

> «(En él) *se juntaban la distinción natural de las familias nobles, y todos los caracteres degenerativos de las viejas estirpes. Su cutis era de un blancor lechoso; los ojos, de la clara transparencia de los albinos, miopes, ahuecados y saltones, parecían a flor de rostro, protegidos apenas por la escasa pelusa de melocotón de cejas y pestañas; el cabello rubio y lacio caía en mechones sobre una frente de arco elevado y perfecto; pero la nariz enérgica y las facciones regulares quebraban su línea bella e inteligente en la boca carnosa de gruesos labios, que el volumen de la lengua y el peso de la mandíbula inferior mantenian abiertos y colgantes. Parecía que en aquel ser se daban batalla las influencias fisiológicas y psíquicas más encontradas*»[42] (p.2)

42 Determinismo hereditario y -como veremos después- influencia del medio, se conjugan perfectamente para ofrecernos en Luis de Lara el retrato aún naturalista del «degenerado», que se complementa cuando, pocas líneas más abajo, se nos insinúa su homosexualidad.

Aparentemente poco integrado en esa nobleza de abolengo a la que pertenece por cuestión de cuna, Luis de Lara se ha construido un mundo paralelo, de artistas jovenzuelos, literatos, efebos y bohemios donde lo banal predomina y la excentricidad es reina. Desde esa doble posición privilegiada, el vizconde disfruta satirizando al círculo aristocrático - *«a las gentes del gran mundo, su mundo»* (p.1) -del que se ha convertido en comidilla y ensayando a la vez actitudes bohemias como quien se prueba ocasionalmente zapatos ajenos; porque, al fin y al cabo, Luis de Lara es un bohemio «de pacotilla», que empeña sus pertenencias sólo por el placer de mostrar la papeleta y disfruta presumiendo de blasones nobiliarios ante sus compañeros de miserias. Su actitud resume, de alguna manera, la inconsistencia de esa bohemia amanerada en la que ya es imposible distinguir la rebeldía sincera, el genio verdadero, en fin, el sacrificio de la vida al Arte -con mayúsculas-, de la pura provocación desustanciada.

Repasemos la galería de «envenenados por el arte» que componen las reuniones de Luis de Lara en el capítulo I y obtendremos la prueba.

Destacan, en primer lugar, los jóvenes provincianos, los que aún no han conocido las mieles del éxito y culpan de su escaso éxito a «los consagrados», los que desprecian a los grandes maestros de la literatura y el arte y convierten la bohemia arrastrada en símbolo inequívoco de talento:

> *«Aprovechaban la ocasión de asomar cada uno al superhombre que creía llevar dentro y que procuraban revelar en las largas melenas y en el descuido de los trajes comprados en el rastro. No tener que comer, dar sablazos a los amigos, vivir la vida fácil de los tugurios con mujerzuelas desvergonzadas ya era una patente de artista. No se concebía que un hombre fuese bien vestido, comiera todos los días, dedicase horas al estudio, cumpliera sus compromisos y estuviera capacitado para ser genio»* (p.4)

Algo por encima se encuentran «los luchadores», que ya han conseguido esporádicamente ver su nombre impreso pero que continúan en la misma tónica de americanas raídas y zapatos rotos. Éstos suelen además asumir con placer el papel de censores espontáneos y criticar -haciendo gala de una seudocultura improvisada que sustituye en ellos a la sabiduría- a los grandes artistas precedentes.

En este sentido, los «eruditos a la violeta» tampoco escapan a la mirada de *Colombine*; son los que reivindican un lugar entre los elegidos en nombre de la rebeldía, convencidos de que el hambre y la miseria pasadas son la llave para obtener carta de ciudadanía en el mundo del Arte. Entran también en este grupo los «incomprendidos», los que achacan su derrota a la maledicencia o al poder de la prensa, y dedican sus esfuerzos a despellejar a los que por su talento han conseguido llegar a la cumbre.

Y, finalmente, los afeminados, *« jovencitos dulces, femeninos, soñadores, con los cabellos ensortijados, pintadas ojeras, perfumados y con el cutis lleno de polvos de arroz y de colcream virginal a la glicerina, que tenían siempre una sonrisa complaciente y una mirada humilde para las más absurdas teorías de los jóvenes genios»* (p.4). Difícil sería concebir la bohemia sin el ingrediente imprescindible de las «desviaciones» sexuales. Los afeminados dotan a la bohemia de una cierta ambigüedad que le es absolutamente necesaria para confir-

marse como forma alternativa de vivir, e introducen esa nota malsana que requiere el heterodoxo eros modernista. Recordemos algunos de sus «nombres de guerra» : exóticos unos, como «Reina de Chipre» o «Hada de Invierno», y otros de un prosaísmo abrumador como «Merluza», «La Pelos» o «La Juanona», por el que se conoce al mismísimo vizconde en persona[43].

Hasta aquí los que constituyen la bohemia propiamente dicha. Los que siguen, grandes figuras de las artes y de la política, alguna aristócrata degenerada, y varias escritoras provincianas de tercera fila, son advenedizos en la bohemia pero, deslumbrados por la excentricidad que de este mundo rezuma o por el título del anfitrión, no pierden la ocasión de lucirse en sus salones.

Todos ellos son objeto de la mordaz ironía de Carmen de Burgos, siempre incapaz de transigir con el querer ser, la ranciedad, la estulticia y la presunción gratuita que se esconden tras su orgullosa rebeldía y su aparente devoción al arte.

En este punto se abre el segundo capítulo de la novela que introduce a la protagonista, María, actriz bella y madura ya retirada de las ingratitudes del mundo del arte.

El decorado no puede ser más decadente: una tarde otoñal, un cielo gris cuajado de nubes plomizas cuyas tonalidades oscilan desde el violeta al pizarra, un paisaje triste, un silencio pesante... María aparece recostada en una chaise-longue, absorta en el espectáculo que el paisaje ofrece a sus ojos; su alma, *«puesta a tono con el alma del paisaje»* (p.7), engaña con su calma aparente, fingiendo un sosiego que se rompe, en su interior, en mil deseos, ensueños y anhelos,

> *«sed de los poros ansiosos de caricia de agua y de besos tibios; hambre de oídos ávidos de melodía; dulzura de los ojos que guardan encerrados en la retina la visión de todos los paisajes y el deslumbramiento de todos los museos. (...) La memoria esbozaba trozos de recuerdos como paisajes de olvidadas melodías y la imaginación rompía sus fragmentarias creaciones como jirones de gasa rosa o pedazos de una estatua deshecha»* (p.7).

43 El modelo del protagonista de esta novela de Carmen de Burgos fue, con toda probabilidad, su amigo y contertulio Antonio de Hoyos y Vinent.
De sobra es sabido por todos que el que se llamaba a sí mismo marqués de Vinent usurpando el título de su hermano mayor, fue - como Luis de Lara- aristócrata, homosexual, dandy y bohemio (Recordemos que sólo unos meses antes de *El veneno del arte*, A. de Hoyos había publicado en el número 12 de *Los Contemporáneos* (19 de Mayo de 1909) su novela *Bohemia triste*, donde recoge ese ambiente bohemio que él mismo acostumbraba a frecuentar).
No tenemos, sin embargo, noticia de que el aristócrata madrileño cultivara la poesía - como su «alter ego» Luis de Lara que, en la novela de Carmen de Burgos, disfruta componiendo versitos-; es posible, no obstante, que lo hiciera, ya que uno de sus dobles novelescos más conocidos, Florito Salazar, es, en *Bohemia triste*, poeta además de bohemio. (A. Cruz Casado, 1985, pp. 101-116).
Las posibles dudas sobre la verdadera identidad del protagonista comienzan a disiparse cuando repasamos las líneas dedicadas a Antonio de Hoyos por Rafael Cansinos Assens en *La novela de un literato*. Da allí testimonio Cansinos de que el interés de *Colombine* por documentarse en la vida bohemia, en el mundo del vicio y de los bajos fondos, la había conducido a una íntima amistad con Hoyos y Vinent, a quien frecuentaba a menudo y estudiaba con verdadero interés. El relato de Cansinos Assens nos sorprende considerablemente ya que recoge una velada en casa del marqués, -a la que Carmen de Burgos asistió acompañada de su her-

En este punto, ya el lector ha intuido en María a la perfecta heroína modernista, entregada de pies a cabeza, en consonancia con el paisaje, al vicio solitario de la melancolía, perdida en el ensueño irrealizable de un enigmático pasado remoto e inalcanzable, experimentando en su retiro todo el placer de la abulia infundada...; una heroína tan absolutamente modernista, que es incluso capaz de combinar sin discordancias los más selectos atributos del ángel y de la diosa: cabellera de fuego, voluptuosos labios rojos y ojos felinos, que contrastan con unas extremidades casi prerrafaelistas, finas, delicadas y blancas *«como una hostia, de líneas puras, místicas, adorantes»* (p.8), unas manos de esas que hablan por sí mismas para revelar tras ellas la presencia de un espíritu habituado al dolor y al sufrimiento.

Muy pronto el solitario canto a la melancolía de María se convierte en dúo, al entrar en escena Luis de Lara, el compañero perfecto; perfecto porque ese hastío vital tan propiamente finisecular que lo acompaña permanentemente rima a la perfección con la insatisfacción de María, y también porque su homosexualidad pretende ser, al fin y al cabo, otra manifestación más del mismo amor truncado que aqueja a la artista.

También él se autopresenta como héroe modernista, haciendo gala en repetidas ocasiones de ese enigmático «spleen» que causa el tedio del presente y se vence -o, cuando menos, se intenta- con la añoranza constante del pasado[44]. El vizconde es si-

---

mana Ketty y del propio Cansinos- cuya ambientación y personajes coinciden fielmente con los que describe *Colombine* en su novela.

Según nos relata Cansinos, el marqués de Hoyos vive, como Luis de Lara, en el piso bajo de un suntuoso palacio cedido por su madre; pero además nos lo presenta, también como el protagonista de *Colombine* en el segundo capítulo de *El veneno del arte,* envuelto en un kimono de seda con un penetrante olor a perfume y citando a Oscar Wilde. No sólo la figura de Luis de Lara coincide con la del marqués; también los asistentes a la reunión que el vizconde celebra en la novela de *Colombine* recuerdan, con mucho, a los que Cansinos retrata en el relato de su visita a casa de Hoyos con Carmen; así la obesa marquesa de la Laguna y su hija Gloria nos recuerdan, en el físico y en el título, a la marquesa de la Charca y a su hombruna descendiente; la señora de Martos y su hija Cristina, rivalizando en la atención de los hombres, se parecen sorprendentemente a la señora de la Llanura y Anita en la novela de *Colombine*; Felipe Trigo, que también aparece en la reunión de Hoyos, podría ser perfectamente ese escritor sicalíptico que disfruta, en *El veneno del arte,* intrincándose en la psicología femenina, y Joaquín Dicenta es, posiblemente, ese escritor de dramas sociales que, según afirma Carmen de Burgos en su novela, habían conmovido a España entera.

Ninguna duda nos cabe de que *El veneno del arte* se inspiró profundamente en la figura de Antonio de Hoyos y en sus veladas. Precisamente termina Cansinos el relato del episodio contando que, al abandonar la reunión, Carmen de Burgos expresó su intención de realizar una sátira novelesca de ese mundillo semi-decadente que acababan de dejar atrás: *«Tengo hasta el título»* -dijo la escritora- *«El veneno del arte.... ¿ Qué les parece a ustedes?»* (Cansinos, 1982, vol I, p. 340). Tenemos constancia, al menos, de lo que tal invasión de su intimidad le pareció al propio A. de Hoyos; así nos lo cuenta Cansinos unas páginas más adelante:

«Colombine pasa luego, con su volubilidad habitual, a hablar de sí misma... Ese bobo de Hoyos se ha molestado por su novela 'El veneno del arte' y le ha escrito una carta, llena de quejas y de insinuaciones de amenazas..., llega a hablar de injuria y calumnia...

-Pero Eduardo (Barriobero) me ha dicho que puedo estar tranquila. En la novela no lo nombro y, además, aunque lo nombrara personalmente, como la homosexualidad no está penada en el Código, no hay base para una querella por injuria. Para eso es preciso que lo que se le imputa al demandado constituya un delito..» (p. 470).

44 Recordemos algunas de sus manifestaciones, plagadas de términos que provienen de ese componente romántico y decadentista que se halla siempre presente en el Modernismo :

«Estoy ***triste****... Muy triste, María. Esta tarde me trae* ***añoranzas*** *de los amigos* ***lejanos*** *que he dejado este año en la estación veraniega..»* (p. 8; La negrita es mía)

multáneamente un frívolo vividor -impecablemente ataviado de dandy[45] para beber las mieles de la dorada bohemia parisiense[46] - y un decadente consumado, que intercala su discurso con poemas modernistas, que se envuelve en kimonos de seda para deleitarse en la lectura del rey de los decadentes, derrama a su alrededor esencias exóticas que exciten su hiperestesia y cultiva con voluptuoso placer el arte del fetichismo:

> *«Esta vida es insoportable. Hoy he preferido quedarme en casa... Me envolví en un kimono, para sentir en mi cuerpo la caricia de la seda... he llenado la habitación de ramas de lilas, derramé sobre los muebles dos frascos de esencia de lilas blancas... y allí, con los portieres corridos, en una media luz de templo, tendido sobre la chaise-longue, he colocado al alcance de mi mano un cigarrillo turco, una taza de té humeante y un libro de Óscar Wilde... Después he mandado que me acercasen la caja de taracea en que guardo retratos y recuerdos... flores secas, pañuelos de encaje enranciados por el tiempo... y un zapatito de mujer»*(p.9)

Bohemia, exotismo, decadentismo, fetichismo, desviación del eros, insatisfacción y hastío ... ¿habrá declaración más ferviente y total de adscripción al modernismo?.

Una exacerbada sensibilidad parece ser, como señalábamos al referirnos a la literatura modernista, el rasgo que más fielmente define a los protagonistas de estas novelas. Y por ello, si el vizconde reconoce que su sentimiento se halla especialmente agudizado y que su alma es *«arpa templada al dolor y al arte»* (p.9), la ex-artista no le queda a la zaga y entona, en las líneas siguientes, un canto dolorido contra la injusticia, los convencionalismos sociales, la miseria humana, y, sobre todo, contra el sufrimiento que produce el insoslayable veneno del arte:

«Ha sido un viaje delicioso que deja en pos de sí la ***amargura*** *de todas las dichas que pasan -continuó él- ¡No sé a quién se le ha ocurrido hablar de la alegría de los* ***recuerdos****!»* (p.8; la negrita es mía)
«Estas ***evocaciones*** *me han puesto* ***triste*** *esta tarde, María».* (p.9; la negrita es mía)
«Esta vida es ***insoportable****».*(p.9; la negrita es mía).

45 *«Diciendo esto estiraba con cierta coquetería el bordado chaleco y la finísima camisa, bajo la que se transparentaba la malla de la camiseta de seda. El pantalón, subido, dejaba al descubierto calado calcetín y el zapato de charol, con hebilla de pedrería. De todas sus ropas emanaba fuerte perfume fememnino de cocotte elegante (...)»* (p. 8).

46 *«¡Cuantas locuras en París! Reuniones de decadentes, a las que asistían Collete, la marquesa de Belfort y otras muchas damas, y donde se alzaban las copas de champagne en medio del refinamiento del placer. La dorada bohemia que salía a la calle para entrar en las sombras de la noche en los barrios de los apaches, en las tabernas sombrías donde donde Mr. Marchene, un príncipe de sangre real, tocaba la guitarrilla ante un tablado, para ofrecer las monedas ganadas a un hombretón de grandes mostachos, que le aplaudía con voz ronca y aguardentosa!»* (p.8).
Difícil resistirse a reproducir la descripción realizada por el aristócrata de la reina de la moda de este mundo de lujo decadente, que reúne todos y cada uno de los tópicos que definen a la heroína modernista: una figura estilizada, de inspiración prerrafaelista y un rostro virginal, animado por unos ojos perversos que se encienden sobre ojeras moradas y unos labios que emborronan, con su rojo de sangre, la perfecta palidez que los enmarca: *« La reina de la moda era una marquesita italiana, pálida y quebradiza (...); una figura mística, alargada y pura; de largo cuello y manos transparentes; un cutis blanco de cera en un rostro iluminado por la llama violeta de unos ojos perversos, agrandados en las ojeras, que como un lirio azul se marcaban en su semblante. La boca, de púrpura, parecía un clavel de grana abierto sobre la piedra de una tumba»* (p. 8).

«Yo siento el dolor de todas esas vidas que se truncan... Hoy siento con usted el dolor de una juventud estéril... otros días, la amargura de un talento malogrado... ya la tristeza de todas las miserias... artistas jóvenes que luchan con la pobreza y caen destrozados, vencidos, ilusos que se aproximarán a las fuentes del arte y se envenenarán con unos anhelos de creación y gloria que no tienen fuerzas para realizar» (p.9)

Una vez nos han sido presentados los personajes, ya estamos en condición de escuchar sus confidencias, y oírlos contar por riguroso turno el origen íntimo y nunca revelado de ese profundo dolor ante la vida, de esa hipersensibilidad con que analizan al mundo y de ese extraño comportamiento - ella, reclusión absoluta en sí misma, y él, desviación de la «ortodoxia» sexual- con que ambos se enfrentan al amor.

Así, entre las sombras del jardín, aún más agudizados sus sentidos por el aroma penetrante de las flores y el lúgubre tañer de la campanas[47], relata Luis de Lara su iniciación a los misterios de la vida. Su historia, que ocupa en su totalidad el capítulo III, es la de un engaño burdo y cruel; nos remontamos, con el protagonista, a sus dieciséis años, y lo encontramos de estudiante pensionista en el Madrid del cambio de siglo, arruinado, pero repleto de ilusiones y ensueños. Allí conoce a Rosita, el perfecto ángel del hogar, *« una niña rubia, con rubio lunar y ojos de azul de noche de luna; una figurita de biscuit, pálida, blanca, alargada, prerrafaelista»* (p.11).

Pronto la sencilla amistad de dos adolescentes se trueca en un apasionado amor juvenil, que avanza en la novela a través de emocionados recuerdos de miradas azules, cuellos de nieve, áureas cabelleras, manos de marfil, senos virginales, castos besos mañaneros y promesas de matrimonio a diestro y siniestro.

La primera parte de la historia termina con la interrupción brusca del idilio por parte de la autoridad paterna; confinado Luis en un colegio de jesuitas, el dolor del amor truncado y el ejemplo de los que han sido designados guardianes de su alma, consiguen cambiar sus inclinaciones naturales...

La historia se retoma años después cuando, ya involucrado en el mundo de la bohemia, encuentra Luis a la angelical Rosita convertida en vulgar cocota. Poco queda en la «Margarido» de aquel *«rostro de virgen»* enmarcado por un *«rubio de trigal para la hostia de su frente blanca»* (p.13), y menos aún tras confesarle desvergonzadamente que aquel candor virginal del pasado no era más que el señuelo de una experta en amores para cazar al pardillo aristócrata provinciano.

Con la risa impúdica de Margarido aún resonando en sus oídos termina el vizconde el relato de la muerte del sentimiento y del amor femenino en su alma; resulta novedoso el asunto en cuanto que, en lugar de una pobre virgen engañada por un Bradomín sin escrúpulos, encontramos aquí el caso inusual de un muchacho inexperto atrapado en la red de una arpía vestida de ángel.

47 La ambientación modernista se va, como vemos, intensificando, a medida que avanza la novela: *«Había anochecido, el paisaje quedaba velado por las sombras como por una de esas cortinas moradas con que la rapacidad de los sacristanes cubre las obras maestras de los altares; las estrellas lucían, hundidas en las profundidades del azul limpio y obscuro; de un nido de cornejas (...) salía el fatídico y opaco silbar de las aves, como una evocación de espíritus y trasgos; de seres nefastos, sombríos, monstruosos, armonizándose con el tañer de las campanas de los vecinos conventos que doblaban por los muertos en su melancólico toque de ánimas»* (p.9).

El resultado es, cuando menos, sorprendente, ya que las convenciones sociales, el despelusamiento eclesiástico y la impredecible maldad femenina han conseguido trocar al enamorado incondicional nada menos que en *«discípulo fiel del convento de San Martín de la Adelfa»* (p.13), envenenado por la frivolidad y los *«locos anhelos de gloria»*(p.14) de la vida bohemia.

El capítulo IV nos acerca a la historia de la envenenada redimida, María[48], que parece haber hallado, en una especie de ataraxia personal, la vacuna mágica para el delirio de grandeza consustancial al arte:

> *«(...) Yo he sufrido... he visto también caer roto a mis pies el ideal. Pero he tenido fuerzas para cavar una tumba dentro de mi alma y encerrar en ella cuanto florecía en mi ser: deseos, esperanzas, alegrías. Lo he arrancado yo misma... Ya ve usted que con ese fardo dentro no se puede ser feliz»* (p.14)

La táctica de María para burlar la decepción no consiste en renunciar al idealismo sino en guardar conciencia de lo ficticio de éste, en levantar héroes que ella misma pueda derribar antes de que caigan por sí sólos arrastrándola en su debacle. Es la artista que ha tomado conciencia de los riesgos inherentes al deslumbramiento del arte precisamente porque ha gustado intensamente su sabor agridulce.

Su historia es la de una clásica envenenada por el éxito, el público y los aplausos hasta ese punto en que el amor sincero alcanza la calidad de ideal inalcanzable:

> *«Los que por su alma, su talento, su dulzura, hubiera podido amar con el suave amor que yo concibo, eran aquellos de que me separaba un imposible... Los otros... unos no me inspiraban confianza para dar suelta a mi simpatía; los que tal vez eran los sinceros, no llegaban a despertarla (...) La vida del artista suele ser flor de ensueño»* (p.14).

Sólo en una ocasión reconoce María haberse dejado inundar por el amor y es lógico que, en ese continuo estado de hiperexcitación de los sentidos que aqueja a la heroína modernista, el objeto de culto sea «una voz»; una voz capaz de anular a su

48 En la tesis doctoral ya citada en la Introducción de este trabajo, Concepción Núñez ensaya una lectura del personaje de María en clave autobiográfica; afirma que tras ella se retrata Carmen de Burgos y que el amor imposible y ausente de la primera es una transfiguración novelesca de la pasión de la autora hacia Ramón Gómez de la Serna.
Baste recordar, sin embargo, unas cuantas líneas de su «Autobiografía» -publicada en *Prometeo* tan sólo unos meses antes de la novela que aquí tratamos- para ver cuán lejos se halla la vitalista *Colombine*, madre y cabeza de familia por encima de todo, de la actriz a la que retrata en *El veneno del arte*, capaz de renunciar a la intimidad del amor y la familia por la gloria del arte: *« En mi vida familiar e íntima usted me conoce. No se adivina que soy escritora ¿verdad? Sé amar a mi hija, una preciosa gitanilla que es la mejor de mis obras y ser alegre con los míos, atender 'a las labores propias del sexo' y entretenerme fácilmente en nimiedades que no entienden los genios»* (*Autobiografía*, p. 27).
Más que como «alter ego» de la autora, el personaje de María parece cumplir la función de ejemplo invertido, muestra de todo lo que no debe hacer una mujer para conseguir esas virtudes que a Carmen de Burgos le parecían, en aquellas fechas tan tempranas, más ponderables y propiamente femeninas: la vida sencilla, la paz interior y el calor de un amor verdadero como el que ella no había tenido.

poseedor(*«¿Cómo era él? (...) Una cabellera negra, unos ojos negros y una voz. No sé más»* (p.15)), que pierde cualquier relevancia si no es en función de ese sonido mágico que produce; una voz que resume y metaforiza a su creador, y que conduce al que se deja arrullar por su acento a estados mágicos de fusión con el infinito; una voz perversa y acariciante, que invita a perderse en escenarios modernistas de elucubración y ensueño:

> *«Se desplomaban las paredes de mi gabinete, y enredada en la red sutil de su acento de salmodia maldita, pasaban ante mí paisajes de ensueño. Mujeres pálidas, de grandes ojeras azules y ojos verdes, infernales, cambiantes como las llamas de gasa del alcohol; en jardines de lirios negros, bajo un cielo tan bello que era feo el cielo de Italia y mezquinos sus astros. Aquel era un cielo de polvo de brillantes, lechoso, sideral, iluminado por una gran luna color violeta... y luego... más allá... un sol rojo de sangre iluminaba bosques extraños; crisantemas blancas, sagradas flores de loto; esbeltas varas de lis y morados florones de cardencha; (...) se balanceaban majestuosamente los blancos racimos de cañaveral, y los enanitos y gnomos de sus nudos venían a susurrar en mis oídos vagas historias de amor (...)»* (p.15).

Una voz que no es, sin embargo, lo suficientemente poderosa para vencer en la lucha con el arte. Si el corazón de María dice sí, y se deja adormecer por el sonido de esa voz que consigue aplacar la excitación de sus sentidos, su cerebro y su arte dicen no, y cierran definitivamente la puerta al último barco hacia la redención por el amor. La razón, el análisis, y el veneno del arte han vencido a la mujer enamorada, condenándola a un anhelo siempre insatisfecho, a un vago deseo de amor que no ha de verse jamás cumplido.

Sólo dos opciones vitales deja la autora a los que, como Luis y María, se hallan perpetuamente amenazados por el terrible fardo de la melancolía: rehacer con coraje la vida, expulsando de sí esa malsana complacencia en el ansia incumplida, o, lo que es más frecuente, envenenarse de arte y de bohemia hasta adormecer por completo su natural hisperestesia.

Parece que, tras avivar la llama del dolor con la confidencia, ni siquiera María es capaz ya de aferrarse como paliativo a ese estado de semiataraxia del que hacía gala anteriormente y, bajo la consigna de *«Es preciso ser artistas. Ser bohemios»* (p.16), se lanza con Luis a la vorágine nocturna de espantar fantasmas «epatando» a los burgueses y de fingir la alegría amarga de la melopea de champán:

> *«Tuvo la visión exacta de su locura, de la perversión de su carácter, del de Luis, del de todos los desequilibrados con lecturas malsanas y anhelos imposibles; (...) Sintió un movimiento de rencor y odio contra el egoísmo o la cobardía del que pudo salvarla, y encogiéndose de hombros, con un gesto, mezcla de desprecio, indiferencia y resignación, se cogió del brazo de Luis diciendo:*
> *-¡Cuánto nos vamos a divertir!»* (p.16).

El último capítulo retoma la acción nueve años después cuando María, caminando por Madrid, escucha casualmente a Luis que continúa impertérrito, como si nada

hubiese cambiado, su recitación de versos de Darío. Pero el tiempo ha pasado, y las ilusiones de ambos, sus quimeras y sueños de juventud se han visto vencidos por el tremendo peso de la vida, de la cotidianeidad y del sentido común. María reconoce su fracaso al haberse dejado arrastrar por el veneno del arte y sólo aspira a una vejez digna, disfrutando de los pequeños placeres que la vida sencilla le ofrece; Luis vuelve hastiado de su larga estancia en el extranjero, desengañado de los que se decían sus amigos y dispuesto a convertirse en «una persona decente» y a sacrificar, incluso, su inclinación sexual por un matrimonio de conveniencia.

Poco queda también, según cuenta María a Luis, de aquella bohemia repleta de ínfulas de triunfo que se nos describía al principio de la novela: casi todos han renunciado al Arte y se han enriquecido con los mismos menesteres burgueses que tanto despreciaron; tan sólo unos cuantos han conseguido vivir de su arte, y éstos a fuerza de vender el espíritu y adular las malas pasiones del público.

La valoración final que de la bohemia - y de sus manifestaciones artísticas- queda cuando la pluma inflexible Carmen de Burgos ha acabado con ella, es desastrosa. Sus últimas líneas nos ofrecen una visión global de esa generación de artistas improvisados, sin paciencia para el trabajo serio, devorados por la aparente facilidad del genio, cultivando un arte absurdo alejado de la realidad y la Naturaleza:

> *«Crían las extravagancias el camino del arte, las largas melenas, los trajes estrambóticos, el encanallamiento moral; Murger les había hecho mucho daño. Hablar de todo sin estudiar nada, destrozar reputaciones, soñar con un arte nuevo de desquiciamiento, sin base, sin realidad, abominando la Naturaleza»* (p.19)

Una juventud envenenada por el ambiente de la capital, consumida por el vicio, el hachich y la vida de café; bohemios que se creen artistas porque conocen todos los placeres y las perversiones, porque han leído a Baudelaire y a Lorrain; hombres, como Luis, que renuncian a la felicidad de la vida sencilla para encanallarse en la constante orgía nocturna, y mujeres, como María, intoxicadas de arte y de quimeras vanas, que dejan escapar el verdadero amor, *«¡pobres locos, envenenados en un ambiente de arte que no supieron comprender, destrozando sus vidas e inadaptables para el hogar! ¡Mariposas de oro quemando sus alas en un fuego maldito, sin conocer la verdadera luz del ideal!»* (p.19).

Consigue así llegar hasta nosotros, con toda nitidez, el triple mensaje final de la autora: artístico, en primera instancia, negando un arte de cuyos procedimientos y contenido se ha servido en su propia novela para llevar a término la ridiculización del mismo; socio-histórico, también, mediante la crítica despiadada de una pretendida bohemia, común en el panorama social español de la época, cuyos entresijos más oscuros se ponen al descubierto[49] ; y moral, sobre todo, ofreciéndonos, a través del personaje de María, vacuna eficaz contra los peligros que el veneno del arte entraña especialmente para la mujer.

49 Probablemente la amistad con Max Nordau tiene algo que ver con este talante antimodernista que se revela en la Carmen de Burgos de *El veneno del arte*. Es de sobra conocida la aversión de Max Nordau hacia el ambiente y la literatura de la decadencia modernista, que demuestra sin ambages en su libro *Degeneración*, publicado en Berlín en 1892 y traducido al español por N. Salmerón en 1902.
Carmen de Burgos fue gran admiradora de Nordau, al que conoció en 1905 en París, comenzando a asistir

También Soledad y Alina, las protagonistas respectivas de *Senderos de vida* (1908) y *La indecisa* (1912), son, como María, envenenadas por el arte, y también ambas presentan trayectorias vitales muy similares -aunque sus finales sean, como veremos, tan divergentes- cuyo detonador es una historia de amor fracasada. Las estudiaremos, pues, de forma paralela.

A Soledad la conocemos inmediatamente después de la violenta ruptura con el actor Vicente Gálvez, aunque no se nos llega nunca a aclarar el verdadero motivo de ésta; y es que, como veremos, la importancia del fracaso amoroso no reside, ni en su caso ni en el de Alina, en una razón inmediata y concreta : «*¿qué importaba cuál fuese la causa* -exclama Soledad- *si el dolor era el mismo?*» (p.4); habría más bien que buscar los vagos motivos del desengaño sentimental en la imposibilidad de compaginar el éxito con el amor y, sobre todo, en esa todopoderosa llamada del arte a la que las heroínas de Carmen de Burgos difícilmente oponen resistencia.

Soledad se define a sí misma como un espíritu inquieto, fácilmente hastiable y necesitado de constantes cambios y novedades. Es... una artista, con sus caprichos y extravagancias, poco comprensibles para la aburrida clase media : « *¿Iba, acaso, a sujetarse al patrón común de la moral burguesa? De ninguna manera. A las artistas se les tolera todo si saben imponerse...*» (p.2).

Su relación con los hombres había sido, hasta Vicente Gálvez, frívola e insustancial; no tuvo amantes, y la mayor parte de los hombres que pasaron por su vida lo hicieron sin pena ni gloria, sin dejar siquiera un recuerdo o una emoción grabados en su alma; las reacciones que en ella provocaron no fueron más allá del asco, el aburrimiento o la vanidad satisfecha de la artista que goza machacando ilusiones a su paso, orgullosa «*de todos los hombres que la recordarían siempre, porque pasó junto a ellos como una ilusión, bella e intangible, dejándoles el aroma de un deseo no satisfecho*» (p.3).

Pero en su alma, como buena heroína de Carmen de Burgos, no puede faltar ese anhelo oculto de ternura, esa ansia avasalladora de cariño que sólo un gran, un verdadero AMOR puede saciar. Y es que la concepción del amor de estas amadoras natas de *Colombine*[50] supera tantísimo el estándar, que rara vez pueden satisfacer sus espirituales anhelos en esa otra mitad de la humanidad -los hombres españoles del primer tercio de siglo- que difícilmente puede asociarlas con algo más que con su prosaica misión reproductora:

> « *(...) su espíritu era exigente; deseaba amante y compañero a un tiempo; el hombre que, después de inspirarle confianza completa en su lealtad, lograra desvanecer de pasión su cuerpo, porque ya se le hubiese entregado el alma en una completa compenetración de pensamientos e ideales*»(p.4).

---

allí mismo a las tertulias que éste daba en su casa de la Rue Seoni (P. Castañeda,1994, pp. 52-54). Es bien sabido que Nordau moldeó el espíritu de *Colombine* en materia de socialismo y sionismo, así que no es de extrañar que también sus opiniones sobre la literatura más reciente influyeran notablemente en la autora.

50 Recordemos que dos Isabeles, protagonistas de *En la sima* y de *La incomprensible*, son casos similares de mujeres que aspiran al amor total, a ese conglomerado explosivo de ternura, amistad y pasión que las heroínas de Carmen de Burgos persiguen con desesperación en los hombres de sus novelas y que rara vez obtienen de unos compañeros que parecen, generalmente, no dar la talla.

Todo ello lo encuentra Soledad en Vicente Gálvez, el presentido, con el que entabla una de esas relaciones morbosas, decadentes, donde los extremos opuestos -placer y dolor, amor y odio, pasión y celos- se hacen inseparables.

Tan tempestuosamente como había comenzado - y la razón, aunque ya intuimos que se trata de un duelo entre envenenados por la gloria, sólo nos la desvelará la autora en el último capítulo- termina el idilio, en un paroxismo de llantos y humillaciones de los que Soledad emerge vacunada contra el amor:

> *«Jamás había pedido nada al amor; (...) se contentaba con que el hombre amado aspirase el aroma de su alma y la comprendiese... Sin duda en lo sucesivo ya no podría ser tan buena....; sentía una comezón de locuras, de sensualidad, de aturdimiento; puesto que no podría hallar en su interior la paz del recuerdo ni la serenidad de los deseos satisfechos. (...) Aquella amargura que le desgarraba el corazón, tendría que ahogarla en esa locura que hastía la carne y embrutece el cerebro»* (p.5)

Soledad se hunde así en el escepticismo más absoluto. A la vista de las contradicciones irreconciliables de su espíritu - inadaptable para el hogar e imposibilitado sin embargo para amar si no es en la entrega total-, renuncia al idealismo de juventud y decide anularse en las pasiones vulgares, profanando su alma sin mancilla en la entrega arbitraria del cuerpo, que ya nunca más será consagrado por un amor como el de Vicente.

Así la encontramos en el capítulo I de la novela, ofreciendo a duras penas el sacrificio de su pureza a un admirador eventual que la haga, definitivamente, indigna de la pasión de Vicente, y borre cualquier posibilidad de reencuentro con el AMOR:

> *«Había en el fondo de sus ojos la protesta de toda la parte noble de su ser, que se resistía a la consumación de aquella locura aconsejada por el cerebro enloquecido. (...) Eduardo creyó oír un nombre que no era el suyo, murmurado como una queja... El cuerpo divino se estremecía entre sus brazos en una crisis de lágrimas»* (p.7).

La historia de Alina, *La indecisa*, guarda muchos puntos de contacto con la de Soledad. Como ella es artista, y también como ella, se aparta del amor atemorizada de la fuerza presentida del sentimiento en su alma: *« Yo no he nacido para amar... me entregaría a la pasión con demasiada vehemencia, dejaría de ser artista»* (p.4).

De hecho así resulta ser cuando conoce a Adolfo y se enamora de él con una intensidad tal que se ven obligados a tomar la determinación de evitar los accesos de celos de Alina retirándose de la vida social. Pero en el paraíso holandés donde los amantes se ocultan comienza el veneno del arte a infiltrarse de nuevo , lento pero implacable, en la sangre de Alina.

> *«-Tú escribes y cultivas tu nombre, tu gloria, como siempre; no estás acostumbrado a oír los aplausos; no sabes lo que es la sugestión del público; el momento supremo del éxito, superior al éxtasis del amor...»* (p.10)

Cuando Adolfo se convence con tristeza de que Alina es, efectivamente, una envenenada por París y por el teatro, irredimible e inadaptable para el hogar, propone el regreso.

Y pese a los inmejorables propósitos de la actriz de compaginar el amor y el arte, la influencia de la capital consigue rápidamente separarlos. Adolfo, posiblemente decepcionado por su fracaso al intentar convertirla en lo que no es, se empeña en un galanteo sin importancia, y Alina no duda en apresurar la ruptura.

Hasta aquí el breve, pero intenso, contacto con el amor de Alina y Soledad, dos de las envenenadas de Carmen de Burgos. Casi podríamos afirmar ya en este momento que en el instante en que renuncian al remanso de paz conyugal para optar por una vida de arte y disipación, firman su propia sentencia. No olvidemos que difícilmente podía asumir la *Colombine* de los años diez, aún empapada de la moral institucionista, madre generosa hasta la médula, el sacrificio femenino de la vida personal al arte, el trueque voluntario del amor de la familia por el brillo evanescente de la gloria... Recordemos algunas de sus palabras al respecto en *Las artes de la mujer*:

> *«Todo triunfo en la vida pública ocasiona más amargura que placer: hay que apartar tanta zarza, tanta maleza, que las manos sangran y los reptiles nos salpican con su baba asquerosa. He oído suspirar a más de una artista célebre por la vida ignorada de esas mujeres desconocidas que viven y mueren aspirando un ambiente de dulzura y amor. El triunfo despierta admiración pero también engendra odios y hace ver las pasiones pequeñas y bastardas. (...)*
>
> *Yo diría a la mujer: 'Id a la lucha las que tengáis necesidad de ello; no abandonéis el cielo de vuestro hogar por un deseo de falsa gloria'»*(p.7)

No es de extrañar, pues, que sus heroínas emprendan, desde el momento en que reniegan del amor, caminos oscuros y tortuosos que demuestran la futilidad de su sacrificio, mortificadas por *«esa insaciable ansiedad de los corazones sin amor, la tristeza de los hogares vacíos, de esas casas frías donde no mora la pasión , para hacerlas agradables»* (p.15). Es lo que les ocurre, sin ir más lejos, a Alina y a Soledad.

Efectivamente, desde que Soledad se entrega en *Senderos de vida* a Eduardo para conjurar el enamoramiento de Vicente, su vida se transforma en una debacle. Lo que parece haberse convertido en una insaciable sed amorosa alterna con etapas de castidad y de auténtico fervor familiar; pero el duende del teatro siempre acaba venciendo, destruyendo el simulacro de remanso de paz inventado por Soledad y devolviendo a la artista a su medio.

No obstante, los años no perdonan, y la vida artística de la»primera actriz» es corta; cuando el arte comienza a hacer aguas y Soledad se ve rechazada de todos los grandes escenarios, vuelve el amor a reclamar su puesto; se trata, sin embargo, de un amor decadente -*»una flor de otoño en el alma de Soledad, una flor de color pálido y aroma penetrante: el último capítulo de su novela»* (p.9)- motivado por el deslumbramiento que ejerce la actriz madura venida a menos sobre el jovenzuelo principiante. El cariño de Soledad por Paco es maternal y posesivo, es el asidero final de Soledad a la vida, después de haber perdido en el camino el verdadero amor y la gloria....; es un intento absurdo

de enmendar errores del pasado tomando el tren equivocado, y como tal, está destinado a fracasar.

Por su parte, desde que su historia de amor con Adolfo se va a pique, *La indecisa* intenta a duras penas reintegrarse a la bohemia parisiense; sin embargo, el tiempo de amor y paz pasado en Holanda la ha convertido en una extraña en su medio: Alina quiere triunfar pero no desea vender su alma y ambas cosas, pronto habrá de comprobarlo por sí misma, son a todas luces incompatibles. Su mundo se le antoja ahora un centro de depravación y de miserias femeninas y su espíritu, que pese a estar envenenado no está todavía en este punto de la novela irremisiblemente perdido para el amor, se niega a entregarse a cambio de un puñado de diamantes:

> *«Aquel brillo zul, tentador de los brillantes, que tuvo toda la noche ante ella, abrasándola,se desvanecía dejando en su lugar la imagen de la mirada dulce y triste de Adolfo, fija en su rostro como una reconvención. En un momento olvidó la infidelidad de aquel hombre amado para no pensar más que en su amor, en sus días de dicha. Rechazó con violencia al americano, y brusca, altanera, provocativa, orgullosa, lanzó una carcajada burlona (...) y envolviéndose en su abrigo con majestad, se dirigió a la puerta»* (p.24)

Resaltemos convenientemente que sólo la injusticia de Adolfo al creerla culpable sin serlo conseguirá enviarla al pudridero moral del que ella misma, hasta el momento, se había hurtado en beneficio de un sentimiento aún vivo. Parece como si, después del terrible deterioro moral que Soledad se autoinfligía en *Senderos de vida*, Carmen de Burgos deseara ahora, a través de Alina, rebajar la condena de las envenenadas por el arte demostrando que, en ocasiones, el empujón de la intransigencia masculina es mucho más nocivo que el destello tentador de la gloria.

De hecho, la Alina que emerge del desprecio de Adolfo es otra mujer que poco o nada tiene que ver con la del principio. Un breve instante de indecisión y... la nueva Alina surge incólume de los despojos:

> *«(...) Y en el momento en que pensó en la lucha elegante, distinguida y jovial por la vida, tan terrible de fondo, toda su memoria se vació, se sintió borrosa, tirada por la melancolía y por la esperanza en él, y surgió vestida de calle en su fracaso. La indecisa, en sus desengaños, no necesita, para reponerse en definitiva, más que vestirse y salir.*
> *Salió.*
> *Cuando volvió a su casa no era la misma (...)»* (p.26)

Ésta es la mujer que reencuentra Adolfo en las últimas líneas de la novela, frívola, cerebral, más artista que nunca: *«Estoy desengañada»*, le escupe a su ex-amante sin una ligera sombra de reproche mientras le pide una recomendación; en el castigo parece llevar la envenenada su propia penitencia al haberse anulado para el goce del verdadero amor, y aunque ella no demuestra saberlo, Carmen de Burgos y Adolfo sí lo hacen; no en vano terminan ambos- autora y personaje- a dúo la novela extrayendo para noso-

tros, lectores, la imprescindible receta moral: «*En los corazones en que hace presa la vanidad y la ambición no caben el amor y la felicidad*» (p.30).

No todas las envenenadas se frivolizan como Alina, la indecisa. Soledad, por ejemplo, logra encontrar -aunque tarde- el antídoto al veneno del arte y redimirse por amor. Después de haber viajado sin fin durante años luchando por «*distraer la fantasía atormentadora de recuerdos y anhelos que no habían de realizarse jamás*» (p.15), cuando la vejez amenaza ya el ocaso de la artista, se produce el reencuentro mágico con Vicente Gálvez, el presentido. Ambos han sufrido el dolor de la soledad, del fracaso, la decepción de las bambalinas; los dos saben que, de volver a vivir de nuevo, no desperdiciarían sus vidas en «*correr detrás de un fantasma para luego hallarse solo y cansado al final del camino*» (p.17) y nadie sabría escamotearles el derecho a «*buscar la tranquilidad de los afectos sinceros*» (p.17).

Su último triunfo es el de poder reconocer su derrota: haberse dejado vencer por el punzante deseo de lo imposible; afortunados, parece decirnos la autora, aquellos que saben escuchar a su corazón y elegir correctamente entre los múltiples senderos que les ofrece la vida. No es el caso de Soledad y Vicente a quienes la Naturaleza «*al entregarles sus dones, les había entregado el germen de la infelicidad*» (p.18), a quienes el veneno del arte ha robado lo mejor de sus vidas dejándoles, a cambio, la melancolía gris del recuerdo:

> «*Pensaron en sus embriagueces de otros días... y casi a un mismo tiempo, con voz queda y temblorosa, murmuraron la frase terrible de las grandes nostalgias... el compendio de todas las amarguras irremediables: - ¿Te acuerdas?...*» (p.19)

Tres novelas de Carmen de Burgos, publicadas en 1908, 1910 y 1912, y sus tres protagonistas femeninas, María, Soledad y Alina, nos han servido, hasta el momento, para perseguir un mismo tipo de envenenada por el arte, deslumbrada por las luces del escenario y los aplausos del público en la sala.

Cierto es que aquellos años fueron tiempos de admiración y triunfos para las artistas teatrales españolas; recordemos que la propia Carmen de Burgos dedicó un libro entero, *Confidencias de artistas*, a ofrecer retratos íntimos de las actrices españolas y extranjeras más relevantes, lo que nos da un cierto índice del grado de popularidad que éstas alcanzaron en las dos primeras décadas de siglo. Sin embargo, conforme los mágicos veinte se acercan, el teatro comienza a ser paulatinamente desplazado por un advenedizo en el panorama artístico, el cinematógrafo, que, con sus imágenes descoloridas y el silencio forzoso de sus protagonistas, causa el estupor de medio mundo.

No nos cabe la menor duda de que *Colombine* es una de tantos fascinados por el novísimo arte del cine, interés que comparte, entre muchos otros, con Ramón Gómez de la Serna[51]. Pocas son las novelas de Carmen de Burgos, desde el final de la Gran

51 No olvidemos, en este sentido, que el cinematógrafo es una constante en la obra de Ramón Gómez de la Serna, que incluso dedica una novela entera -*Cinelandia* (1924)-, a mostrar las entrañas de Hollywood, la meca del cine. No sorprende, conociendo la intimidad personal e intelectual que lo unió a Carmen de Burgos incluso después de su violenta ruptura y del matrimonio de Ramón con Luisa Sofovich, encontrar afinidades semejantes en la obra de ambos.

Guerra, en que el cine no es, de una manera u otra, fondo imprescindible de la peripecia de los personajes.

En algunas, como las dos a las que haremos aquí referencia, llega incluso a convertirse en protagonista de la acción novelesca. Efectivamente, tanto en *La mejor film* (1918) como en una novela bastante posterior, *Se quedó sin ella* (1929), las envenenadas por el rabioso directo del teatro son sustituidas por otras nuevas, enloquecidas por usurpar los primeros planos de la cámara y por resplandecer bajo los focos de rodaje en lugar de hacerlo bajo las candilejas. Son, qué duda cabe, las envenenadas modernas, las de la nueva Europa de la posguerra, aquellas a las que no les basta perdurar en la memoria colectiva, como a sus madres y abuelas, sino que prefieren hacerlo sobre el rollo de celuloide.

La mejor film es una novela que casa a la perfección con la tónica de los años veinte, repleta de anglicismos y galicismos recogiendo todo ese vocabulario de la modernidad vacío aún de significantes en nuestro país -»film», «sport», «chauffeur», etc...- y de actrices altas y delgadas que remedan perfectamente el nuevo tipo de mujer que se impone, de piernas esbeltas y labios rojos de carmín en forma de corazón; constituye, además, una lúcida reflexión de la autora sobre el peligroso e irresistible magnetismo que emana del innovador mundo del cine y también sobre las confusas relaciones entre realidad y ficción que éste genera.

El argumento es bastante banal y nos presenta a una compañía cinematográfica española que rueda su película en un pueblecito catalán; lo que nos interesa de la novelita es, sin embargo, su profunda capacidad crítica -siempre indispensable en la narrativa de *Colombine-*, que se desarrolla simultáneamente en dos niveles: de un modo inmediato, a través de dos personajes centrales - los actores Margarita y Alfonso- envenenados por el arte hasta extremos insospechados; y también desde el plano secun-

dario, desvelando, como fondo de la historia principal de los protagonistas de la película, los oscuros entresijos del mundo del cine, especialmente del de fábrica nacional.

Margarita y Adolfo presentan dos modos diferentes de envenenamiento artístico; Adolfo, galán ajamonado cuya brillante carrera en la ópera se ha visto interrumpida por una pulmonía traidora, encuentra en el cinematógrafo el medio de realización de ese deseo insaciable de arte que lo devora:

> *«No se consagraba él a la cinematografía sólo por el deseo de ganar unas cuantas pesetas y pasar la mala temporada, como hacían los otros. Lo impulsaba a ella un anhelo, un deseo de arte, ardiente y honradamente sentido. Ya que su voz faltaba, aquel mundo podía inmortalizarlo»* (p.3).

Margarita, por su parte, busca otro tipo de inmortalidad, que no tiene tanto que ver con la gloria ni la posteridad, como con la perpetuación de su belleza, llevando ésta hasta sus últimas consecuencias escénicas. Son, pese a sus diferencias de matiz, dos manifestaciones de feroz egolatría, que no se distinguen de las anteriores más que en su adaptación a un nuevo medio aún más exigente que el teatral por su distanciamiento del público, aunque más acorde también con el espíritu de la modernidad.

En cuanto que manifestación de vanguardia del arte, el cinematógrafo aparece además en la novela engarzado en un proceso constante de mitificación y desmitificación; la mitificación es generada en primer lugar por el público en cuanto que, como pone de manifiesto la autora, todo el mundo se cree capacitado para ser una gran estrella de la pantalla, una Bertini o un Charlot, que han venido a sustituir en la admiración de los espectadores a los artistas teatrales.

Pero además, los envenenados viscerales por el arte, como Alfonso, los que le han consagrado su vida, lo mitifican convirtiéndolo en *«el arte naciente, el arte del porvenir»* (p.4), perfecto para aquéllos que desean triunfar a través del gesto, del silencio, sin necesidad de la palabra y de la música. En este sentido, defiende Alfonso en su parlamento un arte puro, que prescinda de cómicos, representaciones y ficciones, que eche abajo a los falsos ídolos y a las glorias patrias; un arte siempre verdadero en su esencia, aún no emponzoñado por el disfraz de la simulación: *«Nada que es mentira es arte»*, afirma el frustrado galán de opereta intentando destruir esa constante tensión entre realidad y ficción que constituye por excelencia el principio soberano del arte. Y esa pretensión absurda de hacer del arte realidad, de convertirlo en aspiración vital suprema, le costará la vida.

Absurda parece, especialmente, su consagración al cinematógrafo, cuando se nos revelan las hipocresías y mezquindades que éste oculta tras su brillante fachada. Destruir tenazmente el mito del séptimo arte parece ser el propósito principal de Carmen de Burgos en esta novela; y así lo hace la autora, sin prisa pero sin pausa, acumulando a lo largo de sus páginas escenas aparentemente insulsas donde se nos muestra la cotidianeidad del mundo del cine, su cara sombría, rutinaria, vana y pretenciosa.

La desmitificación comienza por los propios miembros de la compañía cuya condición de actores profesionales se pone en duda desde las primeras líneas, presentándolos como aficionados, cómicos provincianos de tercera fila en busca de la fama fácil de un medio donde no necesitan mostrar sus precarias habilidades; obtenemos la

imagen de un grupo de gentes que parecen reunidas por el azar, donde no hay concordia y todo son rivalidades y mezquinas rencillas, presididas por la desgana, la insatisfacción y la grosería.

No son éstas de extrañar, sin embargo, en un medio que convierte el arte de la interpretación en un gran acertijo; ni los actores pueden familiarizarse con sus papeles, ya que el guion nunca se muestra completo por temor al plagio, ni logran tampoco formarse una imagen global de la trama en la que participan, puesto que la filmación se realiza en absoluto desorden; de ahí el profundo desencanto de Alfonso, al verse imposibilitado para realizar su elevada tarea artística en una industria cinematográfica nacional que carece de originalidad, de ingenios, de arte al fin y al cabo[52].

Poner de manifiesto los riesgos inherentes al emponzoñamiento artístico es parte también del proceso de desmitificación que la autora lleva a cabo en su novela.

La pérdida del sentido del ridículo es, posiblemente, el más liviano de ellos, aunque también el más usual. Ahí tenemos, como ejemplo, a esa compañía de actores exhibiendo sus torpes habilidades en el teatro pueblerino para sacarse unos duros extra durante el rodaje; envanecidos todos por los aplausos de un público ordinario y vulgar, sienten profundamente su arte y rivalizan entre sí para ser los elegidos por el acuerdo de la estulticia popular.

Junto a la pantomima del arte, también el fantasma de la incertidumbre en la vejez constituye en la novela otro de los peligros que arrastra la droga artística; se encarna éste en la figura de Caldefac, célebre ex-actor convertido en prestidigitador de tres al cuarto por el peso irremediable de los años. Su figura despierta la compasión de los artistas de la compañía precisamente porque en él ven todos reflejado su propio destino: el futuro aterrador del actor de tercera fila, obligado a degradar su arte hasta las últimas consecuencias: « *La vejez para ellos era el anticipo de la muerte, desolada, fría, sola, grotesca. Obra de la juventud, la vejez responde con lógica a lo que ha sido la vida. Una vida vana, frívola, inconsciente, sin crear afectos sólidos, sin precaverse de la miseria, creaba aquellos tipos*» (p.13).

Pero el riesgo más acuciante del envenenamiento artístico no es el de la pérdida de la dignidad, ni siquiera el de un futuro incierto; el peligro de tomar el arte con excesivo rigor es, como le ocurre a Margarita y a Alfonso en la última escena -de la película y también de la novela-, el de la confusión absoluta de ficción y realidad. Los interrogantes que se plantean en las últimas páginas condensando la reflexión de toda la novela parecen ser los siguientes: ¿es necesario llevar el arte hasta sus últimas consecuencias intentando convertirlo en vida? ¿No resulta antinatural y arriesgado borrar los límites entre ficción y realidad, permitiendo que la primera invada a la segunda hasta el punto de confundirse con ella?

Margarita y Alfonso se han dejado envenenar sin mesura por el arte; se han ido emponzoñando mutuamente, deseando superarse en cada escena, vibrando más y más intensamente con el flujo irreprimible de su arte, que sólo entre ellos brota de esa manera espontánea y salvaje. Así llegan a las escenas finales de la película, última opor-

52 « *¿Qué se ha de hacer aquí con estas gentes de cabezas vacías? Tienen razón los capitalistas en no exponerse. No hay ingenios, no se escribe una película de arte; nada original. Todo plagios, todo repeticiones, diversos modos de las mismas escenas. Así, ¿quién es capaz de sentir nada si todo son ridiculeces?*» (p. 14).

tunidad de hacer fructificar su eventual unión cinematográfica en una muestra imperecedera de verdadero arte, arte sentido, vivido, arte de ese que corre por las venas inundando su ser entero; no simulación, no interpretación, no imitación, no ficción estudiada y amanerada, sino arte que es igual a vida:

> *«Alfonso se sentía dominado por la ficción, había 'encarnado'. La idea de que era la última escena que hacía con aquella mujer cuya belleza tanto lo turbaba, le hacía sentir la rabia celosa del protagonista (...) Estaba sobrio, magnífico, poniendo en su gesto toda la emoción de su alma, en una mímica maravillosa.*
>
> *Margarita estaba sugestionada. Sentía de verdad el miedo, la admiración y hasta el amor por aquel compañero terrible que tan bien sabía expresar su emoción. Ya ninguno de los dos trabajaba en falso»* (p.16).

Y Margarita y Alfonso cometen el grave error de querer hacer vida con su arte, deseando posiblemente conjurar su insatisfacción, su mediocridad, su cotidianeidad miserable, con un instante fugaz de gloria, efímera como la vida misma que pasa impertérrita su factura a los excesos del arte:

> *«Era un momento aquel solemne, trágico, culminante, que los unía en su abrazo. El puñal brilló en la mano de Alfonso... Entonces se escuchó un grito terrible. Un pastor aparecía saltando entre las piedras; llegó en pocos momentos cerca de ellos. Antes de que nadie hubiese tenido tiempo de darse cuenta de su presencia, clavó la faca que llevaba en la cintura en la espalda de Alfonso.*
>
> *Aquel hombre semisalvaje había tomado por realidad la ficción»* (p.16)

Mal acaban, en estas novelas de *Colombine,* los que quieren convertir el arte en vida, los que lo sirven y adoran como a un dios, los que lo erigen norte indispensable de su discurrir por el mundo; mal acaban, desde el punto de vista ético, María y Luis de Lara con su borrachera de bohemia; mal también Alina y Soledad que postergan el amor a la fama; abrumadoramente mal Margarita y Alfonso, interrumpida su representación por la hoja afilada de la muerte que venga la fatal locura del arte. Parece como si Carmen de Burgos estuviera dispuesta a condenar literariamente una y otra vez a las envenenadas por el arte -y de paso, claro, a los envenenados- a una muerte moral - y a veces material- que castigue ejemplarmente sus variados impulsos contra natura.

Es evidente que, aunque en las obras de Carmen de Burgos también hay , como hemos visto, «envenenados» por el arte, el interés de la autora reside preferentemente en sus protagonistas femeninas y en la disyuntiva que en ellas se suele dar entre gloria artística y vida familiar.

En las novelas que hasta ahora hemos estudiado - todas ellas escritas alrededor de los años diez-, Carmen de Burgos se inclina aún por una vida sencilla y recomienda a sus congéneres la anteposición del amor sincero a las vanas glorias del arte.

La tradicional desigualdad de los sexos ante la vida profesional está todavía fuertemente implicada en esta visión, aún semikrausista, de la autora; de hecho, Carmen de Burgos sabía perfectamente por estas fechas que si bien era natural y esperable en

los hombres combinar la vida familiar y la artística, en las mujeres había resultado siempre mucho más complicado en cuanto que rara vez un cónyuge se hallaba dispuesto a sacrificar su concepción tradicional del hogar y la compañera para alentar las pretensiones artísticas de ésta. El único medio, por tanto, de salvaguardar la institución familiar era desalentar a las mujeres en su persecución de quimeras artísticas. No cabe duda de que la defensa apasionada del hogar que la autora realiza en sus primeras conferencias y ensayos tiene mucho que ver con el contenido de estas novelas más cercanas al cambio de siglo.

Sin embargo, una obra casi desconocida de la autora, *Se quedó sin ella*, viene a romper lo que parecía una constante en la visión aún tradicional que Carmen de Burgos tiene del arte, de la mujer y de las problemáticas relaciones entre ambos.

No es de extrañar tampoco que esto sea así, si tenemos en cuenta que la novelita en cuestión es del año 1929, es decir, once años posterior a la última de las que hemos estudiado en este apartado. Pero entre *La mejor film* (1918) y *Se quedó sin ella*(1929), no sólo ha transcurrido el tiempo; entre ambas, el devenir biográfico de la autora se ha ido enriqueciendo con una actividad cada vez más intensa en el campo del feminismo y con una ideología progresista en materia de mujeres que subvierte casi totalmente la inicial visión krausista de la cuestión.

Como ya sabemos, dos años antes de *Se quedó sin ella* ha publicado la autora *La mujer moderna y sus derechos*, uno de los pocos manifiestos «feministas» que nuestro país da en el primer tercio de siglo. En él reconoce Carmen el derecho de todas las mujeres a ocupar los mismos puestos de trabajo que sus colegas masculinos, sea en terreno artístico, manual o intelectual, sin detrimento del amor o la familia.

El ejemplo más evidente del progresivo cambio experimentado por la autora en su concepción de la relación entre la mujer y el arte es precisamente esta novela de 1929, donde nos plantea de nuevo el caso de una envenenada por el cinematógrafo, pero desde perspectivas bien diferentes.

La protagonista es Marta, una bellísima y exótica chilena que ha roto todas las convenciones sociales de su país enamorándose de un blanquito de buena familia. Ya desde el principio de la novela se nos presenta pues a Marta como una integrante más de ese plantel de mujeres - frecuentes en la producción de *Colombine* de los años veinte- con coraje suficiente para ir más allá de lo establecido.

Las dificultades de Ricardo y Marta para hacerse un hueco en la alta sociedad chilena, absolutamente cerrada sobre sí misma, los inclinan aceptar la invitación de una antigua amiga de Marta para pasar una temporada en la meca del cine: Hollywood, o mejor, «Cinelandia» o «Cine Villa», como se la denomina en la novela.

La ciudad del cine nos es presentada por Perpetua como *«una amalgama de placeres y miserias»* (p.16), tan mudable como la vida misma, un ambiente que arrastra el espíritu disimulando así su vanidad, su absoluta inconsistencia:

> *«Marta se sorprendía de la modalidad de todas aquellas gentes, que no hablaban más que de sus aventuras, de sus proyectos de diversiones y de compras fastuosas, de los cambios de automóviles, para seguir la moda de las nuevas marcas, como las de modelos de trajes y sombreros: nunca se ocupaba de su arte»* (p.36)

No cabe duda, sin embargo, de que Hollywood envenena; lo hace con su novedad y con su brillo, con el lujo y la extravagancia de todas esas glorias convertidas en tales de la noche a la mañana y devueltas al arroyo con la misma celeridad: *«Es la ciudad rosa»*, tal y como dice Perpetua, *«el gran encanto que tiene es que todo se marchita en ella como las rosas»* (p.32).

Y Marta y Ricardo se envenenan. Primero lo hacen en compañía, deslumbrados por el constante ir y venir de estrellas, dólares, fiestas y estrenos cinematográficos. Y más tarde, Marta sigue su camino en soledad, abandonando a Ricardo tras ser descubierta como estrella por el rey de las empresas cinematográficas.

Y aquí, donde esperábamos sin duda una severa reprimenda de *Colombine* hacia Marta por haber renunciado al amor y haberse dejado deslumbrar por la gloria, encontramos en su lugar la reflexión de una mujer madura y progresista que ya no condena el deseo de triunfo de las mujeres sino que critica duramente las dificultades de éstas para compaginar en la vida profesional y personal lo que los hombres tuvieron de hecho y de derecho.

No se discute en la novela la cuestión innegable de que el acceso de la mujer al podio de la gloria ha arrastrado consigo la dicha de numerosos hogares y de muchas uniones armoniosas; sin embargo, la conversación de Ricardo y de Perpetua en las últimas páginas tiene precisamente por objeto clarificar posiciones ideológicas ante este asunto.

El ex-marido de Marta, dolido por la humillación del abandono de la que antes de conocerlo no era nadie, esgrime argumentos típicamente masculinos como el de la dificultad de las mujeres para asumir el triunfo artístico y la pérdida del sentido de abnegación -¡tan femenino!- que éste conlleva.

Las respuestas de Perpetua tratan de deshacer falsos mitos sobre las mujeres triunfadoras y de devolver la pelota al tejado del sexo opuesto, de donde nunca debió salir. Porque, como bien explica Perpetua, no se trata de que los hombres hayan sabido asumir la gloria del arte con más sentido común que las mujeres, sino de que las cónyuges de los triunfadores siempre se han resignado a conformarse con las migajas que el éxito del ser amado proyectase sobre ellas; por el contrario, los escasos hombres que aceptan los triunfos de sus esposas lo hacen con una resignación dolorosa, humillados en el fondo por la gloria de un ser al que -y ahí se hace más tangible aún la denuncia de Carmen de Burgos- consideran todavía tan inferior. De este modo, la convivencia entre los sexos se hace, a todas luces, inviable.

Es este último el verdadero y único problema de fondo que la autora desea plantear a través de su novela; no son las mujeres, deja entender Carmen de Burgos, quienes han destruido su tradicional sentido de la vida con la llegada de la modernidad; son los hombres, más bien, los que no han sabido hacer frente a ese choque entre los sentimientos nuevos y los convencionales, y asumir una igualdad entre los sexos que clamaba por salir a la luz desde hacía décadas:

> *«Se necesitan aún muchos lustros para acostumbrarse a una igualdad que no separe, mejor, a una separación que traiga la verdadera igualdad»* (p.62)

Marta se convierte así en la obra de Carmen de Burgos en un nuevo tipo de envenenada, muy diferente de sus hermanas mayores de otras novelas y más acorde con la nueva década que se acerca (Recordemos que la República se halla ya a un paso). Diferente porque ya no es su envenenamiento el que parece ir contra natura, sacrificando hermosos amores y destrozando hogares entrañables; por el contrario, el tan denostado veneno del arte parece ahora un derecho legítimo de todas las mujeres y sirve a la autora como excusa para denunciar una vez más la abrumadora desigualdad entre los sexos.

El nuevo peligro parece más bien residir en otro tipo de envenenamiento, mucho más enconado que el primero, que Carmen de Burgos sólo deja esbozado en su novela: el de los hombres emponzoñados por ideas caducas de abnegación y sacrificio femenino, esposos y compañeros no preparados para asumir, con la suficiente dignidad, que esos animalillos domésticos sin personalidad a los que se han acostumbrado pueden, deben, y comienzan de hecho a brillar públicamente con luz propia.

4. Las malcasadas

Sobradamente se ha hecho hincapié, a lo largo de este trabajo, en el fenómeno de «la señorita» española del primer tercio de siglo, característico de una sociedad en proceso de cambio que se esfuerza por incorporarse al movimiento evolutivo general pero que, al mismo tiempo, no logra liberarse completamente de convenciones y prejuicios propios del antiguo estatus.

Hemos perseguido, a través de varias novelas de Carmen de Burgos, a protagonistas femeninas que encajan perfectamente en el prototipo social de «la ingenua», burguesitas educadas en los más rígidos parámetros de la gazmoñería y la ranciedad a las que se exige, de la noche a la mañana y en virtud de los vertiginosos cambios que experimenta la sociedad española de principios de siglo, una participación activa en ese mismo ámbito público del que se las había excluido previamente sin remisión. Las hemos visto también convertirse en «vencidas», atropellados su pudor, su ética y su dignidad por esa sociedad inmisericorde que las lanza al vacío sin instruirlas previamente para el arriesgado vuelo que han de realizar en solitario.

Existe, sin embargo, otra versión de «la ingenua» que nunca llega a salir a la subasta pública de la vida laboral porque es vendida en la intimidad más absoluta; se trata de la señorita destinada a las delicias de la vida conyugal, la españolita de clase media que, convenientemente adiestrada por mamá, con el ganchillo en la diestra y el rosario en la siniestra, espera la aparición del pretendiente que repare en su graciosa caída de ojos y la eleve con la bendición eclesiástica al ansiado estatus de «ángel del hogar», buena madre y abnegada esposa.

Así, y con la conciencia de que la verdadera educación consiste en la formación del alma, del corazón, de la voluntad, y no del intelecto, llega la mujer española al matrimonio. Establezcamos, en primer lugar, la motivación y las condiciones en las que se realiza el casamiento en el seno de la burguesía de las primeras décadas del siglo; los novios suelen ser extraños, y su único contacto pre-nupcial consiste en unos cuantos encuentros formales -nunca en solitario- y en abundantes cartas rebosantes de tópicos y fórmulas amorosas carentes de espontaneidad. Las razones que los impulsan a unirse indisolublemente son evidentes: ella suele contraer matrimonio con el propósito de «colocarse», ya previamente aleccionada por su familia acerca de las ventajas de una buena boda; él busca en la unión conyugal la consideración social que tal situación le garantiza, además de la posibilidad de establecerse, de prolongarse en sus hijos, y, por supuesto, de consolidar una determinada posición política, económica o social a través del enlace.

Pues bien, en el mismo momento en que el sacerdote bendice la unión, se produce el trasvase del bien adquirido -la muchacha casadera- desde la autoridad paterna a su actual dueño, el marido, señor del sagrado templo de la nueva Hestia, que tomará a su cargo el deber de perpetuar en su familia la tradición, la moral y la religión exactamente igual que él las recibió de su línea paterna; no en vano las estructuras sociales y morales de la España burguesa del cambio de siglo siguen, pese a los atisbos de transformación a los que nos referíamos anteriormente, aún ancladas en el tradicionalismo más absoluto y profundamente vinculadas a la moral católica que desde tiempos inmemoriales rige los destinos del país.

No es de extrañar que el fenómeno de la «malcasada» se generalice en ciertos estratos sociales en los que la indisolubilidad del matrimonio es indiscutible y en los que la mujer, al dar el sí a su galán, asume definitivamente el papel de «eterna menor» para el cual ha sido educada.

Las escritoras y pensadoras mas relevantes se hacen eco, por aquellos años, de la necesidad de transformaciones en el estatus de la mujer española, que pierde automáticamente con el matrimonio cualquier atisbo de realización personal y queda confinada bajo la tutela, peligrosa por lo inviolable, del cónyuge[1].

Carmen de Burgos es, entre las escritoras, la que probablemente ha denunciado con más ardor la infamante situación de la mujer casada, quizá debido a la experiencia que le confiere su estrepitoso fracaso matrimonial[2].

1 Resulta interesante, acerca de las repercusiones del Código Civil de 1889 sobre la situación de inferioridad jurídica de la mujer casada, la obra de María José Muñoz García: *Las limitaciones a la capacidad de obrar de la mujer casada: 1505- 1975*(1991).

2 En varias ocasiones nos hemos referido a la catástrofe conyugal de Carmen de Burgos. Lo cierto es que la escritora se había unido, contra los deseos de ambas familias, a Arturo Alvarez Bustos, almeriense, periodista y poeta, que la deslumbró con sus versitos. Sólo dieciséis años tenía Carmen cuando contrajo matrimonio con el propietario del diario *Almería bufa* -donde, por cierto, hizo la autora sus primeros pinitos periodísticos-, de modo que la unión resultó absolutamente desastrosa. Así lo cuenta la propia *Colombine* a E. González Fiol:

« Mi rebeldía me llevó a casarme, contra la voluntad paterna, con un hombre que ejercía un periodismo de índole poco envidiable; tenía un periodiquito de esos para meterse con la gente con fines interesados... Se tiraba en la imprenta de mi suegro y no se publicaba más que el primer número del mes y el último...para justificar las sub-

De hecho, fue infatigable defensora del divorcio[3], no sólo a través de sus novelas sino incluso en su actividad periodística; su actividad en esta línea comenzó en 1904 con una encuesta en las páginas del *Diario Universal,* motivada por una nota del mismo periódico que anunciaba la inminente formación de un 'Club de matrimonios mal avenidos'; a su encuesta convocó *Colombine* a numerosas personalidades del mundo artístico-literario y de la política: Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Dicenta, Concepción Jimeno de Flaquer, J. Martínez Ruiz, A. Maura, Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón, etc.... Todas sus intervenciones se recogieron en *El Divorcio en España* (1904), acompañadas de una serie de conclusiones que es posible resumir en cinco puntos fundamentales:

1- La mayoría de los encuestados se muestra favorable al divorcio[4].

2- Los hombres de ideas avanzadas son los más fervientes defensores del divorcio mientras que los católicos se abstienen.

3- Los argumentos a favor del matrimonio indisoluble -religiosos, morales y políticos- son pocos y tibios.

4- La mayor parte de los países civilizados han legalizado el divorcio, constituyendo lo contrario un evidente símbolo de atraso.

5- El divorcio es conveniente social y moralmente y constituye la verdadera conquista de la civilización.

Unos años más tarde, en 1906, en la conferencia que pronuncia en la Asociación de la Prensa de Roma, *Colombine* hace hincapié de nuevo en el perjuicio que ocasiona especialmente a la mujer la ausencia del divorcio en España:

> *«El hombre cuya esposa le amarga la vida huye del hogar y se crea otros lazos; la mujer tiene que aceptar siempre el papel de mártir que se le impone, sin preguntarle si tiene o no fuerzas para aceptarlo»* (*La mujer en España,* p.42)

---

venciones (...); y como mi marido, esclavo de sus vicios, no se ocupaba del periódco más que para sacarle provecho, muchas veces, para poder componer original, me valía de la tijera y recortaba de otros periódicos (...)» (E. González Fiol, 24 de Junio de 1922, s.p.).
Efectivamente, Álvarez Bustos resultó un verdadero fiasco; su carácter pendenciero y su afición a la bebida fueron causa de numerosos escándalos maritales, que terminaron en la separación; alrededor de 1900 -según fecha apuntada por P. Castañeda (1994, p. 21) tras diecisiete años de calvario y haber enterrado a tres hijos, Carmen se mudó primero al domicilio de sus padres causando una verdadera conmoción en la ciudad y de ahí a Madrid:

-*«Carmen se divorcio en medio del escándalo provinciano y del odio de las mujeres, que la decían al oído: 'una mujer debe ser mártir del silencio y de la sumisión'»*(R. Gómez de la Serna: Prólogo a *Confidencias de artistas,* s.a., p. 15).

3 De hecho, Carmen de Burgos recibió el apodo de «la divorciadora»; ella misma lo reconoce con sorna años después en la entrevista que le realizó J. Montero Alonso para la revista *Nuevo Mundo*: *«Me llamaban 'la divorciadora Colombine'»* (J. Montero Alonso, 24 de Octubre de 1931,s.p.).

4 En palabras de *Colombine,* de las mil ochocientas opiniones que recogió en su encuesta, las contrarias no alcanzaban la cifra de cuatrocientas, lo que indica que la campaña tuvo un eco más que notable (J. Montero Alonso,s.p.).

A continuación se refiere a la institución matrimonial como residuo del inmovilismo del cristianismo y aboga, en nombre de la libertad, por lo que denomina «*matrimonio popular o compromiso de honor contraído sin jueces ni sacerdotes y sin más obligaciones que el amor*» (p.43); termina su intervención la escritora condenando la indefensión de la mujer ante los Códigos Civil y Penal.

De nuevo en otra conferencia, «Misión social de la mujer», pronunciada en 1911 en la Sociedad 'El Sitio' de Bilbao, vuelve al ataque Carmen de Burgos con el espinoso asunto del matrimonio. Insiste en esta ocasión en señalar el carácter convencional, artificioso y antinatural del lazo conyugal, y en relacionarlo con el fracaso de la mayor parte de las uniones basadas en una relación contractual:

> «*Si pudiera decírsele al corazón 'ama', la felicidad estaría asegurada. Las tragedias provienen del abismo que existe entre la naturaleza y lo convencional. Si el corazón puede amar más de una vez y a más de una sóla persona, que las leyes previsoras no condenen a que el matrimonio sea indisoluble*» (p.17)

Tampoco en esta ocasión se priva *Colombine* de resaltar la desigualdad del Código Civil ante los dos sexos en evidente perjuicio del femenino, insistiendo en la injusticia de una ley que impide a la mujer administrar sus bienes o desplazarse a su libre albedrío -entre otras cuestiones- y termina con una sucinta reflexión sobre un aspecto del Código Penal que veremos reflejado en algunas de sus novelas: « *¡Es tan difícil de probar la culpabilidad de un hombre! El hombre llama a su falta 'infidelidad' y 'adulterio' a la de la esposa. Él puede matarla impunemente... ella ha de resignarse y llorar*» (p.19).

Largo y tendido se refiere la autora a estas cuestiones en *La mujer moderna y sus derechos* donde parece haber concentrado muchos años de reflexión sobre la cuestión femenina en todos los órdenes. Los capítulos VII y VIII, por ejemplo, se dedican por entero a analizar aspectos relacionados con la polémica matrimonial. El primero se consagra a la situación de la mujer casada en el Código Civil, denunciando la precipitación con que se realizan los matrimonios en nuestro país y la posición de 'eterna menor' que se deriva de ellos para la mujer: pérdida de la nacionalidad, obligación de seguir al marido, incapacidad de viajar, trabajar, comparecer en juicio, adquirir o enajenar bienes sin permiso explícito del cónyuge, etc... El segundo se enfoca hacia el planteamiento de los problemas derivados de la indisolubilidad del vínculo matrimonial tales como el adulterio, el divorcio y el tratamiento que de estas cuestiones realiza el Código Penal español. Destaca la autora en este punto la infamante desigualdad con que dicho Código, al igual que el civil, contempla a los dos sexos, y denuncia el mantenimiento de ese vergonzoso artículo 438 al que nos referiremos más adelante, que autoriza al marido - y no viceversa- a matar a la esposa adúltera.

Todo ello aparece sobradamente ejemplificado en su obra narrativa, donde «la divorciadora» nos ofrece un abanico de versiones de matrimonios fallidos, de «hombres negros» y de «malcasadas». Aunque dedica varias narraciones breves a esta cuestión (*El hombre negro, El artículo 438, La que se casó muy niña,* etc...), destacaremos especialmente su novela larga *La malcasada*(1923), donde realiza la presentación y exposición de un problema que la sociedad de entresiglos pretende arteramente disfrazar de

«cosas de hombres» y resolver apelando a la resignación cristiana de sus piadosas cónyuges:

> *«Eran en su mayoría malcasadas, resignadas, comos seres en los que no se había definido la personalidad; pero que sufrían con paciencia bovina la carga de una vida vulgar, sin ideales, sin satisfacción, sin aspiraciones»* (p.87) .

No es éste, sin embargo, el caso de Dolores, la protagonista de *La malcasada* que, despreciada y humillada públicamente por las aficiones prostibularias de su marido, se niega a plegarse a una resignación muda semejante a la de sus convecinas.

Qué duda cabe de que la ambientación de esta novela de 1923 es inmejorable: la gazmoña e hipócrita sociedad provinciana de principios de siglo; la heroína, por su parte, no puede despertar más las simpatías del lector: Dolores es una señorita madrileña sensible, educada, y honesta, cuya inexperiencia la ha llevado a contraer matrimonio con Antonio, un patán provinciano de familia distinguida; y el asunto, finalmente, no tiene desperdicio: el intento desesperado de una mujer cuya alma ha sido pisoteada de conservar, contra todo y contra todos, una última porción de dignidad mediante el divorcio.

Pasemos por alto la sensiblería, lo melodramático de algunas escenas -excesos comprensibles si tenemos presente que el componente autobiográfico es fundamental en la obra- para centrarnos en el asunto que atrae nuestra atención: ¿Cómo llega a convertirse Dolores en *La malcasada*? ¿Quiénes son los responsables del drama que se va a desarrollar? ¿Qué alternativas ofrece Carmen de Burgos al contrato matrimonial y qué soluciones al caso generalizado de la malcasada?

Analizaremos a continuación, intentando responder a estas preguntas, los tres aspectos más relevantes en los que se detiene la autora en su reflexión acerca del fenómeno de «la malcasada»: el peso abrumador del ambiente, las deficiencias de la educación y la injusticia de la ley.

1. EL AMBIENTE: LA SOCIEDAD DE PROVINCIAS

Almería es el lugar elegido por Carmen de Burgos para situar la acción de la novela; y no lo es gratuitamente, ya que la autora había vivido en la capital almeriense y experimentado en sus propias carnes los placeres de convertirse en malcasada en una ciudad de provincias.

En repetidas ocasiones se han señalado los sólidos vínculos afectivos de la autora con su tierra natal. Es posible que la infancia de Carmen en el paraíso natural de Rodalquilar y su comarca grabara efectivamente su memoria con recuerdos gratos e imborrables, cuyo testimonio nos ha legado en algunas de sus novelas más representativas[5]; pero lo cierto es que de su etapa en la capital almeriense, posiblemente debi-

5 Tomando prestados los datos que ofrece Ana Martínez Marín (1981, p. 148), ocho son las novelas que la autora sitúa en esta zona geográfica: dos de ellas son narraciones largas : *Los inadaptados* (1907) y *El último contrabandista* (s.f.); las restantes son todas ellas relatos breves: *El tesoro del castillo* (1906), *Amor de esposa* (1907), *En la paz del campo* (1907), *Veinte años* (1907), *Vengaza* (1918) y *Puñal de claveles* (1931).

do a una natural asociación entre la fallida experiencia matrimonial y los escenarios en que ésta tuvo lugar, no nos ha dejado más que un recuerdo triste, la imagen de una ciudad asfixiante, árida, inhóspita y violenta.

En *La malcasada* resalta la autora a través de la mirada de Dolores su ambiente *«pesante y silencioso»* (p.2), su condición de ciudad *«agarena, del silencio, de la pereza y del bostezo»* (p.8), su amodorramiento, su melancolía, su desasosegante oscuridad: *« Era negro el aspecto de la ciudad, escasamente iluminada, acurrucada como aterida y medrosa a los pies del monte de la Alcazaba, que recortaba en la sombra su silueta, dentada de torreones y almenas»* (pp. 48-9).

De sobra sabemos que la influencia del medio sobre los personajes se halla presente en buena parte de la obra de *Colombine*, perpetuando el vínculo de la autora con la literatura naturalista; sin embargo, y a pesar de lo que a primera vista pudiera extraerse de la descripción de la ciudad realizada por la autora, *La malcasada* termina ofreciendo ejemplo de un caso inverso y, por consiguiente, insólito: el de una ciudad hermosa emporcada por unos habitantes primitivos y mezquinos que consiguen convertir la población mediterránea, alegre y luminosa en un lugar asfixiante.

Así, en virtud de sus habitantes, Almería llega a representar en la obra de *Colombine* el exponente de la ciudad provinciana, que rezuma cursilería y ordinariez por cada uno de sus poros, desde el emperifollamiento de sus mujeres, hasta su chismorrería de andar por casa, su beatería tan hipócrita como recalcitrante, su ideología reaccionaria y su moral pacata.

La política es allí el detonante que permite exteriorizar la agresividad que caracteriza a los almerienses, y así constantes referencias nos recuerdan las torpes infamias y los exabruptos de violencia que conforman la disputa por el poder entre conservadores y liberales.

Por otra parte, también las distracciones que ofrece Almería a sus habitantes se encaminan a liberar esa violencia que los caracteriza; recordemos, por ejemplo, la escena de la lucha de cometas desde las azoteas entre Antonio y sus vecinos durante el capítulo VIII, que nos demuestra hasta qué punto el juego inocente es susceptible de extraer los peores instintos de los almerienses y convertirlo en un duelo mortal; o el capítulo XV, destinado a las peleas de gallos en las que Antonio, demostrando así su catadura moral, emplea su tiempo de ocio.

El otro rasgo que caracteriza a la Almería de Carmen de Burgos, además de la violencia latente, es su herencia árabe. Es ciudad mora por excelencia y ello no sólo en su fachada, presidida por la inevitable Alcazaba, sino especialmente en lo más intrínseco de su espíritu, en esas costumbres arraigadas secularmente que determinan sobre todo las relaciones entre los sexos.

Son los almerienses dignos herederos de sus antepasados árabes en su consideración de la mujer. Una y otra vez insiste *Colombine* a lo largo de la novela en resaltar la desigualdad reinante entre los cónyuges y, sobre todo, en denunciar indignadamente la aceptación generalizada de la misma por el colectivo femenino. De hecho, los varones de Almería hacen y deshacen a su antojo, toman y dejan mujeres como si de objetos se tratase, rodeándose de un auténtico «serrallo» en el que cada una de las favo-

ritas tiene su propio rango[6]: la esposa legítima, la querida «oficial», la querida «favorita», la querida «vistosa», etc... Dueños y señores de su harén particular, consideran que su obligaciones terminan con la satisfacción de las necesidades más perentorias de sus protegidas, sin reparar en las exigencias de sus almas atribuladas.

Es evidente, sin embargo, que sin la complicidad de las víctimas difícilmente podrían los tiranos ejercer su dominación, y así se encarga Carmen de Burgos de ponerlo de manifiesto; acusa a las almerienses de ser *«mujeres de serrallo»* (p.92), *«sometidas y pasivas, que veían deslizarse la vida sin hacer nada, casi sin pensar en anda, esperando que el esposo y señor, que aún conserva algo del dominio árabe, fijase la atención en ellas y las emplease a su servicio»* (p.28).

La práctica totalidad de las mujeres que aparecen en la novela son burladas, pisoteadas y humilladas por sus cónyuges ante sus propios ojos, en similar o mayor grado que Dolores; pero mientras ésta siente profundamente el ultraje cometido por Antonio contra su dignidad de mujer y de esposa legítima, el resto de las respetables casadas de la alta sociedad almeriense se pavonea públicamente de los éxitos de su cónyuge entre el colectivo femenino o los pasa por alto sin concederles la más mínima relevancia.

2. LAS DEFICIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Gran relación guarda el problema educativo con la cuestión de la desigualdad de los sexos y con esa adaptación resignada de las féminas almerienses al «serrallo» árabe a la que hacíamos referencia en el apartado anterior.

De sobra sabemos que el problema de la formación femenina es un punto clave en las reivindicaciones feministas del periodo que estudiamos. Ya antes de terminar el siglo, Emilia Pardo Bazán había presentado una ponencia en el Congreso Pedagógico de 1892 con el título «La educación del hombre y de la mujer» (A. Martín Gamero(ed.),1975,pp. 149-157). Señala en ella la escritora gallega, comparando la instrucción recibida hasta el momento por los dos sexos, que en ningún aspecto alcanza la educación de la mujer a la de su compañero: físicamente, su actividad es casi nula, como también lo es desde el punto de vista estético y cívico; intelectualmente, ha sido ignorada, a raíz de las teorías vigentes acerca de la inferioridad mental congénita de todo el género femenino; y, finalmente, desde el punto de vista moral, se la ha limitado a una ética de segundo orden, menuda y asfixiante, y se le ha impedido participar en la moral de los grandes conceptos, hábilmente reservada para la otra mitad[7].

6 Un capítulo completo de la novela («El serrallo, cap. XVII) dedica la autora a la denuncia de la afición poligámica de los almerienses, instituida con el beneplácito general a través de generaciones. El mejor ejemplo de todo ello es Antonio, el marido de Dolores, que, además de la esposa y la querida oficial, alterna la sabiduría amorosa de la madurez de Paca con la voluptuosa juventud de su hija Paquilla.

7 De hecho, la política educativa del primer tercio de siglo español es heredera de la decimonónica, que se hace eco - en palabras de Pilar Ballarín (1993, p.601)- de una tradición diferenciada basada en tres convicciones:

1. Considerar que la instrucción de las mujeres no es asunto público sino privado.
2. Entender que su educación tiene más que ver con la formación moral que con la adquisición de conocimientos.
3. Consolidar un currículum diferenciado.

De forma paralela a la narración del asunto principal - las insidias de Antonio contra Dolores y la imposibilidad de ésta última de liberarse del yugo matrimonial-, *La malcasada* de Carmen de Burgos constituye también una reflexión exhaustiva acerca de las deficiencias educativas de la mujer española de provincias y sus repercusiones sobre el modelo de sociedad vigente; reflexión exhaustiva y no poco valiosa al mismo tiempo, al provenir -tengámoslo presente- precisamente de una mujer educada en los cánones de esa misma sociedad provinciana que cuestiona en su novela.

Veamos, por ejemplo, la coincidencia de la apreciación de Carmen de Burgos con la de la Pardo Bazán en el Congreso Pedagógico de 1892 en lo referente a una educación alejada de cualquier ejercicio físico:

> *«(...) Iban con ella otras dos sobrinas, que conocían por el sobrenombre de las gordas, dos muchachas de dieciséis a dieciocho años, atacadas de obesidad, que pesaban diez arrobas cada una (...) Eran dos pobres víctimas de aquellas costumbres morunas, que obligan a las niñas a crecer sin juegos, en una existencia sedentaria, sentaditas todo el día, con el pedazo de cañamazo en la mano para hacer un marcador»* (p.40)

Pero si el empobrecimiento físico desagrada profundamente a *Colombine,* aún se muestra ésta enemiga más acérrima de la sustitución del desarrollo de las capacidades intelectuales por una formación dirigida hacia la «caza del buen partido»:

> *«Ya sabían las muchachas gobernarse para casarlos, dirigiéndoles miradas ansiosas, profundas, de sus ojos andaluces, donde se reconcentraba todo el fuego de la vida, preparada para el matrimonio como fin único"* (p.57)

Es lógico suponer que la ignorancia de las cuestiones prácticas de la vida debe conducir, por norma general, a un enlace desafortunado[8]; de hecho, interrogada la propia Dolores acerca de la razón de su casamiento, responde con el siguiente alegato :

> *«Porque era una niña ignorante de la vida. Si las mujeres nos educáramos de otro modo, si supiéramos lo que representa el casamiento, si pensáramos en ser madres y en la responsabilidad de darles a los hijos padres enfermos y degenerados, no habría tantas desdichadas»* (p.180).

La práctica rigurosa de la fe - incompatible a todas luces con el ejercicio del intelecto- contribuye no poco a complementar el deficiente proceso educativo de las señoritas casaderas. Así, las señoras de la buena sociedad almeriense son, más que creyen-

8 En *El arte de ser amada* (pp. 177-8) insiste Carmen de Burgos en marcar los límites entre la ignorancia y la inocencia, bastante difusos para las señoritas españolas de la época:
"La inocencia que se basa en la ignorancia es falsa, artificial y más cercana a la tontería que a la virtud, llegando a formar mayor peligro por la ausencia de cultura intelectual que supone y que puede inclinar el corazón a obrar con ligereza y por impulso en muchos casos. (...) Lo armónico de una buena educación que huya de la gazmoñería y de los prejuicios, dando la conciencia exacta del lugar que debemos desempeñar es la base de toda la felicidad".

tes, beatas, y esta es una razón extra que añadir a las deficiencias educativas que propician el aislamiento de Dolores, no dispuesta a dejarse fanatizar por sus convecinas. Y es que la tibieza de la esposa de Antonio en materia religiosa implica una cierta rebeldía ante lo establecido que provoca el escándalo generalizado de sus familiares; poco proclive se muestra Dolores, sin embargo, a dejarse catequizar para convertirse en una más de esas mujeres ovejunas e incultas que constituyen el estándar. Baste repasar la lista de asistentes a la tertulia de la tía Pepita a lo largo del capítulo III para convencernos de la incompatibilidad de la ignorancia y la beatería provincianas con el sentido común: la hermana de Antonio, que sacrifica a su familia con su exceso de celo religioso, la Chacha Dolores, que no puede comulgar sin confesarse a causa de sus rabietas diarias, la esposa del sobrino Juan, que acabó accidentalmente con la vida de sus tres vástagos consecutivos, la prima viuda de tía Pepita, llena de pudores y gazmoñerías de solterona, etc. La evaluación final que realiza Dolores de los resultados de la educación vigente resulta claramente negativa:

> *«Dolores no podía acostumbrarse al trato con aquellas gentes. Hubiera necesitado que influenciaran su espíritu desde pequeña para acomodarse a su rutinaria mediocridad. Todas aquellas mujeres tenían ideas limitadas y estaban peocupadas cada una con su manía. No pasaban, en lectura, del 'Museo de las familias', viejo y manoseado en su antigua encuadernación, y en poesía admiraban a Grilo y a Selgas. Toda idea nueva, toda elegancia y toda cultura era condenada sistemáticamente. No se atrevía a entablar conversación con aquellas fanáticas beatas por temor a chocar con sus gustos»* (p.45)

Si desde el principio se empeña la comunidad femenina almeriense en convertir a Dolores en una de las suyas, aún con más motivo lo hace cuando se entabla el pleito de divorcio entre ésta y Antonio. Así, amigas y vecinas la acosan con una apología constante del sufrimiento, pretextando que la abnegación es virtud femenina incuestionable e invocando la necesidad de aceptar las inclemencias conyugales con cristiana resignación. Al olor de la carroña matrimonial, las catequistas caen en picado sobre Dolores, envenenándola con un rosario de tópicos destinados a demostrar la santidad e inmutabilidad del sagrado vínculo : «*Las cosas que Dios ata no las pueden desatar los hombres*», «*tienes el deber de sufrir con paciencia la cruz que te ha tocado en suerte*», «*¡Hay que sufrir, hija mía!*», «*no dudes de que Dios te pedirá cuentas de los pecados de tu marido, abandonado por ti...*» (p.179),» *No es posible que una mujer no tenga ilusión con su marido...como no sea...que...la tenga con otro*», «*la vida de una mujer que se va del lado de su marido no es clara nunca*» (pp. 186-7), etc, etc.

En nombre de Dios y de la moral, las almerienses de pro intentan a toda costa devolver la oveja al redil familiar; y lo hacen por doble motivo: aterradas, en primer lugar, de la posibilidad de que la iniciativa de Dolores se extienda como la pólvora entre la vecindad, causando un auténtico caos social; convencidas, en segundo lugar, y haciéndose eco de la disociación absoluta entre lo público y lo privado en que han sido educadas, de lo absurdo de la rabieta de la madrileña que no se oculta de la mirada general y tiene la osadía de reclamar el amparo de la ley.

Así, la hipocresía de las almerienses se revela, a lo largo de la novela, como el rasgo más relevante de esa moral femenina diminuta y asfixiante, basada en pequeños conceptos, que denunciaba Pardo Bazán en el ya nombrado Congreso de 1892. Sin embargo, la balanza moral de Carmen de Burgos, que nunca se caracterizó por su hipocresía, es inflexible: ¿acaso puede haber algo más obsceno que la desfachatez con que amigas y familiares de Dolores le aconsejan que renuncie a sus descabellados propósitos de rebelión y vuelva gustosa bajo el yugo de un hombre que la humilla y maltrata constantemente?, ¿hay algo más inmoral que esa educación absurda, falsamente reprimida e hipócrita, que reciben las señoritas provincianas?.

No es de extrañar que Dolores, habituada a la relativa apertura de miras de la capital, no encaje en absoluto en esa restrictiva sociedad almeriense en la que se ve inmersa tras su matrimonio. La ojeriza es, en cualquier caso, recíproca, ya que si la protagonista no logra involucrarse en la beatería, la gazmoñería y la hipocresía que caracterizan al círculo de su esposo, tampoco la alta sociedad de Almería puede tolerar la rebeldía de la forastera, a la que tacha de «inadaptada».

Dicho rechazo social hacia Dolores se agudiza especialmente en las últimas páginas de la novela, cuando la joven, desafiando todos los sobrentendidos que rigen la conducta de los almerienses, recurre al único salvavidas que la ley le ofrece: el divorcio.

3. EL ABRUMADOR PESO DE LA LEY

Nuestro Código Civil, que como explica profusamente Lidia Falcón (1969, pp. 77 y stes.) fue calcado del napoleónico, se ocupaba convenientemente por aquellos años en despojar a la mujer de todos sus bienes materiales y derechos, imposibilitando así cualquier conato de motín a bordo. Lo que la educación y la sociedad no podían por sí solas, acababa de zanjarlo una ley que era tan dualista como la misma moral y que, en consecuencia, aplicaba distintos criterios según el sexo del demandante.

Así, ante la remota posibilidad del divorcio - remota porque no había en la España de los veinte tantas damas arrojadas que se decidieran a optar por ella y porque, a efectos reales, se trataba más de una separación que un divorcio como tal-, el hombre conservaba su autoridad sobre la mujer; se hallaba él legitimado a formar un nuevo hogar y vivir libremente, mientras que, si su ex-cónyuge tenía el mal pensamiento de imitarlo, se le permitía recluirla en un convento o incluso darle la muerte.

En lo que respecta a la novela que tenemos entre manos, nada de esto se imagina Dolores, nuestra malcasada, cuando la posibilidad del divorcio comienza a bullir en su cerebro. Ha de ser, claro, una señorita de Madrid la que haga brillar la luz por primera vez, sugiriendo a Dolores la vía de escape a los ultrajes de Antonio. Sin embargo, la decisión final de llevar a la práctica una idea que por lo inusual podría parecer incluso descabellada, necesita la oportunísima intervención de un tercero en discordia: Pepe, el abogado[9].

9 En su trabajo acerca del mito de la «virgen perseguida» en las novelas de Carmen de Burgos, E. Martínez Garrido analiza la estructura de algunas de las obras que estudiamos en este apartado (*La malcasada, El artículo 438* y *El hombre negro)* partiendo de una tríada básica: el antihéroe (marido), la víctima (esposa) y el héroe

Pepe es, además, la antítesis de Antonio en lo personal y en lo político: apuesto, honesto, íntegro y liberal por más señas. Con la aparición de Pepe en escena, Dolores saca fuerzas de flaqueza y convierte su deseo en obra. La solución del divorcio parece, a simple vista, la más natural[10] y de hecho, todos y cada uno de los argumentos usuales contrarios al divorcio son derribados dialécticamente por el abogado a lo largo de ese capítulo XXII, más excusa para la reflexión teórica que relevante para el desarrollo narrativo: el sufrimiento de los hijos[11], la desbandada matrimonial[12], la diso-

(benefactor femenino), que, sin embargo, no será capaz de contrarrestar las acciones del hombre negro para salvar a la heroína. (Op. cit., pp. 253-261).

10 Aún más natural es, en opinión de la autora, la supresión de cualquier lazo entre la pareja que no sea el del propio amor. Pese a que conocemos la constante inclinación de Carmen de Burgos hacia la liberación de los instintos naturales, no deja de sorprender la defensa serena y desidealizada del amor libre que realiza don Felipe, padre del abogado de Dolores, en esta novela de 1923:

« (...) Hay que seguir los impulsos naturales cuando son nobles (..) El matrimonio es una cosa que tiene que desaparecer. Se ha perdido la idealidad de la constitución de la familia, y los fines económicos que la sostenían son ya otros. La mujer se emancipa y no necesita aguantar al hombre, y al hombre no le conviene tener mujer si no se resigna a ser sierva» (p. 145)

No obstante, Carmen de Burgos nunca se deja cegar por una visión idealizada de su sexo ni lo exime de la parte de culpa que cabalmente le corresponde; a esta actitud de la autora se debe sin duda la respuesta de Pepe a Don Felipe, que no deja títere con cabeza entre las mujeres:

« Si- dijo Pepe riendo- pero véngales usted con esas teorías a las que, sin ser emancipadas, han pillado un hombre que las mantenga, y a todas esas niñas que andan a caza de maridos para hacerse un seguro de vida» (p. 146).

La imagen del matrimonio como cadena, como yugo ineludible, se repite en diversas ocasiones a lo largo de la novela; recordemos, por ejemplo, las manifestaciones antimatrimoniales de Dolores en el capítulo XXIV, significativamente titulado «La despedida», cuando es obligada por la justicia a volver al domicilio conyugal:

«El matrimonio era algo más que la sanción legal que la sociedad concedía a los amores para garantir la suerte de los hijos y establecer una falsa moralidad. Era una cosa que sujetaba como una cadena, que prendía, que quitaba el derecho al libre albedrío. No podía escapar de vivir al lado de un hombre que le era odioso. Estaba obligada a sufrirlo, a obedecerlo, sin poderse librar de él» (p. 247).

Pese a ello, y a la visión idealizada del hogar modelo no sujeto a los imperativos del contrato matrimonial que se nos describe en el capítulo IX (*« había soñado con otro hogar modelo, feliz, con una base de igualdad, de compañerismo, de afinidad de espíritu»*, p. 111), Carmen de Burgos es siempre consciente de la utopía presente en la imagen de una relación no determinada por el vínculo conyugal, especialmente en una sociedad como la española, dominada por la costumbre y por el afán de consideración social; éste es el motivo de que la relación entre Pepe y Dolores acabe incluso antes de comenzar, enturbiada por la necesidad implícita de un vínculo de unión que será a todas luces imposible dada la situación de Dolores:

« Estaban sintiendo el absurdo que suponía el matrimonio y las conveniencias que legislan sobre el amor y la libertad, y sin embargo, ellos mismos necesitaban de su amparo. La costumbre, imponiendo su orden, esclavizaba sus espíritus. La casada estaba ya contaminada por el matrimonio. Divorciada se encontraría fuera de su centro, en una situación anormal, en la que jamás podría compaginar su amor con la consideración social, que estaba acostumbrada a tener, y sin la cual su felicidad se hacía imposible»(p. 227)

11 *«- Pero, ¿y los hijos¿ -exclamó la buena señora.*
- ¿Cree usted que es más moral que se eduquen en un hogar donde reina la desigualdad y la tiranía, contemplando los vicios de los padres¿» (p. 234).

12 *"- Usted se cree (...) que con la ley de divorcio iban a tirar del marido por un lado y de la mujer por otro y separarlos a la*

lución de la familia, etc. Trata de este modo la novela de *Colombine* de imbuir a sus lectores de una visión del divorcio que lo convierte en la forma menos artificiosa de resolver una situación que, por su carácter antinatural, suele resultar fallida: el contrato matrimonial.

Pero lo cierto es que, a pesar de la brillante exposición teórica del abogado liberal, la realidad se impone y en cuanto la joven es depositada por el juzgado bajo custodia en casa de los familiares de su marido, el mundo comienza a desmoronarse a sus pies, de forma que lo que en boca de Pepe parecía absolutamente evidente ya no lo es tanto.

Tiempo tiene Dolores de comprobar por sí misma que, como bien la había prevenido el abogado, la legislación es fundamentalmente una obra masculina que procura preservar a toda costa los intereses de su propio sexo[13]. La indefensión de las mujeres en pleito de separación ante la ley resulta absoluta y lo que debería ser afan de protección por parte de la justicia se convierte a la postre en un deseo de controlar a las libertinas coartando su movilidad social y legal. De hecho, Dolores sufre una auténtico encarcelamiento entre los familiares de su esposo que disfrutan, además, vejándola por su irreductible empecinamiento en desafiar las normas; así, mientras tíos y sobrinos la hacen objeto de sus innobles proposiciones, considerando mancillada sin remisión a la mujer que renuncia voluntariamente a sus derechos de esposa, critican a Antonio por no haber limpiado con sangre su honor de marido ultrajado.

Es Dolores el ejemplo clarísimo de la eterna menor, abandonada por su padre -que, al fin hombre también, hace oídos sordos a las llamadas de auxilio de la joven- a la merced del tirano, el caso paradójico de la mujer sin futuro, sin expectativas, sin salida...

Y es que para colmo -así se encarga de señalarlo *Colombine*-la posibilidad de instituir el divorcio en España oscila al ritmo del inestable péndulo político nacional, pendiente su aprobación del advenimiento de un período conservador o liberal. Lamentablemente, el caos político que sirve de fondo a *La malcasada* termina con la

---

fuerza; pero no señor, el divorcio es un remedio para los que sufren, como la quinina para las fiebres; quien no lo necesita no lo toma» (p. 235).

13 *« La cadena es sólo para la mujer, amiga mía (...) El hombre conserva, en la desigualdad de los códigos que ha dictado, todas las ventajas legales y, además, toda la tolerancia que le concede la costumbre»* (p. 222).
«(...) Los jueces son hombres; los jurados son hombres. Se ponen siempre de parte de los hombres, no por justicia ni por simpatía, sino por la solidaridad con que defienden así sus egoísmos, sus fueros y sus privilegios (...)» (p. 223).

Recordemos que, además de referirse a esta cuestión en la mayor parte de sus ensayos teóricos, Carmen de Burgos le dedica un artículo completo, recogido junto con algunos otros de temática diversa al final de la traducción del libro de Moebius *La inferioridad mental de la mujer* (1904, pp. 163-172).
La preocupación por la discriminación legislativa de las mujeres fue general entre las intelectuales españolas de la época. De hecho, el programa de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas recogía diversas propuestas de modificación de la ley, que fueron expuestas en una conferencia pronunciada en Enero de 1920 por su presidenta, María Espinosa; entre ellas se encontraban, por ejemplo, la petición de reforma de los artículos del Código Civil referentes al matrimonio, a la patria potestad y a la administración de bienes conyugales, la exigencia de igualdad en la legislación sobre el adulterio y en los derechos sobre los hijos, o el reclamo de personalidad jurídica completa para la mujer, entre otros. (en A. Martín-Gamero, 1975, pp. 196-197).

victoria conservadora y con la derrota de Pepe y de todo lo que representa: el liberalismo, la apertura de miras, el divorcio y cómo no, la definitiva libertad de Dolores.

¿Qué salidas quedan entonces a la que, como nuestra malcasada, desea romper los lazos de su antigua existencia de objeto poseído y alcanzar definitivamente la mayoría de edad? Tres son las posibilidades usuales que le plantea el joven abogado a Dolores: la resignación, el engaño y la separación, sin olvidar que ésta última supondría la anulación absoluta de su vida como mujer. Dolores, sin embargo, que ni posee suficiente abnegación para resignarse, ni es bastante hipócrita para vivir en el engaño y que, además, se ha enamorado de Pepe -que representa todo lo que su marido no es-, elegirá una cuarta opción, la más peligrosa y sangrienta, la que Colombine intuye que debe evitarse con una legislación equitativa e igualitaria: el asesinato.

La novela termina mal, como era de esperar en un texto que pretende, ante todo, demostrar la tesis pro-divorcista que le sirve de excusa. Y acaba negativamente en todos los sentidos, ya que no sólo es la ley la que le vuelve la espalda, obligándola a volver con Antonio, sino que el propio Pepe hace gala, en los últimos capítulos de la novela, de su recalcitrante egoísmo masculino. No es casual ni mucho menos que hasta el mismísimo Pepe, que ha acabado por enamorarse de Dolores, la abandone a su suerte en nombre de su carrera profesional y de los condicionamientos sociales; su deserción, de hecho, viene a culminar las de todos los que, progresivamente, han ido aislando a Dolores en su arrebato de rebeldía: el padre, las amigas, los familiares, todo ese medio social, en fin, al que ha defraudado y escandalizado con su independencia de opinión.

La soledad de la malcasada, de la inadaptada, se agudiza especialmente en esas últimas páginas de la novela que relatan su vuelta al redil con la testuz inclinada, sometida a la condescendecia malévola de aquellas que la contemplaron indignadas abandonar el domicilio conyugal con la frente bien alta.

Por si eventualmente quedara al lector alguna duda tras las brillantes exposiciones teóricas de Pepe, la tesis de Carmen de Burgos acerca de los riesgos inherentes a la adopción de posiciones conservadoras en asunto tan espinoso como la relación conyugal se convierte en materia narrativa en el último capítulo de *La malcasada*, titulado «Contra lo indisoluble». Asistimos allí a lo que se venía haciendo inevitable conforme avanzábamos en la lectura de las desventuras de Dolores: ante la disyuntiva de la entrega a Antonio o el asesinato, la malcasada se inclina por la defensa desesperada de lo único que le queda -su propio cuerpo- tras haber sido despojada por la sociedad y la justicia de sus derechos más evidentes.

El mensaje que *Colombine* envía a sus lectores a través de esta novela de 1923, progresista hasta extremos insospechados, es además absolutamente diáfano: asumidas por la autora las dificultades de sustituir el contrato matrimonial, ya plenamente integrado en las estructuras sociales, por cualquier otro tipo de relación no sujeta a ese género de lazos legales, el divorcio parece convertirse en la única medida protectora y simultáneamente liberadora para el género femenino; de hecho, sólo el divorcio podría haber detenido la tragedia de Dolores una vez desencadenada, restituyéndole esa mayoría de edad que le fue escamoteada con el sí matrimonial.

La saga pro-divorcista de Carmen de Burgos no empieza, ni mucho menos, con *La malcasada*. Una novela corta también de la década de los veinte, *El artículo 438*(1921),

no menos importante como panfleto reivindicativo pese a su extensión - apenas sesenta páginas-, había ya esbozado las líneas principales que se van a desarrollar posteriormente en la novela de 1923, demostrando la persistencia de *Colombine* a la hora de poner de manifiesto los riesgos de una cadena de tan gruesos eslabones como la del matrimonio cuando sólo uno de los dos cónyuges guarda la llave del candado.

También esta novela se desarrolla en una ciudad de provincias andaluza, Granada, que nada tiene que envidiarle por cierto en tradicionalismo a la Almería de *La malcasada*. Como Dolores, la protagonista de *El artículo 438* vive un infierno conyugal al que la han conducido su inexperiencia y las deficiencias de una educación embrutecedora. Así, se nos presenta como una *«víctima de las leyes y las costumbres»* (p.12), educada -siguiendo los parámetros de la clase acomodada del sur de España-, en una *«ignorancia absoluta de todas las cosas del mundo»* (p.12). Influida por ese ambiente pseudomonjil de aislamiento y retiro espiritual común a las jóvenes de la burguesía provinciana, su alma creció presa de exaltación permanente y deseo contenido (*«Elaboró sueños que escondió dentro de su alma y anhelos que se fueron reconcentrando en ella de un modo apasionado»* (p.12), dedicada a la fabulación de fantasías de amores imaginarios que le habían sido vedados.

Así, entre rosario y rosario, comenzaron a llegar los hombres a la vida de la señorita provinciana; sometida a la restrictiva moral de la provincia, sus contactos con el otro sexo fueron más que limitados: *«Ella necesitaba conocer y estimar a alguno para elegir, y los padres la separaban del trato de todos, reservándose el buscar ellos el marido conveniente cuando juzgasen que había llegado la edad a propósito»* (p.14); no es difícil de imaginar el impacto que sobre su alma cándida había de causar Alfredo, unida la ignorancia de María Angustias en materia de hombres a esa vena soñadora y fantasiosa propiciada por la reclusión en sí misma que le impusieron las circunstancias.

Ya tenemos pues -a través de la descripción de la educación de María Angustias- recogido en la novela el afán constante de Carmen de Burgos de prevenir a todas esas burguesitas provincianas que opositan al puesto -irrenunciable una vez asumido- de eternas «malcasadas» sometidas a la tiranía de un hombre negro.

El caso de Alfredo, el «hombre negro» de *El artículo 438*, no difiere excesivamente del de Antonio en *La malcasada*; de hecho, pese a su aparente gallardía, pequeños pero significativos detalles en su descripción física revelan el verdadero trasunto interior de la belleza externa de Alfredo: nariz prominente, labios groseros y profundas ojeras son, para Carmen de Burgos, indicadores inequívocos de zafiedad y degeneración moral que se harán patentes en repetidas ocasiones a lo largo de la novela.

Sólo una circunstancia diferencia el caso de Alfredo del de Antonio y es que el primero, alcanzando el límite de podredumbre moral, se mantiene, a golpe de extorsión, de los recursos económicos de su mujer; de hecho, si Alfredo se resiste a abandonar a María Angustias, si es capaz de urdir una trama endemoniada para cazarla en situación comprometida, no es ni mucho menos en virtud de un sentido calderoniano del honor mancillado ni tampoco por un deseo de recuperar ese prestigio social que parece perder automáticamente el marido ridiculizado; por el contrario, el interés de Alfredo por Mª Angustias es simple y llanamente económico, ya que el control sobre ésta garantiza también el de las arcas familiares.

De hecho, la novela se abre «in medias res», presentándonos precisamente el conflicto económico entre Alfredo y María Angustias que desencadena la tragedia. A pesar de la reticencia de la joven a seguir permitiendo la reiterada enajenación de sus bienes, acaba cediendo a los deseos de Alfredo ante su insinuación de utilizar la patria potestad para separarla de su hija. Sin embargo, el acuerdo verbal entre los cónyuges que permite a la protagonista conservar su tranquilidad a cambio de otra mengua sustanciosa del capital, esconde un maquiavélico complot de Alfredo. Así, antes de cumplir su palabra y partir hacia Londres, Alfredo demuestra sobradamente su catadura de «hombre negro» introduciendo en el domicilio conyugal la semilla de la discordia; a Jaime, el fiel y noble amigo, encomienda Alfredo el cuidado de la esposa en su ausencia, consciente de que el amor, liberada temporalmente María Angustias de la tiranía de su marido, ha de surgir entre ambos sin dilación. Finalmente, la conspiración algo teatral de Alfredo para coger «in fraganti» a los amantes y librarse así de la esposa funciona a la perfección, hasta el punto de que la muerte de María Angustias, asesinato premeditado a sangre fría, se transforma a ojos de la sociedad y de la ley en apreciable rasgo de dignidad y hombría de un marido ignominiosamente ultrajado.

Es evidente que contamos de nuevo con un triángulo amoroso, aunque en este caso, -y a diferencia de *La malcasada*-, la relación ilícita se consuma casi inmediatamente, no porque María Angustias posea menos entereza moral que Dolores, sino por la sencilla razón de que conviene a Alfredo que así sea. Y es que, como veremos, *El artículo 438* novela la historia de la confabulación «legal» de un marido contra su propia esposa; una conspiración respaldada por la sociedad, la ley y la justicia que, desoyendo los derechos más obvios de todo ser humano a la libertad y al amor, llegan a justificar -apelando al trasnochado concepto de la honra- el crimen despiadado.

Ya en las últimas páginas de *El abogado* se hacía manifiesto, aunque brevemente, el interés de la autora por resaltar la responsabilidad moral de una justicia fundamentalmente masculina, que desampara a las mujeres respondiendo con el encogimiento de hombros a los abusos constantes de sus tutores y maridos. Con *El artículo 438* Carmen de Burgos dedica toda una novela a subrayar precisamente esta indefensión legal y penal de la mujer española a través del caso de María Angustias, otro ejemplo de la malcasada atrapada sin escapatoria en la red matrimonial. De este modo, la reflexión sobre la imposibilidad de acogerse en España a la tabla salvadora del divorcio aparece también en esta novela ocupando un lugar privilegiado[14]:

14 Con toda claridad lo expresaba la autora en *La mujer moderna y sus derechos*:

«En España no existe el divorcio. Lo que el Código llama divorcio es sólo separación de bienes y de cuerpos. Los cónyuges no pueden contraer otro matrimonio.

Nuestro Código está bien determinante. Una vez celebrado el matrimonio, sin ninguna de las causas que lo invalidan, es indisoluble.

El artículo 52 dice bien claro: 'El matrimonio se disuelve por la muerte de uno de los cónyuges'. Separados o no, mientras los dos viven el vínculo subsiste» (p. 171).

«- ¿Y por qué yo, que he sido víctima de una equivocación» -se revuelve María Angustias- *«que la he expiado con mis sufrimientos, no puedo formar un nuevo hogar feliz contigo, con el que amo y con el que me hace dichosa?*

- Es imposible, porque nuestras leyes no aceptan el divorcio» (p. 31)

Sin embargo, pese a la nobleza de sentimientos que -para no ser menos que el resto de protagonistas de Carmen de Burgos- demuestra nuestra heroína, la sociedad y la ley parecen haber urdido un complot insalvable, fundamentado en la hipocresía y el cinismo, para impedir su libertad. Qué duda cabe de que la desviación moral que experimenta María Angustias al introducir a Jaime bajo las sábanas conyugales es precisamente el resultado de ese juego de doble moral al que la sociedad granadina y la ley española la obligan[15]. *«La verdadera moral es la nuestra»*, afirma con convicción la heroína antes de caer en los brazos de su amante; pero una cosa es la teoría y otra la práctica, de modo que a la hora de la verdad, el peso abrumador de una justicia dispuesta siempre a cebarse en el más débil la empuja por el camino más fácil. Fijémonos en lo aterrador del parlamento de Jaime acerca del porvenir reservado a la mujer que decide seguir los cauces legales para conseguir su libertad y comprenderemos la reticencia de María Angustias a adoptarlos:

«- (...) La ley la hicieron los hombres y es toda contraria a las mujeres (...) Tu marido es un inocente y un hombre honrado contra el que nada puedes intentar a pesar de arruinarte, envilecerte y maltratarte, pasando la vida entre borracheras y mujeres de todas clases (...) En cambio tú tienes el desprecio de la sociedad porque rechazas a un hombre indigno y correspondes a un amor honrado. Estás a merecd del capricho de tu marido, que puede hacerte condenar por adúltera, llevarte a un manicomio, arrancarte tu hija y tu fortuna, y hasta matarte, sin responsabilidad, acogiéndose al artículo 438 del Código Penal (...)» (p.32)

Es precisamente este artículo número 438 del código penal el que justifica el complot «legal» contra María Angustias, da título a la novela y se cierne amenazador sobre los personajes desde la primera página en que se nos revela su contenido:

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

Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena. Estas reglas son aplicables a los padres, en iguales circunstancias, respecto de sus hijas menores de veintitrés años y sus corruptores, mientras aquellas viviesen en la casa paterna» (p.3)

15 *«Es la indisolubilidad del matrimonio la que da origen al adulterio»*, señala la autora en *La mujer moderna y sus derechos* (p. 161).

No sólo contra todo este género de injusticias penales se levanta la voz de la autora; me atrevería a afirmar que *El artículo 438* es una novela fascinantemente subversiva para su época, y más aún si tenemos en cuenta que tras ella se esconde una mano femenina; fijémonos, sin ir más lejos, en la pericia con que salpica Carmen de Burgos la narración inocente de los amores de María Angustias y Jaime con comentarios que atentan contra los valores fundamentales de la sociedad burguesa: la ley, la madre, la familia, la religión, la moral, etc...

Recordemos, por ejemplo, la imagen de una ley artificiosa, que legisla contra la Naturaleza (¡atención a esa mayúscula que denuncia la pasión de Carmen de Burgos hacia los instintos, hacia todo lo natural, no corrompido aún por el peso de las normas civilizadoras y represoras), recogida por Jaime en el capítulo VI:

> *«- (...) Las gentes han legislado contra la Naturaleza, han creado intereses que la libertad ataca y todo lo que estás diciendo asusta a los hipócritas como la cosa más inmoral del mundo»* (p.37)

O la defensa apasionada que realiza Mª Angustias de la necesidad de hacer prevalecer la mujer por encima de «la madre»:

> *«(...) Se habla del amor de los hijos para oponerlo a la pasión, sin ver lo distintas que son ambas cosas (...) No es en el corazón de los hijos donde puede reposar nuestro corazón agitado; no pueden ser los compañeros en esta época de la vida en que ellos son niños ignorantes y la pasión enciende nuestra sangre (...) ¿para qué ese absurdo de pretender que la maternidad borre nuestra ansia de amar¿»* (p.43)[16]

En esta misma línea, no deja tampoco de soprender la denuncia contra la institución familiar - profundamente consolidada en la sociedad española- que realiza Jaime en la página 43 de la novela:

> *«Se puede tocar a todo lo que hay de más respetable en las viejas creencias de la humanidad, con tal de no tocar a la organización de la familia, baluarte de los hipócritas, que se atrincheran en él»* (p.43)

Imposible resulta a todas luces hacer fructiferar el amor verdadero, limpio y oxigenado de Jaime y María Angustias en una sociedad como esta, que se envanece de su condición de vertedero moral. De esta manera, el fatal desenlace no se hace esperar.

Escudándose en el vergonzoso artículo 438, nadie puede privar a Alfredo del derecho de descargar su revólver sobre los amantes descubiertos en flagrante delito y heredar, ipso facto, las sustanciosas posesiones de su infiel esposa. Recordemos las

16 Es evidente que este asunto debió de preocupar profundamente a Carmen de Burgos, madre y mujer simultáneamente. De hecho, a él dedica toda una novela, *El silencio del hijo*, donde relata el caso de un muchacho profundamente contrariado por el deseo de su madre viuda de seguir siendo mujer.

palabras con que reconoce la propia María Angustias el peso de la institución matrimonial unos segundos antes de morir: *«No era un hombre lo que tenía frente a sí. ¡Eran la ley y la sociedad toda hecha carne! ¡Era el marido!»* (p.52).

Ni un mínimo resquicio de justicia moral para Jaime y María Angustias deja filtrar la inexorable ley española, menos aún cuando interviene de por medio un asunto (¡tan español!) de honor:

> *«Alfredo (...) había matado para lavar su honor mancillado, en el paroxismo de la pasión y de los celos, exasperado al descubrir la traición de su mujer y de su amigo. Era un gesto gallardo y simpático en un país que conservaba el espíritu calderoniano»* (p. 55)

Ninguna conmiseración guarda tampoco la ley para la que, como María Angustias, se ve despojada de sus bienes y pisoteada en su dignidad, chantajeada por el amor a su hija y utilizada por su marido para hacerla caer por desesperación en la trampa que la lleve a morir impunemente. Todas las simpatías legales se hallan, por el contrario, del lado del marido ultrajado:

> *«La ley, promulgada por hombres, favorecía siempre a los hombres y humillaba a las mujeres. Ningún artículo del Código les daba a ellas aquella facilidad de asesinar a los infieles; ni siquiera el funesto artículo 438 decía: 'Cualquiera de los dos esposos que sorprendiera en adulterio al otro', sino : 'El marido que sorprendiese en adulterio a su mujer'. Era sólo un privilegio masculino. Los jueces se cuidarían mucho de no quebrantar aquel principio de autoridad que era como su privilegio, la lección indirecta que daban ellos mismos a sus propias mujeres»* (p.55)

Ni tan siquiera el jurado se compadece de la ingenuidad que ha demostrado Jaime al dejarse atrapar en trampa tan burda; claro que, como bien señala la autora, esto no es de extrañar en una institución defectuosa e incompleta como ésta, compuesta íntegramente por hombres que toman sobre sus espaldas la responsabilidad de velar por el «honor» y la estabilidad familiar de todos los demás. Tampoco la opinión pública se muestra favorable a los amantes, solidaria siempre con los que, como Alfredo, se encargan oportunamente de abortar los conatos de desviación de la moral burguesa y de la norma social. Hasta las mismas mujeres, unas por envidia, otras por hipocresía, dan la espalda al amante para apoyar al marido ingrato y enterrar, de ese modo, el obsceno triunfo del amor que supone la muerte de María Angustias.

Como se hace evidente hasta el momento, los finales de las novelas de Carmen de Burgos varían sustancialmente; algunos nos reconfortan con un final feliz, otros muchos sorprenden por lo inesperado de sus desenlaces, pero también unos cuantos triunfan en su propósito de dejar tras de sí un poso amargo. De hecho, si la práctica totalidad de las novelas de tesis de *Colombine* terminan sobrecogedoramente mal - ¡cuál sería de lo contrario la eficacia del panfleto!-, *El artículo 438* se lleva sin duda la palma: *«La moral hipócrita triunfó»* (p. 53), consigna con evidente amargura la progresista Carmen de Burgos en las últimas páginas; y así, eliminados los inocentes (asesinada ella

y condenado él), el único culpable, retorcido autor de la confabulación, queda libre para disfrutar impertérrito de la herencia de muerta y de la consideración social que ahora, después de haber lavado su honor con sangre, ya merece. El didactismo que siempre acompaña a la narrativa de Carmen de Burgos se hace especialmente presente al final de la novela, que se cierra, cómo no, haciendo hincapié en la denuncia y la reivindicación, y resumiendo en unas pocas líneas la enseñanza moral del relato:

> *«Él llevaba en su conciencia el convencimiento del crimen horrendo, de la infamia de un marido que había podido hacerlos víctima, empleando esa arma absurda que ofrecía a la inmoralidad y la codicia aquel funesto artículo 438, vigente aún en el Código Penal, como invitando a causar nuevas víctimas»* (p.60)

Hemos hecho ya referencia a esa categoría de «hombres negros» que aparecen en las novelas de la autora almeriense como contrapunto de las malcasadas; qué duda cabe de que Antonio y Alfredo se integran ejemplarmente en este nutrido grupo de maridos cínicos, tiranos y corruptos; y, sin embargo, ninguno de ellos es tan oscuro como su predecesor Bernardo, *El hombre negro* de la novela corta del mismo título, publicada por la autora en 1916.

Es el protagonista de este relato hombre negro por partida doble (*«hombre negro, negro, negro por fuera y negro por dentro»* (p.12)), de aspecto innoble y ese espíritu putrefacto. El tercer capítulo de la novela -»El cínico»-, destinado por entero a su descripción moral, no tiene desperdicio alguno. Nos lo presenta allí la autora como un individuo falso, desaprensivo y sin escrúpulos; un hombre retorcido, maestro en el arte de la mentira y de la simulación, que ha sabido convenientemente crearse una aureola de

mártir político y ganarse la confianza de los ingenuos. Así es como el hombre negro triunfa siempre por medio de intrigas, arrimándose a ciudadanos honrados en busca de su propio provecho.

Bernardo es un ególatra, un adulador nato, un chimoso, intrigante y marrullero; es el perfecto «entrometido», que sabe siempre pulsar las cuerdas adecuadas para no desentonar, que está en todas partes pero no hace nada en ninguna, que escoge con precisión las amistades más beneficiosas y finge espléndidamente en su beneficio una erudición que no posee:

> *«Era sólo el hombre de la velocidad, de las citas, de las ideas pequeñas. En su misma figura, un observador hubiera notado que iba desviado, vacío, que caminaba en medio de sus trapisondas audaz y torpemente, sin luz en los ojos. Se notaba claramente al verlo tan escuálido, al transparentarse tanto, que era escuálida su alma. ¿Es que no se veía su mirada huida, y no se notaba que todo su aspecto era el de un hombre que huye?»* (p. 8)

No es extraño que Elvira, tanto o más cándida que el resto de heroínas de *Colombine*, haya caído en manos de tan hábil simulador. Y es que la ignorancia de los asuntos del mundo, -y así se inscribe esta novela en la línea de crítica educativa de las dos obras estudiadas anteriormente-, es la causa más habitual de la precipitada elección de un cónyuge erróneo. Si Dolores, la remilgada señorita madrileña, y María Angustias, la burguesita de provincias, se dejan deslumbrar -en *La malcasada* y *El artículo 438*, respectivamente- por sendos seductores de tres al cuarto, aún con más razón Elvirita, que no ha viajado más allá del pueblo que lo que le han permitido las páginas de Pérez Escrich, se convierte en presa fácil para Bernardo.

Bien pronto despierta Elvira de su ensueño matrimonial[17], pero su educación pueblerina y regresiva no es fácil de conciliar con una visión moderna del matrimonio, como aquella por la que aboga su creadora, que le permita comenzar una nueva vida [18].

La perniciosa influencia del hombre negro sobre el espíritu de Elvira comienza bien pronto a hacerse patente; así, el debilitamiento moral que impulsa a Elvira a comenzar una relación con Antonio, el íntimo amigo del hombre negro, es causado triplemente por el desengaño matrimonial sufrido, la sed insaciada de un afecto noble

17 Otra historia paralela, la de su amiga Rosa y Manuel, parece confirmar el inexorable fracaso al que están destinadas la mayor parte de las relaciones matrimoniales en la obra de Carmen de Burgos; Manuel no es ni mucho menos un hombre negro como Bernardo, pero su afición a las faldas -pese a su cariño innegable, casi paternal, por Rosa- lo aleja considerablemente del marido modélico; por su parte, Rosa constituye el ejemplo palpable de la «esposa hispánica», toda ella sumisión y abnegación femeniles; su matrimonio, un combinado de pequeñas amarguras e infidelidades de poca monta, se halla lejos del tremendismo de los que hasta ahora hemos estudiado; de ahí su valor, al ser propuesto implícitamente en la novela como prototipo del «remanso de paz» de la unión burguesa normal, que se desarrolla para la mujer en los márgenes de una razonable mediocridad en la que deja transcurrir el tiempo sin llegar a conocer la verdadera y auténtica felicidad.

18 "*Era aún la muchacha pueblerina, acostumbrada a contemplar el respeto que se tributa al hombre en el hogar y la sumisión ciega a su despotismo. (....)*
Aquel concepto de sumisión al marido, de resignación ante él, perduraba en ella; no concebía la liberación

y sincero y, sobre todo, el ennegrecimiento progresivo que produce el contacto prolongado con Bernardo.

Todo apunta de nuevo a una trampa del hombre negro destinada a hundir la rectitud de la esposa en una inmundicia moral que los iguale, tanto más si tenemos en cuenta la imperturbabilidad de Bernardo al sorprender a los amantes in fraganti en el capítulo IX[19].

El paréntesis que supone Antonio en la vida de Elvira es breve pero enormemente productivo, ya que le permite reconocer a tiempo su error; definitivamente, no es una historia vulgar con un sucedáneo de Bernardo, tan fatuo, vano y frívolo como él, la que le ha de permitir blanquear de nuevo su alma. La bondad de su amiga Rosa, al confesarle Elvira avergonzada su culpa, la devuelve al buen sendero; se impone a toda costa la lucha de la mujer nítida contra el hombre oscuro, el acto de exorcismo que arranque definitivamente su espíritu de las tinieblas en que intenta sumirlo Bernardo.

Sin embargo, lejos de reunir la fuerza moral suficiente para afirmarse sin mediación externa, las heroínas de Carmen de Burgos se hallan todavía necesitadas de un detonante masculino que las impulse a actuar y que las guíe hacia la luz; de hecho, si el grado más bajo de abyección suele estar representado por un personaje masculino, también es siempre un hombre el que salva, orienta e incluso redime a través del amor a la mujer extraviada; así, la limitación más grave que aqueja a las heroínas de Carmen de Burgos es que parecen irremisiblemente condenadas a oscilar entre dos polos masculinos -positivo y negativo, creativo y destructivo- capaces de impulsarlas hacia el renacer desde las cenizas; precisamente al hallarse condicionado por esas fuerzas de orden masculino que mueven desde bambalinas los hilos de los destinos de las mujeres, es evidente que el protagonismo femenino de los textos de *Colombine* termina por resultar bastante menos fructífero de lo que cabía esperar.

---

del matrimonio (...)» (pp. 10-11).
Difícilmente puede contener el narrador, cuando de cuestiones matrimoniales se trata, el caudaloso torrente de voz de Carmen de Burgos; así, ese pudor del que hace gala la autora almeriense a la hora de hablar de su fracaso matrimonial - historia de la que sólo contamos con retazos aislados- es vencido en sus novelas en pro de la transmisión del mensaje y así, cuando de sustentar su tesis se trata, nunca duda la autora en desnudar más o menos indirectamente en el texto su propia experiencia. Con tintes clarísimamente personales enfoca Carmen de Burgos, por ejemplo, la cuestión de las indecisiones de la mujer que ha de romper con el pasado, la tradición y la costumbre para decidirse a abandonar al marido:

«Por no romper con un hombre se le aguanta años enteros; es como un cataclismo del mundo el romper con esa costumbre abrumadora de lazos apretados, atadijo que no se puede romper violentamente y no se encuentra el modo de desenredarlo y desatarlo»(p. 19).

19 Bernardo es, casi con seguridad, el más negro de todos los hombres negros de *Colombine;* ni siquiera permite la autora a su personaje el arranque de celos que le hubiera granjeado, posiblemente, más de una simpatía entre los lectores:
«La puerta se abrió de improviso. Bernardo apareció en el dintel, recorrió con la mirada la estancia, pareció vacilar un momento, y mientras ella se escondía aterrorizada en un ángulo y Antonio se alzaba, con toda su fachenda, dispuesto a arrostrar lo que sobreviniese, Bernardo cruzó la estancia con paso lento, se puso a tocar el piano, con su puro en la boca, sin volver ni una sola vez la cabeza, mirando atentamente al aire como recordando las notas del vals desafinado y desordenado que tocaba» (p. 22).

En el caso de Dolores, por ejemplo, el motor de la rebelión conyugal era Pepe, el abogado liberal; en el de María Angustias, teníamos a Jaime, el bondadoso amigo de Alfredo; ahora es Federico Castro, el hombre íntegro, el que va a impulsar indirectamente a Elvira a reunir las pruebas condenatorias. Y la claridad que rodea a Federico, el inevitable polo positivo, con su constante ideal de justicia y de rectitud, acentúa aún más la negrura de Bernardo y la repulsión que provoca:

> *«Bernardo veía su propia figura repugnante proyectándose, y se sentía impotente contra la serenidad inconmovible de Federico:*
>
> *- Yo no quería más que quitarle la cara, su cara hipócrita; que se le conociera, que se desconfiara de él; lo he hecho, no por odio ni por venganza, sino por cumplir un deber de justicia... (...) El fallo no me inquieta. Yo cumpliría mi condena con una gran felicidad...¡Oh, el destierro después de haber sido justo! ¡El destierro, que puede escoger cualquier paisaje, es un medio de gozar más la naturaleza, de verla con la claridad con que los hombres negros no la podrán contemplar nunca»* (p. 27)

Así, es preferentemente la albura moral del alma de Federico la que impregna a Elvira de la fuerza moral necesaria para arruinar al hombre negro y solicitar la separación. Y sin embargo, no llegamos nunca a tener ese final feliz al que, esta vez sí, parecía conducir indefectiblemente el desarrollo de los acontecimientos. En esta novela no asistimos al asesinato horripilante de malvados tiranos o de víctimas inocentes, como en las anteriores; y, sin embargo, *El hombre negro*, al negar a Elvira la posibilidad de redención integral, nos deja finalmente un poso tan o más amargo aún que las otras dos novelas. Cierto es que la joven triunfa moralmente al despreciar al hombre negro, con esa victoria forzosa de la víctima que logra sacar fuerzas de flaqueza para rebelarse y demostrar la nitidez de su blancura, temporalmente ensombrecida. Sin embargo, Federico, la antítesis de Bernardo, el hombre blanco por excelencia al que Elvira habría debido amar, la rechaza tiernamente en las últimas páginas de la novela; y lo hace porque, pese a su acto de rebeldía, el estigma del hombre negro en la mujer blanca es ya imborrable:

> *« Una equivocación matrimonial destroza como no destrozan todas las equivocaciones que sufren los amantes; ha infeccionado toda la sangre; es grave como la enfermedad a cuya curación se acude tarde. El hombre bueno como Federico no podría amarla sino en el engaño, callándole el pasado, convertida ella por ese silencio en la mujer negra y desleal; y aún así, el hombre bueno se sentiría movido a veces de violencias súbitas, improvisaría insultos como emborrachado, porque notaría en secreto lo que el otro habría infiltrado en ella»* (p. 33) .

El rechazo de Federico contiene precisamente la lección moral y la prevención de la autora contra *«esa tribu numerosa de los hombres negros»* (p. 34); el final destaca, en la línea de la mejor *Colombine,* por su evidente ambigüedad, ya que si, por un lado, la mujer salpicada en su contacto con el mal ya nunca podrá ser amada con la pasión

honesta, desinteresada y leal a la que aspira, por otro no deja de consignarse el triunfo de la que, contra todos los inconvenientes y gracias a la beneficiosa influencia -no lo olvidemos- del hombre blanco, logra hacer acopio de coraje y dignidad para vengarse a sí misma y a todas las demás.

Concluiremos el apartado dedicado a «las malcasadas» de Carmen de Burgos refiriéndonos a una novela corta de 1921, *Luna de miel*. Cierto es que las numerosas diferencias que encontramos entre ésta y las anteriores nos hacen dudar de la conveniencia de incluirla en este apartado: el hecho de no encontrar en ella el personaje del marido degenerado y odioso de las otras tres novelas, el de no entablarse pleito de divorcio o separación entre los esposos, o el de presentar un final bastante menos angustioso y cerrado que los textos estudiados anteriormente, entre otros.

Pero también es verdad que, con todas las salvedades y precisiones que haremos a continuación, Ketty es una malcasada más -aunque aquí Ricardo también se incluye en la categoría de los «malcasados»-, y que la novela coincide con las otras en plantear las deficiencias educativas que conducen a la mujer española del primer tercio de siglo a un matrimonio generalmente precipitado o erróneo.

La novela, haciendo justicia a su título, narra las peripecias de la luna de miel de una joven pareja de recién casados, Ricardo y Ketty, que acuden al Monasterio de Piedra en busca del paraíso natural que les permita iniciar en perfecta armonía su andadura matrimonial. Sin embargo, la ansiada aventura de la experiencia conyugal no tardará en demostrarse absolutamente fallida, convirtiendo el paraíso zaragozano en escenario de una guerra campal entre esposos que sólo conseguirá el armisticio cuando ya es inminente la tragedia.

El texto plantea como cuestión clave de la novela el aparentemente absurdo fracaso de la relación de Ricardo y Ketty, tanto más injustificable cuanto que ambos son jóvenes, están enamorados y tienen todo su futuro por delante. Dos son los motivos que la novela ofrece a modo de explicación del fiasco conyugal que experimenta la joven pareja: la institución matrimonial, defectuosa en sí misma, y la influencia del medio.

La interpretación que los jóvenes esposos realizan del matrimonio y las expectativas con las que comienzan su vida en común guardan relación directa con una cuestión que la autora ha planteado en la mayoría de las novelas en las que analiza la situación de la mujer española en el primer tercio de siglo y a la que ya nos hemos referido anteriormente en este apartado: la educación[20].

Nada hay de nuevo en la educación que ha recibido Ketty respecto a la que señalábamos para Dolores, María Angustias y Elvira, y de hecho, siguiendo los cánones de la moral burguesa, la protagonista de *Luna de miel* nunca ha gozado de un momen-

20 Precisamente en esta línea había teorizado unos años antes la autora en su conferencia «La mujer en España». Señala allí Carmen de Burgos como motivo prioritario de los usuales fracasos matrimoniales la ausencia de la coeducación en los jóvenes españoles: «*Separados desde la infancia (...) no se conocen, y el matrimonio es pocas veces hijo del amor y la reflexión*» (p. 41). Tras un período de enamoramiento (insuficiente cuando es demasiado corto y repleto de mentiras y fingimientos cuando se extiende durante varios años) viene la vida en común, implacable a la hora de revelar los defectos, y con ella comienzan las decepciones. ¿No es exactamente ésta, una historia vulgar de desapasionamiento post-matrimonial, la de Ketty y Ricardo?

to de familiaridad con Ricardo que no estuviera celosamente vigilado por la autoridad materna. Éste parece ser el origen de toda la cuestión, que podríamos concentrar en la obligación de compartir la intimidad con un individuo extraño que, de la noche a la mañana, se ha convertido en marido, dueño y censor: « *Ella no era libre ya; era una cosa que le pertenecía, que no tenía derecho a negarse a nada de lo que él pretendiera, a rechazar ninguna intimidad*» (p. 1)

Así comienza el matrimonio, significativamente lastrado ya desde su origen por la educación represiva, la religión y los «papeles» tradicionales en los que tanto él como ella se sienten obligados a integrarse, aun sin estar muy seguros de sus implicaciones[21]

Precisamente la asunción por parte de los esposos de estos papeles pre-determinados socialmente para ambos sexos va a ser uno de los desencadenantes fundamentales del conflicto; así, Ricardo cree que la violencia es aliciente de la masculinidad, Ketty confunde la honestidad con la gazmoñería y ambos se aferran a los celos como prerrogativa de la representación matrimonial, creyendo afianzarse mejor de esta forma en esos papeles respectivos de marido y mujer que no saben muy bien cómo interpretar.

Fundamentalmente, el problema que comienza a enemistar a los esposos casi hasta el desastre es de orden sexual, aunque Carmen de Burgos, - cuyo progresismo ideológico nunca le hace perder la compostura- no entre ni mucho menos en detalles escabrosos que habrían hecho las delicias de algunos de sus compañeros de promoción; Y es que lo que habría sido una entrega amorosa saludable y apasionada en otras circunstancias, se halla ahora viciada por un lazo matrimonial que transforma el placer en obligación. Ni Ketty ni Ricardo se sienten libres, en los momentos de intimidad, de la losa conyugal que les ha hecho perder la ilusión, lo impredecible de la pasión espontánea. Así, Ketty se entrega a él «*vendida, como teniendo que ser suya para cumplir una obligación anteriormente aceptada sin que la pasión hablase lo bastante alto para callar los pudores de la virgen*» (p. 3).

Por su parte, Ricardo ha perdido también el aliciente del noviazgo: «*no le parecía que se la daba el amor; (...) no se le entregaba con una nobleza absoluta, con un completo olvido de todo. Se le ofrecía después de garantida y asegurada, si no por ella misma, por la entrega fría y calculadora que de ella hacían los padres*» (p. 3).

Resulta así ser el matrimonio, con su carácter casi bancario de entrega a plazo fijo, el que, contraviniendo las reglas más elementales de la pasión natural, enturbia la primigenia pureza de la relación de los amantes y hace tambalearse su unión...; el matrimonio que, exigiendo sus derechos de convencionalismo legalizador y civilizador, aplasta el instinto, regula la pasión y normaliza el deseo[22].

21 «*Él se daba cuenta en aquel momento del papel protector de la vida de aquella mujer que había tomado sobre sí y la cuidaba con ternura. Sentía ella la dulzura de dejarse proteger, pero no se atrevía a hacerle ninguna fineza por miedo de parecerle demasiado deshonesta*» (p. 2)

22 Recordemos las palabras de la autora en *La mujer moderna y sus derechos*:

« *Mientras la familia se base en leyes que contradigan los principios fundamentales de la naturaleza, no hará más que favorecer los procedimientos que la civilización combate y seguirá la fuerza vejando al derecho.*

El matrimonio no es la unión que sólo aspira a legalizar los deseos sexuales, ni la asociación comercial en la que no entra para nada el amor; pero necesita un poco de todo: deseo, amor y conveniencia» (p. 134).

De este modo, entre sus preparativos -que resultan ser una verdadera vacuna contra el pudor de la futura esposa- y su premeditación, el matrimonio adquiere tintes de transacción comercial y la pasión sincera se esfuma. Así les ocurre a Ricardo y a Ketty, cuya relación se entabla entonces sobre las bases de una venganza recíproca: él busca en comportamientos sexuales aberrantes la satisfacción de un deseo que se ha visto frustrado incluso antes de comenzar; ella, inferiorizada por la pérdida de un bien que se le antoja irremplazable -su virginidad-, quiere conseguir por medio de la depravación la felicidad que sólo otorga la comunión espiritual.

Resaltemos la llamada de atención de Carmen de Burgos hacia el sin sentido de una sensualidad ficticia forzada por el contrato matrimonial y de una lujuria desproporcionada incapaz de sustituir la espontaneidad de la sexualidad libre y natural.

Tal y como hemos señalado, el ambiente contribuye también a fomentar esa hipesensibilización, esa hiperestesia de los sentidos en que la pareja se ve sumida desde su llegada al Monasterio. De hecho, los capítulos III y IV interrumpen la acción narrativa para ofrecer al lector una descripción asombrosamente minuciosa del lugar: con esa obsesión por el detalle que la caracteriza nos acerca la autora a cada rincón del Monasterio de Piedra, deleitándose en la narración morosa de la exuberancia de su vegetación, en la profusión y variedad de sus cascadas, en la diversidad de sus ruidos, la riqueza de su colorido, su insólita fauna, e incluso sus leyendas y tradiciones.

Ninguna otra función narrativa cumplen estos dos capítulos, totalmente irrelevantes para el desarrollo de la acción, si no es la de insistir en esa sensualidad desbordante del entorno aragonés que enciende la llama lúbrica e insaciable de los amantes:

> *«Y no se hacían cargo de que todo aquello, aquel malestar, aquella sensualidad desbordada, aquella irritación que les producía, era en su mayor parte culpa del ambiente, del paisaje demasiado bravío, demasiado fuerte, de la soledad demasiado grande, de la imprudencia de provocar esas crisis pasionales, esas lunas de miel agudas y dolorosas, en las que se agota en pocos días todo el licor de la copa que debe embellecer largos años de existencia»* (p. 6)

La tesis -de clara filiación naturalista- del abrumador ascendiente del medio sobre el comportamiento viene de este modo a reforzar la de la influencia perniciosa del vínculo matrimonial para sumir a los amantes en un verdadero infierno conyugal.

La valoración final que realiza Ketty del matrimonio demuestra una vez más la inclinación de su creadora hacia el amor libre de ataduras como única forma de relación entre los sexos que no contraviene las leyes naturales:

> *« Se había creído que estar casada era estar más libre y se veía más sujeta, más esclavizada. Lo que había creído dulce compañía del marido, si lo hubiese animado la ternura, era cadena pesada que los había de unir para siempre(...)*
> *- ¡Ay, si no fuese mi marido, qué feliz podría ser yo con él!» (p.16)*[23]

23 Es precisamente una relación de esa índole - en absoluta libertad y comunión espiritual, totalmente ajena a las normas, sin ataduras morales ni sociales- la que unió a Carmen y Ramón durante un largo período de

En tan sólo unos cuantos días de vida en común, los amantes han descubierto la «cadena» conyugal y han pasado a engrosar las filas de los malcasados; no perdamos de vista que, a diferencia de las anteriores, en esta novela *ambos* sufren por igual los tormentos del matrimonio y que tan a disgusto se encuentra Ricardo con la actitud distante y pudibunda de su reciente esposa como ésta ante la inesperada violencia sexual del joven. El final de la novela, con la marcha apresurada de la pareja, queda abierto al futuro, aunque el germen de la duda ya ha sido sembrado; cierto es, por un lado, que los amantes han logrado enderezar el torcido comienzo de su experiencia conyugal; pero es más que posible que, por otro, esa sórdida faceta del amor en la que la presión producida por la artificiosidad del contrato matrimonial ha iniciado a los recién casados, haya enturbiado irreparablemente la posibilidad de una relación libre, sana y natural como la preconizada por Carmen de Burgos. Así, previene la autora a sus lectores, se forman los hombres negros y nacen las malcasadas.

---

su vida. Recordemos las palabras con que el escritor recuerda en *Automoribundia* (1948, pp. 211-212) aquella etapa de su juventud:

«Aquella unión hizo posible la bohemia completa, establecida en el más noble compañerismo, trabajando enfrente de la mujer con el pensamiento en alto, sin distracción ni inquietud por huir a la calle. Así la obra no tenía el atrabancamiento de la aventura.

Ella de un lado y yo del otro de una mesa estrecha escribíamos y escribíamos largas horas y nos leíamos capítulos, crónicas, cuentos, poemas de la prosa.»

5. Las degeneradas

Ya se han señalado a lo largo de este trabajo, bien que superficialmente, algunas de las deudas de Carmen de Burgos hacia determinados aspectos del naturalismo: suscripción al determinismo hereditario y ambiental, cientificismo, afán de observación y documentación, inclinación al feísmo... En este último grupo incluiremos, precisamente, el interés de la autora por explorar las diferentes facetas de la «degeneración», concepto que responde perfectamente a ese afán tan naturalista de bucear en la exploración novelesca de enfermedades, malformaciones, patologías y deformidades de todo tipo.

No estaríamos muy lejos de la verdad si afirmáramos que las novelas de Carmen de Burgos constituyen un muestrario de tipos de degeneración, en el más amplio sentido de la palabra y en sus más variadas manifestaciones. Nos hemos detenido ya, por ejemplo, a lo largo de nuestro análisis, en diversos casos de degeneración nobiliaria, genuina muestra de la inclinación populista de Carmen de Burgos: Luis de Lara y la Marquesa de la Charca en *El veneno del arte* son, posiblemente, los más representativos; otros muchos ejemplos vienen a completar la lista de los aristócratas degenerados, afectados por un doble determinismo, social y genético: Luis de Herrerías en *En la sima* y también todo ese personaje colectivo que sirve de fondo a la narración de las *Historias de carnaval.*

Pero el abyecto camino de la degeneración se puede alcanzar por vías diversas e incluso antagónicas; así, de ella participan los estratos más altos pero también la hez de la sociedad, los privilegiados y los olvidados de la fortuna compartiendo democráticamente un saco común de aberraciones físicas y morales de toda índole.

En este segundo grupo, el de los miserables y los marginados, se encuentran, por ejemplo, los personajes de *Venganza,* aunténtico tratado de la degeneración en el inframundo.

Es ésta una de las novelas de Carmen de Burgos que conforman lo que denominaremos el «ciclo de Rodalquilar», es decir, ese conjunto de relatos, anteriores en su

práctica totalidad a la década de los veinte, que se desarrollan en el pueblo donde la autora pasó su infancia y que intentan recoger lo más fidedignamente posible el ambiente de esa sociedad primitiva del Valle de Níjar que *Colombine* conoció tan bien. En este caso se trata de convertir en novela una historia de odios y rivalidades entre indígenas y forasteros, es decir, entre campesinos y mineros; el enfrentamiento entre ambos grupos tiene, en primer lugar, una motivación laboral: la escasez de puestos de trabajo y la reticencia de los habitantes autóctonos a compartirlos con los advenedizos; sin embargo, es fundamentalmente una cuestión de celos entre hembras morunas y ardientes la que motiva la tragedia y provoca la muerte del capataz minero, posiblemente en represalia de la inconsciencia con que éste ha ido esparciendo su semilla entre las degeneradas de la región.

En todas las narraciones que integran el ciclo de Rodalquilar despliega Carmen de Burgos ejemplarmente sus recursos naturalistas. *Venganza* (1918) no es, en este sentido, una excepción; recordemos para empezar que, como avanzábamos anteriormente, la novela nos ofrece toda una exposición inmejorable de tipos de degeneración, especialmente femeninos. De hecho, casi todas las protagonistas de este relato son «degeneradas» en mayor o menor gradación. Algunas lo son por su voluptuosidad, como es el caso de las «las Rayadas», estirpe de mujeres de costumbres disolutas y aficiones jaraneras que constituyen con su amoralidad la alegría de campesinos y mineros y la pesadilla de las esposas de la localidad. Inequívocos resultan en ellas los estigmas físicos de su degeneración:

> *«Rosa y Rosilla, la madre y la hija mayor, tenían los rostros pintados de viruelas, con terribles costurones, y Juanilla, la menor, ostentaba los párpados inyectados de sangre como dos heridas en torno de la pupila reluciente» (p. 4)*

Y para dejar constancia de que la degeneración se propaga e intensifica a través de la herencia -otro de los grandes conceptos del naturalismo-, ahí tenemos a esa jauría de hijos del pecado que pulula alrededor de las Rayadas, astrosos, enfermos y animalizados:

> *«Toda aquella piara de muchachos de ambos sexos, sucios y mal alimentados, cubiertos de roña, con los ojos medio ciegos de la oftalmia purulenta, engendrada por la miseria, pasaban la vida revolcándose por la tierra, hacinados bajo las tinadas del corralón de invierno y arrimados a los muros de piedra y barro de la casilla durante el verano; defendiéndose a manguzadas de las moscas, que acudían a la suciedad, y colocando el brazo doblado por el codo sobre el rostro para defender la vista de la luz del sol» (p. 4)*

También la «idiotez» congénita que demuestran algunos de los descendientes de las Rayadas es síntoma de la transmisión inexorable de la degeneración a través de la sangre; buenos ejemplos son «Cinco peroles», el mayor de los vástagos y, sobre todo, «la albina», con esa extraña belleza que es hija de su propia aberración hereditaria.

Recordemos también, como ejemplo de lo insoslayable del determinismo hereditario, el caso de la hija retrasada de Doña Ramona, la Frasca, cuya deformidad es consecuencia de la lujuria y del alcoholismo paternos:

> *«Frasca la tonta era un tipo popular en el valle. De niña había llegado a vieja sin pasar por la juventud. Se habían prolongado sus años de infancia en su raquitismo; flaca y desmedrada; y al convertirse en mujer estaba hecha una viejuca apergaminada, con la maraña de cabellos ásperos y grises, espartoso; como si en aquel cerebro sin jugo no pudiese brotar más que aquella planta sarmentosa y descolorida, del mismo modo que no brotan más que malezas en los breñales» (p. 6)*

La violación de Frasca permite además a la autora insistir en comportamientos aberrantes, ya que, aunque no aparece narrado en la novela y sólo se da cuenta de ello a posteriori, es evidente que el abuso sexual del capataz a «la degenerada», adolescente, retrasada e indefensa, no tiene otra motivación que la de convertirse en ejemplo narrativo de la más vil de las aberraciones posibles.

No olvidemos tampoco, entre ese catálogo de degeneradas que la autora nos presenta, a Doña Pascuala, la esposa del capataz, con su espantosa degeneración física y espiritual, manifestada doblemente a través de su aspecto repulsivo y de sus espeluznantes accesos de epilepsia :

> *«Se retorcía, brincaba, se golpeaba la cabeza y el cuerpo en saltos y contorsiones, tan rápidas y ligeras, que nadie podía suponer en ella. Estaba horrible, revueltos los ojos, espumareante la boca, demudada y congestionada en su convulsión» (p. 12)*

Muchos otros son, además del deseo de explorar el amplísimo campo de la degeneración, los elementos naturalistas de este relato de Carmen de Burgos. El mismo determinismo ambiental, sin ir más lejos, viene a sumarse al hereditario para ir creando el caldo de cultivo que haga posible la tragedia final; así, recordemos la insistencia de la autora, a lo largo del capítulo II, en resaltar la voluptuosidad del ambiente por influencia de la fecunda naturaleza estival; será precisamente ese irreprimible ardor veraniego contagiado por el entorno el que propicie el nacimiento simultáneo de dos niños bastardos en Rodalquilar, hijos ambos de madres degeneradas; será posteriormente el descubrimiento de un mismo progenitor -el capataz, Don Pablo- para ambos retoños el que dará lugar a los dramáticos acontecimientos finales.

También el afán de observación y documentación que demuestra la autora en esta novela es herencia de la adaptación hispánica del naturalismo francés. Recordemos, a modo de ejemplo, la fidelidad con que *Colombine* incorpora a su relato la técnica para «desperfollar» las mazorcas de maíz, la minuciosidad con que relata el ritual de las comidas y los ingredientes de los manjares típicos de la zona, e incluso el rigor con que describe la vestimenta y aditamentos de las campesinas.

Del mismo modo, el feísmo del que hace gala en muchas de las escenas de su novela tiene también su origen en el movimiento naturalista. Hemos reproducido ya la impresionante escena de la crisis epiléptica de Doña Pascuala, y la descripción que nos presenta a los «Rarras», los pustulentos retoños de las Rayadas. El final del relato

es otra muestra más de ese «horror» ambiental y descriptivo al que la novela naturalista siempre tiende. Así, tras la inexplicable muerte del capataz y la marcha de los mineros, espera aún al lector de *Venganza* la desasosegante escena final que nos presenta a la tía Ramona enterrando con sus propias manos al hijo bastardo de la Frasca:

> *«Depositó el envoltorio en el suelo: una azada y el cuerpecillo, amoratado, con la nariz y los ojos inyectados de sangre, rígido y descompuesto ya por la muerte» (p. 19)*

Más sobrecogedora aún que la propia descripción del cadáver resulta esa imagen de la Frasca en la memoria de Ramona apretando -en su primer impulso de cariño maternal- el cuerpecillo de su hijo hasta asfixiarlo y meciéndolo amorosamente contra su pecho absolutamente ajena a la tragedia que acaba de provocar. Destino inexorable, fuerza del instinto y sordidez descriptiva se unen de este modo en *Venganza* al interés por los procesos degenerativos para dejarnos un regusto amargo, provocando precisamente en el lector ese desasosiego espiritual que es, sin duda, uno de los más relevantes objetivos de la estética del naturalismo español.

Pero además de los casos presentados en *Venganza*, recoge también la narrativa de Carmen de Burgos otros modos de degeneración relacionados con la presencia de diversas disfunciones sexuales; dos son los títulos a través de los que *Colombine* se aventura de lleno en la exploración de la degeneración sexual: *Ellas y ellos o ellos y ellas*, novela breve publicada en 1917 bajo este mismo título general junto con otras cuatro narraciones, y *Quiero vivir mi vida*, novela larga aparecida en la editorial Biblioteca Nueva catorce años más tarde; tengamos presente, no obstante, que el interés de ambas por el caso patológico en sí mismo es puramente circunstancial, y que las dos responden de forma prioritaria al deseo de la autora de cuestionar los modelos éticos vigentes en la sociedad del primer tercio de siglo.

Quiero vivir mi vida parte de las aportaciones de la ciencia médica más reciente en materia de evolución sexual, así como de las teorías psicológicas en que se fundamentaban muchas de sus conclusiones, campos a los que Carmen de Burgos había llegado conducida por sus intereses feministas.

Tengamos en cuenta, a este respecto, que los dos bandos de la controversia acerca de la posición de la mujer suscitada por el feminismo, trataban de ganar el apoyo de la ciencia para justificar sus particulares puntos de vista; si las contribuciones científicas al problema de la diferenciación sexual habían servido preferentemente a lo largo de la historia para demostrar la inferioridad congénita del sexo femenino[1], ahora, re-

1 Las contribuciones científicas a esta cuestión, fundamentalmente las que abogaban por la inferioridad de la mujer, fueron abundantísimas en el período de entresiglos. Ya hacia 1893-4, por ejemplo, aún antes de acabar la centuria, tres relevantes ensayos vieron la luz simultáneamente: *Hombre y mujer. Un estudio de caracteres sexuales secundarios y terciarios* de H. Ellis, *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal* de C. Lombroso, y «El problema de la mujer desde el punto de vista biosociológico», de G. Ferrero; en 1903 publicaba O. Weininger su *Sexo y carácter* y en 1906 aparecía *La vida sexual* de L.Bloch.
Era evidente que habiéndose debilitado con la entrada del nuevo siglo los argumentos antifeministas de carácter religioso, la ciencia se apresuraba a tomar el relevo.

cién estrenado el nuevo siglo, las feministas intentan invertir el proceso y recabar soporte teórico para su campaña[2].

De la lectura de la obra teórica más importante de *Colombine* en materia de feminismo, *La mujer moderna y sus derechos*, se desprende sin dudas su erudición en lo referente a estudios psico-fisiológicos dedicados a su propio sexo; Weininger, Manouvrier, Lamarck, Wolf, Bonnet, Schopenhauer, Lebon, Proudhon, Lombroso, Ughuetti, Moebius, etc... son sólo unos cuantos de los numerosos nombres de científicos y filósofos relevantes cuyas teorías resume y comenta con soltura la escritora a lo largo de los capítulos II y III del citado ensayo.

En primer lugar, y antes de aventurar sus propias conclusiones, trata *Colombine* de llevar a cabo una revisión crítica de los argumentos que han contribuido erróneamente a sustentar la inferioridad física de la mujer, desde aquellos que apelan a la altura, la capacidad pulmonar o el tamaño de los miembros, hasta otros tanto o más absurdos que los primeros como las diferencias en las facciones, la longitud del cabello o las dimensiones del cerebro.

A continuación, analiza *Colombine* pormenorizadamente algunas de las contribuciones más difundidas de renombrados estudiosos -Moebius[3], Weininger[4], Schopenhauer, Lebon, Proudhon, Lombroso, Ughetti, etc...- al establecimiento de la inferioridad psicológica e intelectual femenina. Insiste la escritora en que sus argumentos se hallan encaminados a probar la necesaria subordinación de un sexo al otro, resaltando con este fin todos aquellos caracteres que consideran propios de la naturaleza femenina y que constituyen evidentes muestras de inferioridad, a saber: el egoísmo y la falsedad femeninos, su irreflexión e impulsividad, su carácter antimetafísico, antijurídico

2 Ya en fecha tan temprana como 1911, a lo largo de su conferencia «Misión social de la mujer», apelaba la autora a los descubrimientos de las ciencias más recientes para justificar y respaldar con argumentos fehacientes su discurso contra la superioridad de un sexo sobre el otro:
«Ahora la Biología, la Antropología y la Fisiología analizando al ser humano, investigando en las células de su cerebro, de sus nervios y de su carne, nos presentan las analogías y diferenciaciones de los sexos; las modalidades que su constitución determina en el sentir, el pensar y el querer, quedando clara y bien definida la misión que cada uno ha de desempeñar. Se ve claramente que en las misteriosas germinaciones de la existencia, ambos tenemos un papel claro y bien definido, de extraordinaria importancia, admirablemente determinado; y caen por tierra los manoseados y vulgares argumentos de la superioridad y la inferioridad entre dos mitades del género humano destinadas a complementarse en una sola misión» (p. 8).

3 Sobradamente conocía Carmen de Burgos las obras del alemán Moebius -profesor de neuropatología y psiquiatría-, especialmente la titulada *La inferioridad mental de la mujer*, que ella misma había traducido para Sempere en 1904.

4 Las investigaciones de Weininger contribuyeron notablemente al establecimiento de esa moral dualista que Carmen de Burgos critica en su obra teórica y narrativa. Basaba el filósofo alemán sus teorías en los sistemas de Platón, Kant y el Cristianismo, para llegar a la afirmación de un dualismo integral en el ser humano por el que las mujeres se revelaban como naturalezas diferentes, opuestas e inferiores al hombre.
No planteaba Weininger su oposición en los términos usuales de «hombre-mujer», sino más bien en los de «genio-mujer», dando por supuesto que tras todo hombre descansa un potencial genio escondido, impensable, sin embargo, en el género femenino. En virtud de este dualismo, hacía hincapié Weininger en la sexualidad como único interés y finalidad de la mujer en el mundo, resaltando su carencia de normas morales propias, su costumbre de mentir, su hipocresía, su juicio inseguro, su sensibilidad pobre y su falta de conciencia intelectual, lógica y voluntad independiente.(V. Klein, 1980, pp. 109- 134).

e impúdico, poco dotado para la generalización o la síntesis, su carencia de humorismo, su ignorancia de los principios absolutos, su excesivo sentimentalismo, etc...etc...

Concluye de todo ello *Colombine* que ha sido precisamente la difusión de argumentos erróneos y descaradamente tendenciosos como los anteriores, tendentes a justificar la superioridad del colectivo masculino sobre el femenino, la que ha propiciado el establecimiento de una *doble moral* con criterios diferentes en virtud del género, usualmente relegadores para el sexo femenino:

> *«De todas las encontradas y diversas opiniones suelen prevalecer las adversas a la mujer y esto ha dado origen a la existencia de 'dos morales' diferentes, una para cada sexo, como si la Moral, la Justicia y la Verdad pudieran multiplicarse o dividirse.*
> *Sin embargo, se aplican a la mujer leyes morales que la esclavizan y sanciones abusivas a las que escapa el hombre. Se realiza el absurdo de creer que puede haber dos pesos y dos medidas para un mismo objeto» (p. 46)*

He aquí el más insistente caballo de batalla de Carmen de Burgos en su obra teórica y también en su labor narrativa. No es de extrañar que una furibunda defensora del igualitarismo como ésta ardiera de indignación ante el rosario de injusticias cometidas con su sexo desde tiempos inmemoriales; sin embargo, de entre todos los oprobios a los que era sometida la mujer, ninguno como la dualidad de morales enervó tanto el ánimo de *Colombine*. Con especial énfasis señala las diferencias en la moral sexual que se aplica a los dos sexos, basadas en la restricción de determinados conceptos como la pureza o el deshonor al género femenino y en la adjudicación de todas las libertades al masculino.

Intuye con razón la escritora en este ensayo de 1927 que, una vez desacreditadas las nociones de «superioridad» e «inferioridad» para calificar a uno u otro sexo, no tendría ya sentido el mantenimiento de dos modelos éticos diferentes; animada de esta guisa por el deseo de desarticular el manido argumento de la inferioridad femenina, invoca *Colombine* la autoridad de relevantes pensadores que han transformado en virtudes lo que los detractores de la mujer consideraban signos inequívocos de degeneración moral: Goethe, Margueritte, Nordau, Prévost, ... y, sobre todo, la del renombrado doctor Gregorio Marañón[5], cuyas teorías acerca de la complementariedad de los sexos

5 La autoridad de Gregorio Marañón fue indiscutida en el campo de la endocrinología del primer tercio de siglo. De hecho, su estudio exhaustivo del funcionamiento de las glándulas de secreción interna y sus repercusiones sobre el comportamiento sexual del individuo condujeron a importantes contribuciones a la reciente «biología del sexo». Tres son los puntos principales en los que Marañón sustenta sus investigaciones en el campo de la sexualidad:
1- La concepción del instinto sexual como principio determinante de todos los aspectos de la vida humana.
2- La formulación de la «teoría de la intersexualidad».
3- A partir de ésta, la formulación de la teoría «de la evolución sexual» en el ser humano, con dos fases críticas: la pubertad, que conduce a una feminización morfológica, bioquímica y funcional del varón, y el climaterio, que conduce a una masculinización de la mujer en estos tres mismos órdenes (P. Laín Entralgo, 1975, pp. 8-125). Para más información, ver *Gregorio Marañón. Su vida y su obra*, de L. Sánchez Granjel,1960.

-que no superioridad de uno sobre el otro- y de la necesidad de una diferenciación sexual, servían inmejorablemente de soporte científico a la reivindicación feminista de Carmen de Burgos.

En repetidas ocasiones había insistido Marañón en los peligros de la «indiferenciación sexual»[6] progresiva del ser humano, propiciada por su naturaleza dual; en otras palabras: la *«intersexualidad»*[7] , un fenómeno degenerativo propio, cada vez en mayor medida, de la modernidad, por el que los caracteres de ambos sexos latentes en los individuos se activan, disputándose violentamente el predominio. La potenciación de las cualidades propiamente femeninas y masculinas, es decir, la búsqueda de la restitución de la pureza sexual originaria mediante el alejamiento de actitudes propias de la naturaleza contraria, había sido esgrimida por el doctor como único remedio posible del progresivo deterioro moral de la humanidad.

Siguiendo el razonamiento de Marañón acerca de la diferenciación sexual llega Carmen de Burgos a esgrimir su teoría en favor de una única moral capaz de liberar al colectivo femenino de su papel de segundón en el reparto de deberes y derechos. Sólo el mantenimiento de dos sexos absolutamente diferentes, íntegro cada uno de ellos en sí mismo e incontaminado, podía echar tierra sobre la imagen tradicional de la superioridad de uno sobre el otro; sólo así podía desecharse una moral doble basada en el desnivel ético e intelectual entre ambos sexos; únicamente de este modo podía aspirarse a *«una moral superior, una sola y verdadera moral»*(p. 60) que es, al fin y al cabo, la ambición última de la reivindicación de *Colombine.*

Lectora ávida y ferviente admiradora era la escritora de las sesudas aportaciones del doctor Marañón a la psicología sexual de su tiempo; de hecho, no sólo le reserva elogiosas palabras en *La mujer moderna y sus derechos*, sino que incluso le dedica toda una novela -*Quiero vivir mi vida*-, obra que se halla, además, prologada por el celebérrimo doctor[8].

6 Ver, especialmente, sus *Ensayos sobre la vida sexual* y *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales* recogidos en el volumen VIII de sus *Obras Completas*,1975, pp. 249-366, y 503-790.

7 El punto de partida de la teoría de Marañón es su creencia en la bisexualidad orgánica latente en el individuo, fenómeno que había sido constatado ya anteriormente por H. Ellis y por el fisiólogo Lipschütz. Según Marañón, el «otro sexo» revive en el individuo bajo ciertas condiciones patológicas o fisiológicas muy acentuadas (lo que él llama una «orientación inversiva ostensible»), como la pubertad o el climaterio; dichos»estados intersexuales» comprenden diferentes tipos de degeneración tales como el homosexualismo, el hermafroditismo, virilismo, eunocoidismo, ginecomastia y otras formas fisiológicas de tendencia inversiva (G. Marañón: «Los estados intersexuales en la especie humana», 1975, vol. III, pp. 155-185, cita de la p. 159).

8 Resulta evidente que el proyecto «diferenciador» o «purificador» de Marañón no implicaba en realidad esa revolución sexual y moral para el colectivo femenino a la que que a primera vista parece conducir en sus conclusiones. Bien es cierto que las reflexiones del doctor en cuanto a la complementariedad de los sexos suponían un cierto avance respecto a las teorías decimonónicas sobre la inferioridad física e intelectual de la mujer que hemos consignado anteriormente. Pero es innegable también que por otro camino mucho más sutil y aparentemente más igualitario - es decir, insistiendo en el hecho de que ser hombre o mujer no implicaba una superioridad o inferioridad sino únicamente una diferencia-, Marañón conducía al género femenino al mismo puerto que sus colegas del siglo anterior; y es que dicha insistencia
en mantener los sexos en toda su pureza era un medio -artero, todo hay que decirlo, pero no por ello menos eficaz- de revalorizar el concepto de «maternidad» que peligraba con los delirios igualitaristas de las feministas recalcitrantes (M. Nash, 1993, pp. 627-645) . Nada más genuinamente femenino que la mater-

Precisamente las teorías de Marañón acerca de los peligros de la «intersexualidad», que la autora convierte en materia novelesca en la obra anteriormente citada, se encuentran resumidas y explicadas por su propio autor en el prólogo «Breve ensayo sobre el sentido de los celos, por Gregorio Marañón» al que hemos hecho referencia en páginas anteriores.

El meollo de su teoría, ya lo sabemos, apunta a la presencia simultánea de rasgos viriles y femeninos en ambos sexos; el predominio de los unos sobre los otros parece ser, según se desprende de las palabras del doctor, una cuestión de puro azar, dependiente de la confluencia de determinadas circunstancias capaces de activar unas conductas o las absolutamente contrarias.

Pero aún va Marañón más lejos cuando afirma que esta camaleónica capacidad de transformación -por la que, en virtud de misteriosos desencadenantes, triunfa aleatoriamente en el ser humano la inclinación femenina o la viril- afecta de manera espacialmente notoria a la mujer por su naturaleza de «forma intermedia» en constante evolución. Así, mientras el carácter masculino permanece «prácticamente» inalterado, el femenino se va virilizando y adquiriendo rasgos que, según Marañón, son privativos del otro sexo: la energía, la rebeldía, el sentido de los celos, el instinto criminal, etc...La que mata por amor es, por tanto, ejemplo inmejorable de una *«feminidad empañada por la progresiva evolución»* (p. 10), una *«mujer intersexual»* cuyo componente viril -latente siempre en algún rincón recóndito de su alma a la espera de la circunstancia fatídica que lo libere- ha triunfado con todas las de la ley. Algo similar ocurre con las voluptuosas, esas mujeres de sensualidad y apasionamiento exacerbados que, al contravenir lo intrínsecamente propio de la naturaleza femenina con actitudes veleidosas características del sexo contrario, se convierten en ejemplos palpables del fenómeno de la intersexualidad.

---

nidad y ninguna misión más complementaria de la del colectivo masculino que traer al mundo más varones capaces de aspirar a las altas funciones sociales para ellos reservadas por su mismísima naturaleza.

Sorprende que Carmen de Burgos -quien, como hemos demostrado en capítulos anteriores, había enfriado bastante su posición inicial respecto a la maternidad y otras «misiones» tradicionales de la mujer-, se dejara atrapar en tan burda trampa deshaciéndose en elogios para la teoría de Marañón. Nos extraña que, por estas fechas, *Colombine* no tuviera conocimiento de los ensayos donde éste formula sus ideas acerca del mandato biológico, tales como el anteriormente citado «Biología y feminismo», o «Maternidad y feminismo» y «Amor, conveniencias y eugenesia», que habían sido publicados respectivamente once, cinco y cuatro años antes de la citada novela *Quiero vivir mi vida* (1931), basada precisamente en las investigaciones del doctor. También es cierto que existen muchos aspectos de la reflexión de Marañón sobre la mujer con los que Carmen de Burgos debía estar necesariamente de acuerdo, tales como sus reivindicaciones de una mejora en la educación sexual y en la instrucción de la mujer para el hogar o su campaña en pro de la reducción de la mortalidad infantil y de la maternidad consciente.

Sin embargo, a la vista del desacuerdo entre algunas de las ideas de Marañón a las que hemos aludido anteriormente y las que desarrolla *Colombine* en *La mujer moderna y sus derechos* y en varias de sus novelas, parece más lógico pensar que la escritora hiciera un uso selectivo de las teorías de Marañón en beneficio de sus reivindicaciones acerca de la necesidad de una única moral, retomando sólo aquello que le parecía más rescatable para conseguir el respaldo científico que le permitiera contestar con argumentos sólidos las retorcidas argumentaciones de los misóginos y antifeministas.

Hasta aquí las -cuando menos sorprendentes- teorías acerca de la intersexualidad enunciadas por Marañón en su prólogo; ya señala con buen acierto el doctor la deuda de Carmen de Burgos hacia la psicología moderna y hacia las aportaciones en este sentido de «*psiquiatras, naturalistas y literatos*» (p. 10), conocimiento teórico que la induce a refexionar narrativamente sobre el fenómeno de la degeneración sexual.

El caso de Isabel, la protagonista de *Quiero vivir mi vida* constituye una verdadera patología de la degeneración sexual; es, como en su momento veremos, un ejemplo modélico de «intersexualidad por hipertiroidismo» hasta extremos insospechados. A través de su novela, *Colombine* pretende reconstruir un auténtico caso médico, y lo hace echando mano del bagaje teórico y terminológico de la ciencia más reciente. Ni uno sólo de los pasos habituales del «caso clínico» nos es escamoteado en el relato de la enfermedad de Isabel: primeros síntomas, estudio retrospectivo de antecedentes determinantes, diagnosis, tratamiento, evolución y agudización del mal, fase crítica, etc....; de esta forma, la novela explora concienzudamente todas y cada una de las fases del proceso progresivo de virilización de Isabel haciendo gala de un conocimiento más que notable de las aproximaciones científicas de su época al complejo asunto de la diferenciación sexual y de los trastornos psico-físicos de ella derivados.

Tal y como ya hemos avanzado, Isabel es una degenerada, hipertiróidica e intersexual, que, en un arrebato de feminidad, ha cometido el craso error de contraer matrimonio con el convencimiento de que el aire poco varonil de Julio ha de contentar a su mitad masculina; equivocación insalvable ya que, aunque una oportuna crisis de feminidad - unida a la paciencia proverbial del estoico marido- viene una vez tras otra a salvar lo que parece inevitable, el «*gemelo de sexo contrario*» (p. 30) que mora en su interior tiende insistentemente a separarla de las caricias de Julio. Así, pese a que el matrimonio ha sido resultado de un esporádico triunfo de feminidad, Isabel es consciente del exceso permanente de virilidad que aleja su espíritu de la placidez conyugal:

> «*Julio (...) Sé que me quieres...pero temo que no me vas a poder seguir queriendo...No puedo evitar ser así...No me debía haber casado...créelo...Hay en mí como dos naturalezas antagónicas...Yo misma no sé lo que deseo (...) Soy rara*» *(p. 46).*

El diagnóstico de esa extraña dolencia que aqueja a Isabel nos es ofrecido a través de la voz de Alfredo, hombre de ciencia y amigo íntimo, encargado de aplicar sustento teórico al caso práctico de virilismo que plantea la novela. Alfredo es una suerte de «genio incomprendido», médico tan excelente en su ciencia como incapaz de plegarse a las exigencias sociales; podríamos decir que ha alcanzado una especie de «nirvana» espiritual que se manifiesta a través de una paz interior ejemplar y del desprecio absoluto hacia lo material. Es Alfredo precisamente el encargado de bombardearnos con una terminología médica que demuestra el interés científico de su creadora; así ocurre, por ejemplo, con la clasificación caracterológica que realiza en el capítulo IX en virtud del aspecto físico de los individuos, distinguiendo entre «esquizotímico», «leptosómico», «pícnico», «atlético», etc... (pp. 55-6); y también, especialmente, a lo largo de los capítulos XVII y XLII, dedicados -de modo parcial el primero e íntegramente el segundo- al desarrollo y comentario de la controvertida teoría de la intersexualidad.

Allí enuncia Alfredo, siguiendo de muy cerca a Marañón -a través incluso de citas literales extraídas de sus *Ensayos sobre la sexualidad-*, el origen y el contenido de dichas especulaciones. Al margen del desarrollo concreto de la teoría de Marañón, que hemos expuesto a través de sus ensayos en páginas anteriores y que Alfredo sigue con casi total fidelidad, nos interesa especialmente el análisis que realiza sobre las causas de la desviación intersexual; así, aunque la atribuye principalmente a un mal congénito, insiste a la par en resaltar la importancia del determinismo educativo en el fenómeno: «*Es un error educar en desacuerdo con la morfología*» (p. 227), afirma Alfredo; y con ello nos da la pista para perseguir la razón de esa inusitada virilización de Isabel.

Cierto es que Marañón había descrito con todo lujo de detalles los procesos intersexuales que afectan de forma relativamente frecuente a la mujer madura durante el climaterio[9]; el cuadro sintomatológico de Isabel, no obstante, excede con creces los presentados por el doctor como habituales en períodos menopáusicos ya que sus anormalías son muy anteriores y se hacen evidentes desde la adolescencia. Su caso se revela así como resultado de los impulsos biológicos adversos acrecentados por una educación en desajuste con el sexo[10]. De hecho, desde el principio, la novela **parece** justificar la inversión de Isabel apelando tanto a su reticencia desde la infancia a participar en las distracciones relacionadas con los quehaceres domésticos, como a una

9 En su «Breve ensayo sobre la intersexualidad en la clínica», por ejemplo, clasifica la «intersexualidad climatérica» en tres tipos fundamentales:
1- Inversión total, tanto somática como psíquica.
2- Inversión parcial puramente psíquica, que afecta sólo al instinto.
3- Inversión parcial de carácter morfológico, con la reviviscencia de determinados rasgos somáticos viriles. (1975, p. 54).

10 De hecho, Isabel no es el único caso en la novela de «inversión» determinada, entre otros factores, por la educación. El mismo proceso sigue, por ejemplo, su sobrino Julito que, desde su papel secundario, adquiere su relevancia al representar el otro extremo de la patología sexual descrita por Marañón. Si Isabel es la encarnación narrativa de la intersexualidad climatérica femenina, Julito es el ejemplo palpable de la versión masculina del proceso durante la adolescencia; y lo es, entre otros factores, por efecto de una educación represiva, enfermiza y afeminada:
«*El niño era víctima del cariño de la madre y de la abuela. No le dejaban salir, correr, ni jugar con los otros niños. Doña Milagros le hacía dormir en su misma cama abrigándolo hasta la asfixia. Sentía por la pobre criatura una especia de maternidad senil. Todo el día resonaba en la casa el nombre del niño, para no dejarlo moverse, ni gozar un momento de libertad*» (p. 97).
Con exquisita sutileza se insinúa la homosexualidad se Julito en la novela (*«el olor de las mujeres le produce náuseas»*, p. 127), especialmente a través de su extraña amistad con Ricardo; así, el texto nos los presenta correteando juntos por las rocas y desentendiéndose absolutamente de los requerimientos del sexo contrario.
Difícil resulta además al lector de Marañón pasar por alto los inequívocos síntomas de «Intersexualidad puberal» que presenta Ricardo. En su «Breve ensayo sobre la intersexualidad en la clínica», Marañón la había descrito con pelos y señales insistiendo, entre las manifestaciones más frecuentes en el adolescente, en el súbito aumento de grasa según la adiposidad típica femenina, la carencia de vello, el atiplamiento de la voz,etc.
(1975, pp. 48-9). La descripción de Ricardo en la novela casa perfectamente con esta sintomatología, resaltando su excesivo desarrollo *«de medio cuerpo arriba»*, su *«voz atiplada»* y *«cutis delicado»*(pp. 127-8). No se nos escapa tampoco la velada conexión de la insinuación de la homosexualidad de Ricardo con su educación jesuítica -la hemos constatado ya en el protagonista de *El veneno del arte-* ni la ironía con que la autora señala que *«los frailes seguían protegiéndolo y lo tenían en mucha estima»*(p. 127).

educación varonil poco acertada por parte de su progenitor -y utilizo el verbo «parecer» de una forma absolutamente intencionada ya que, como veremos, el mensaje de la novela es considerablemente menos evidente de lo que en un principio podríamos creer, llegando incluso a subvertir las conclusiones de las mismas teorías científicas de las que parte para su reflexión.

Veremos, en primer lugar, cuáles son las consecuencias del proceso de intersexualidad que experimenta Isabel, que estudiaremos en cuatro grupos: cambios morfológicos, brotes ciclotímicos, rechazo de las funciones biológicas y/o sociales propias de la feminidad y acercamiento al modelo de comportamiento «masculino»; compararemos, en un segundo estadio, la lectura que de ellas lleva cabo la autora -y sus repercusiones sobre el modelo femenino por ella propuesto- con las ideas de Marañón acerca de la función social de la mujer antes expuestas; y comprobaremos, de este modo, la destreza con que *Colombine* sabe incardinar en su texto el sustento teórico y desviarse sin embargo de éste en el momento oportuno para introducir su reflexión personal, bastante menos biologicista y constreñidora para la mujer, por cierto, que la del doctor Marañón. Obtendremos también, de este modo, una vez más y desde una nueva perspectiva, una imagen -bastante utópica, por otro lado- del «modelo» de la mujer moderna propuesto por Carmen de Burgos a través de una buena parte de sus novelas más tardías.

De esa bomba de relojería a que da lugar la co-existencia de instinto viriloide y educación masculinizante en la mujer surgen, como bien pone Alfredo de manifiesto, casos de intersexualidad como el de Isabel. Las manifestaciones inmediatas, y también más inofensivas, de la degeneración intersexual, son **de carácter morfológico**; de hecho, ya desde el principio se nos pone al corriente de la «nueva belleza» de Isabel, acorde con esa voluptuosidad malsana de que la impregnan los primeros indicios de naturaleza viril emergente:

> *«Los labios empurpurados con el lápiz, tenían algo de flor de adelfa, amarga y atrayente. Daba la sensación de que le habían crecido los ojos, y le iban a seguir aumentando, hasta devorarle todo el rostro, convertido ya sólo en ojos, florecidos e incandescentes, entre la palidez y la demacración» (p. 61)*

Poco a poco, sin embargo, se hacen más flagrantes los temidos caracteres sexuales secundarios del otro sexo, que se resuelven, por ejemplo, en una transformación del modo de accionar las manos -que toman *«un gesto varonil y decidido»* (p. 107)-, en un agravamiento del timbre vocal, un oscurecimiento progresivo de la piel, un mayor pronunciamiento de la nuez o una intensificación del «hirsutismo climatérico».

Nada de ello tiene relevancia, si prestamos atención al diagnóstico de Alfredo, en comparación con las transformaciones morales que experimentan las mujeres sometidas a procesos de intersexualidad. La más evidente es una **ciclotimia** desmesurada que provoca crisis intermitentes de amor y odio, de feminidad y masculinismo, de voluptuosidad y religiosidad... Así, Isabel padece un *«modo de ser cambiante y caprichoso»* (p. 48), emocionalmente inestable, inexplicable a no ser por su origen biológico, procedente precisamente de esa *«lucha de instintos femeninos y viriloides unidos en su naturaleza»* (p. 61). Es ese mismo doble masculino que aloja en su interior el que la empuja a adoptar una

actitud donjuanesca con el ingenuo Enrique, adolescente al que enamora, seduce y abandona acogiéndose a la más genuina tradición del «despelusador» hispánico, y a refugiarse después, devorada por el sentimiento de culpabilidad ante el suicidio del muchacho, en un fervor religioso tan desmesurado como su «mesalinismo» anterior.

También la repugnancia hacia las **funciones biológicas «femeninas»** relacionadas con los caracteres sexuales primarios y hacia las **labores sociales consideradas tradicionalmente propias de la mujer** provienen de la degeneración intersexual. No hay más que recordar, a modo de ejemplo, el rechazo visceral de Isabel hacia el ámbito doméstico, hacia los momentos de intimidad con Julio, o, más aún, su reticencia a la maternidad, asunto en el que se insiste en grado especial a lo largo de la novela recurriendo a la comparación constante de Isabel con su hermana. Y es que, si a Isabel la desazona de un modo invencible todo lo relacionado con la maternidad, cuyo instinto es en ella no sólo nulo sino *«hasta repulsivo»* (p. 33), Rosita al contrario disfruta recreándose en sus planes de «cadañera» (*«como mi tía Lola, que tuvo veintiuno»* (p. 36)). Antítesis de Isabel en todos los aspectos, Rosita representa a la perfección a la esposa burguesa de la época, oronda, blanca, totalmente indiferente ante su aspecto, estúpidamente feliz en su dedicación inconsciente al matrimonio y a la maternidad:

> *«Rosita, satisfecha de su estado, confesaba que ella había nacido para madre. Sus entrañas se habian abierto al instinto materno como las rosas de Jericó, que, puestas en el agua, se despliegan fatalmente para cumplir, sin conciencia, la misión impuesta por las leyes físicas» (p. 34)*

De este modo nos ridiculiza la autora dos posturas extremas y antagónicas en el asunto de la relación de la mujer con las funciones sexuales primarias: la tradicional, que considera la sexualidad de la mujer tan sólo en su misión reproductora, y la patológica o degenerada, que abomina injustificadamente de una función que es, desde el punto de vista biológico, propia y exclusiva de la naturaleza femenina. No perdamos de vista, sin embargo, que, pese a la repulsa de la autora hacia ambas posturas, desmesuradas ambas y execrables por igual, no desautoriza globalmente la visión de Isabel; así, frente a la postura de Antonio, el marido de Rosita, que emplea el argumento tradicional de ensalzamiento de la maternidad consistente en presentarla como arma de poder, Isabel se rebela con palabras que ya habíamos oído en boca del alias de Carmen en *La entrometida*, el despelusador Pérez Blanco:

> *«Se engaña a las pobres mujeres -dice Isabel- « cantando alabanzas a la madre, para que no se nieguen a dar a luz y no falten ángeles para el cielo y soldados para la guerra» (p. 37)*[11]

11 Comparémos, a continuación, estas palabras con las del despelusador:
«El engaño de contarles a las mujeres las excelencias de la maternidad ha sido igual que el de hacer que los desvalidos se conformen con su miseria diciendo que 'más pasó Dios por nosotros'. Sí, amiga mía, se canta líricamente a la madre, a la mujer de hogar, porque se quiere convertir a ustedes en criadas sumisas, entes sin voluntad. Que den hijos para la guerra y para el trabajo, envanecidas por el aplauso o embrutecidas por la sensualidad» (p. 9).

Es Berta sin embargo, la cuñada de Rosita, la que nos deja aquí oír la inconfundible voz de *Colombine* defendiendo, frente al absurdo católico de ligar la sexualidad y el matrimonio a la finalidad reproductiva[12], una maternidad consciente y planificada, en la línea de las prácticas eugenésicas propuestas por Marañón en *Biología y feminismo* o en sus *Ensayos sobre la vida sexual*:

> *«- Pero te hubiera gustado ser madre -insistió doña Milagros.*
> *- No digo que no. Pero prefiero no haberlo sido a tener muchos hijos. No hubiera podido educarlos y atenderlos bien, y no existe espectáculo más doloroso que el de los pobres niños llenos de deseos incumplidos en una infancia atormentada (...) La mayoría de las gentes (...) no piensan la responsabilidad en que incurren al traer un ser al mundo. Hay quien cree que los hijos son muñecos que se fabrican para tener con qué jugar» (pp. 36-7)*

Junto a la transformación de rasgos físicos, los brotes ciclotímicos, y el rechazo de la maternidad y de la domesticidad, la mujer intersexual experimenta también un **cambio en la personalidad**, que consiste en el repudio de los caracteres considerados tradicionalmente «femeninos» y un acercamiento al modelo «masculino» de comportamiento. Recordemos las palabras con que el hombre de ciencia, Alfredo, explica el caso a Julio haciéndose eco de Marañón:

> *«-Casi todas las mujeres maduras tienen también mayor libertad en sus actos y a veces sólo en sus palabras. Se desarrolla en ellas mayor interés por las funciones propias de la naturaleza masculina: les interesa más la vida pública, la sociología, la política, el feminismo. Es curioso que cuanto más triunfa en ellas el varón son más feministas» (p. 227)*

Es evidente que, hasta el momento, Carmen de Burgos ha descrito con bastante fidelidad la patología intersexual estudiada por Marañón, y ha seguido su corpus teórico ajustándose a la ortodoxia médica, sin desviarse apenas de la casuística planteada por el doctor en sus ensayos. Sin embargo, es en este punto, al llevar a cabo un planteamiento sobre la oposición entre lo propiamente «femenino» y lo «masculino», donde *Colombine*, que es al fin y al cabo mujer de ideas y de reivindicaciones más que de ciencia, abandona el caso clínico para emplearse de lleno en la crítica moral. Evidentemente, Carmen no había de suscribir afirmaciones como las realizadas anteriormente por Alfredo y Julio, interpretando las funciones relacionadas con la vida pública como exclusivas de la naturaleza masculina, y excluyendo al género femenino de cualquier ligera participación en conceptos moralmente elevados como el de «justicia» si no es a

12 Recordemos las palabras con que Doña Milagros, la madre de Isabel y Rosita, contesta a Berta cuando ésta se cuestiona acerca de la conveniencia de una procreación descontrolada, proclive a la mortalidad infantil: «- ¿Para qué tener tantos entonces? (...)
- Para hacer la voluntad del Altísimo. Van al cielo a rogar por nosotros. A mí los matrimonios sin hijos no me parecen benditos de Dios» (p. 36).

través de la degeneración intersexual. No perdamos de vista, pues, el sexo de los que enuncian tales teorías -es enormemente relevante en este caso que ambos sean hombres y también que pertenezcan a la burguesía acomodada-, su vinculación a esferas de la vida pública donde no abundan las mujeres -Alfredo es médico y Julio es banquero- y, finalmente, su condición de «voceadores» de las ideas de Marañón sobre la cuestión de la intersexualidad.

Así, a la par que nos ofrece la versión científica y oficial, -y, por tanto, masculina-, de las diferencias entre la naturaleza masculina y la femenina, Carmen de Burgos realiza subrepticiamente en su texto una triple labor: 1- una diferenciación alternativa, sensiblemente más rentable para su sexo, de rasgos psicológicos femeninos y masculinos, 2- una crítica hacia actitudes mentales preconcebidas respecto a «lo femenino», y 3- un ataque contra una ideología social que atenta contra el principio básico de una única moral y justifica modos distintos de comportamiento para los dos sexos.

En ningún momento había defendido Carmen de Burgos la equiparación biológica o psicológica del hombre y la mujer; sí, por el contrario, la intelectual, laboral, social y judicial. Innegables resultaban para la escritora las diferencias morfológicas o caracterológicas entre los sexos; no se trataba, al fin y al cabo, de negar tales peculiaridades distintivas, sino de interpretarlas correctamente, evitando así esa apología de la superioridad intelectual masculina a la que nos hemos referido en las primeras páginas de este capítulo y que se venía realizando desde las esferas científicas. Sirva esto de paso para insistir en el hecho de que, al mismo tiempo que trataba de establecer en qué consistían dichas disparidades sexuales y cuál era su repercusión real sobre el comportamiento, luchaba *Colombine* por desautorizar las interpretaciones malintencionadas de los que convertían la diferencia en inferioridad y achacaban al género femenino rasgos de carácter primitivos y mezquinos.

Quiero vivir mi vida es una novela ejemplar en este campo, ya que el caso de Isabel, la degenerada que quiere a toda costa convertirse en hombre[13], permite a la autora simultáneamente realizar una crítica feroz de muchos modos de comportamiento masculinos aceptados socialmente de una forma generalizada, y denunciar el hecho de que la mayor parte de los rasgos de carácter femeninos que se han utilizado con verdadera animadversión para demostrar su inferioridad no son en realidad tales, sino actitudes circunstanciales adoptadas por el sexo femenino para enfrentarse a una situación permanente de opresión y represión.

Fijémonos, por ejemplo, en la crítica de Carmen de Burgos, a través de las palabras de Isabel, hacia la *«resignación ovejuna, sombría»* (p. 45) de Rosita, que encarna una actitud común a todo su género, o hacia la frivolidad insustancial que demuestran muchas de las mujeres de la novela, bien al estilo de la propia Rosa, que no tiene ninguna motivación intelectual y dedica su tiempo a las faenas domésticas[14], o al de Joaquina,

13 *"¡Si yo fuese hombre!* (p. 34).
«Yo no quisiera ser mujer»(p. 76).
«Es un asco ser mujer (...) ¡Quiero ser hombre!» (p. 248).

14 Recordemos que Alfredo, encargado siempre de velar por la explicación científica, interpreta esta frivolidad insustancial de Rosa como una patología más, apelando a una *«ausencia de hormonas generales»* en ella (p. 56). La conclusión salta a la vista: tan enfermiza es la antidomesticidad virulenta e injustificada de Isabel como la estulticia conformista de su hermana Rosa.

la amiga de Berta, que «vive su vida» de una manera absolutamente hedonista, casi infantil, procurándose todos los placeres y caprichos a su alcance.

Tengamos presente, no obstante, que la molicie y la pasividad de su sexo no son argumentos utilizados por la autora como arma arrojadiza para demostrar la existencia en el género femenino de caracteres psicológicos inferiores, sino para denunciar la táctica de relegamiento y embrutecimiento que ha convertido a las mujeres en seres tan desligados de la realidad exterior como carentes de expectativas. De hecho, a la par que critica ciertas actitudes femeninas acomodaticias, parodia también esa tendencia masculina absolutamente arbitraria a disminuir a las mujeres resaltando trazos psicológicos negativos que justifican el establecimiento de una moral inferior, exclusivamente destinada a ellas[15].

No pensemos ni por un momento que Carmen de Burgos baja la guardia al juzgar al «otro sexo»; de hecho, todos los vicios y defectos de Isabel no provienen ni mucho menos de su mitad femenina, sino que son resultado de esos brotes virilizantes que la aquejan esporádicamente; conforme la novela avanza, el deseo de Isabel de resolver su lucha interior de contrarios la empuja hacia la naturaleza masculina, que parece, con la llegada del climaterio, imponer su tiranía sobre la mitad femenina. Es interesante observar cómo paralelamente al triunfo del instinto viriloide, el carácter de Isabel se va agriando, y la extraña joven de las primeras páginas se convierte en una mujer despótica, fanatizada, intransigente y, finalmente, asesina. No olvidemos que Julio muere a causa de los incontenibles celos viriles de Isabel, unos celos sobre los que la mesura y la cordura femeninas no guardan ya control.

También a través de Isabel, figura grotesca de la mujer que se obstina en ser hombre, la autora consigue resaltar el absurdo y la injusticia de determinadas actitudes -fundamentalmente sexuales- masculinas que se aceptan unánimemente cuando son patrimonio de los hombres pero que, asumidas por el colectivo femenino, resultan escandalosas y hasta monstruosas.

Es el caso de los arranques de voluptuosidad de Isabel, que se manifiestan en una necesidad constante de diversiones y de triunfos del amor propio; así, el egocentrismo y el narcisismo desmesurados de los que hace gala la esposa de Julio no son propios de su naturaleza femenina sino achacables a esos caracteres viriles que conforman la degeneración intersexual.

El mismo origen tienen su inconstancia y su carencia de escrúpulos; no en vano Isabel es una eterna descontenta y los caprichos -el perrito, el coche, el sobrinito- se suceden y se sustituyen en su atención sin llegar a satisfacerla jamás. Semejante volu-

15 Por ejemplo, ante los súbitos cambios de carácter de Isabel, se nos explica que *«cuando dominaban fortuitamente sus elementos femeninos, podía traicionar, mentir y someterse»*(p. 234). No cabe duda de que líneas como éstas han de ser leídas en clave irónica, y deben ser entendidas como una denuncia implícita a concepciones estereotipadas del comportamiento femenino y a la situación de dominación masculina que ha propiciado en las mujeres la apropiación de actitudes que no son acordes con su naturaleza. Así lo expresaba *Colombine* en *La mujer moderna y sus derechos*:
«Es una muletilla vulgar, una frase hecha, el decir que las mujeres son egoístas y falsas; vicios que mujeres y hombres suelen padecer por igual y que si alguna vez pudieran disculparse sería en los esclavizados, a los que puede hacer incurrir en ellos el miedo y el instinto de propia conservación».

bilidad la aqueja en el terreno amoroso, donde encuentra una víctima propiciatoria: un adolescente imberbe, semi andrógino, que le ofrece precisamente la ternura y la inocencia de la virilidad aún balbuciente que su gemelo de sexo contrario requiere. Como avanzábamos en páginas anteriores, el caso de Isabel y Enrique resulta especialmente llamativo al invertirse en él los papeles tradicionales; las obras de Carmen de Burgos están plagadas, ya lo sabemos, de veinteañeras ingenuas seducidas por despelusadores sin escrúpulos; la novedad reside ahora en encontrar «una despelusadora» que subyuga, pervierte y abandona al pobrecito «ingenuo» impulsada por esa depravada mitad viril que no logra controlar[16].

Novedoso es también encontrar una mujer con *«toda la lógica arbitraria masculina»*, con un carácter *«dominador e intransigente»* (p. 235) como el de los hombres capaz de disculpar en sus propias carnes lo que no perdona en las ajenas. Así, aunque Isabel pasa por alto su «insignificante» infidelidad con Enrique (*« Volvía al lado de su marido con esa tranquilidad con que vuelven los hombres al lado de sus esposas después de una infidelidad a la que no conceden importancia»* (p. 169)), es incapaz de obviar la aventura de su marido con Matildita[17]; no es ni mucho menos gratuito que sea precisamente la mujer intersexual, con su componente psicológico viril, la única que se rebela ante la aceptación natural de una doble - y, por ende, injusta- moral; evidente resulta que con ello la autora pretende resaltar la falta de conciencia femenina de una idea de justicia de la que se ha tenido, hasta el momento, apartada a la mujer[18] :

16 Fijémonos, por ejemplo, en la actitud «donjuanesca» a la inversa, de iniciadora en las lides amorosas, que adopta Isabel hacia Enrique: *«-Es un ingenuo -pensó- me divertirá conquistarlo y enseñarlo a vivir»* (p. 120).

17 Matilde, por su lado, es una más de esas heroínas «ejemplares» de Carmen de Burgos: seria, honesta y trabajadora, consciente del nuevo papel que la mujer ha de desempeñar en la sociedad moderna, ha sabido arrinconar esas actitudes estereotipadas a las que su sexo se ha visto tradicionalmente constreñido como único medio posible de supervivencia en un ambiente hostil:
« Yo creo que ahora, que se nos da tanta parte en la vida y en el trabajo de las mujeres, y que deseamos que nos consideren iguales al hombre, necesitamos olvidar las coqueterías y las armas que eran nuestra única defensa cuando se nos negaba todo»(p. 183).
Es evidente que, pese a ser el producto de una sociedad considerablemente más abierta para la mujer, Matilde todavía es susceptible de convertirse en víctima de esa doble moral que sigue acechando pérfidamente a las mujeres; así, cae ingenuamente en los brazos de Julio, ofreciéndose además de la forma más noble que su creadora puede concebir, sin contratos ni promesas de fidelidad.
Posiblemente el personaje de Matilde, junto con el de Berta y Berenice, constituyen los únicos modelos femeninos positivos de esta novela, que acaba siendo un auténtico muestrario de patologías degenerativas de uno y otro extremo: por un lado, las idiotizadas por una doble moral absolutamente represora para el sexo femenino, y, por el otro, las que «quieren vivir su vida» contra viento y marea, adoptando actitudes y valores tan perniciosos como contrarios a su naturaleza y difuminando de este modo cualquier posibilidad de una moral de comportamiento única pero también enriquecedora para todos.

18 Resaltemos que todos cuantos tratan de convencer a Isabel de que la desigualdad de comportamiento entre ella y Julio es algo natural y derivado de su diferencia sexual, son precisamente los representantes de ese orden tradicional contra el que Carmen de Burgos catapulta sus novelas: Rosa y Antonio, el perfecto matrimonio burgués cuyo acuerdo era precisamente *«el no preocuparse ella de las tareas y problemas que atraían la atención de Antonio y contentarse él con hallar, en una casa cómoda y limpia, una mujer agradable,a la que oía hablar sin fijarse, de cosas pueriles y caseras»* (p. 98), la beata doña Milagros, e incluso el confesor, que resume categóricamente la idea que bulle, en última instancia, en mente de todos: *«la mujer tiene que perdonar»*(p. 237).

«- ¡Perdóname! -imploró el.

- ¿Me perdonarías tú a mí? -preguntó con fiereza.

- No es igual, Isabel.

- ¿Por qué? ¿Crees que el alma tiene sexo? ¿Que el corazón entiende de leyes y conveniencias sociales?

- Pero las consecuencias...

- Sé lo que vas a decir... ¿No es lo mismo que la mujer traiga un hijo ajeno al hogar o que el hombre deposite un hijo suyo en el hogar de otro? (p. 245)

No perdamos de vista, por otro lado, la crítica implícita a la intrascendencia con que Julio considera su relación con Matilde (unión que arrastra tras de sí incluso un vástago), haciendo gala de un relajado sentido moral muy masculino que ya había sido denunciado por la autora en otras muchas novelas:

«Consideraba aquello como un paréntesis en su vida y luego ésta volvía a su verdadero cauce. Tornaba al lado de Isabel siempre enamorado y sin dar importancia a lo que no consideraba más que como un accidente de su vida, que en nada perjudicaba al cariño de su mujer» (p. 198)

Pues bien, es exactamente esa misma tranquilidad con la que Julio destroza impunemente la vida de Matilde sin censura social la que reclama Isabel para sí misma, malentendiendo ella también -no en vano, a estas alturas del texto, ya es «casi» un hombre- una noción de la libertad que ha sido pervertida por esa doble moral con que los hombres han hecho y deshecho a su antojo

(*«Esto no tiene importancia: Son cosas de hombre»* (p. 181)).

Ni que decir tiene que la pretensión de *Colombine* es, preferentemente, la de denunciar y ridiculizar esa dualidad moral a la que nos referíamos anteriormente, que ha justificado tantos atropellos. También es cierto, no obstante, que el mensaje de la autora tiende a prevenir y desautorizar una hipotética sustitución de esa doble moral por una sola que asuma, para los dos sexos, lo peor del más mezquino de ambos. Absolutamente ridículo resulta, en este sentido, el arranque calderoniano de Isabel en las últimas páginas y tanto o más ese beso post-mortem con el que pretende robarle a Julio su «alma de hombre».

Una única moral, sí, parece decirnos la autora, pero una moral sensata, equilibrada, respetuosa y auténtica para todos, una moral tan *«frondosa»* (p. 247) como ese sexo femenino cuyos rasgos y actitudes se han denigrado e inferiorizado injustamente.

De sobra sabemos que a Carmen de Burgos no le basta con la crítica y la denuncia, sino que gusta de ofrecer a sus lectores «modelos» de comportamiento, diferentes según la tesis que la novela plantea, que resumen de algún modo su concepción de la «mujer nueva». En este caso, el personaje de Berenice podría funcionar perfectamente como ejemplo de lo que, para Carmen de Burgos, puede ser una mujer que no se plie-

ga a las convenciones de la doble moral tradicional y que «vive su vida» en paz y armonía.

Modelos varios nos ha ofrecido la autora de la concepción errónea que muchas mujeres poseen de la noción de «vivir su vida». De las palabras de Lina, la amiga de Isabel, extraemos por ejemplo que «vivir su vida» es dedicarse al goce sin preocuparse de nadie (p. 229). También Berta hace referencia al mismo concepto para definir, en este caso, la borrachera de despreocupación y de inconsciencia que supone su breve aventura con el marido de su amiga Joaquina (p. 149). En última instancia, es la propia Isabel la que realiza una lectura más errónea y perversa del concepto, ya que bajo la consigna que recoge el título de esta novela, se dedica a molestar, pisotear, engañar y hasta asesinar -directa o indirectamente- a los que la rodean.

Nada más distinto de estos ejemplos que el caso de Berenice. Es ésta el prototipo de mujer moderna, liberada de prejuicios, pero no por ello menos consciente de las exigencias de la naturaleza. De hecho, y pese a su aspecto masculino, Berenice ha cuidado por sí misma y con verdadera devoción a esa ristra de hijos de paternidad varia que su abierta moral sexual le ha legado; es, además, una mujer generosa, noble y honesta, de las que «viven su vida» tranquilamente, sin dañar al prójimo ni transformarse en un engendro contrario a su naturaleza. Es precisamente ese *«honor a lo hombre»* (p. 132) de Berenice, que nada tiene que ver con otras concepciones sensiblemente más destructivas del mismo, el que nos vende *Colombine* en su novela.

¿Qué debe implicar, entonces, para la mujer, el hecho de «vivir su vida»? En sólo unas cuantas líneas mos ofrece la autora un manual breve pero sustancioso del «arte de vivir su vida»:

> *« 'Vivir su vida' no era buscar la mayor cantidad de goce, sin sacrificarse por nadie y sin tener ninguna abnegación ni ningún respeto, en lucha con su egoísmo. 'Vivir su vida' no era atropellar todas las pasiones nobles y todo el derecho de los demás. No era arrollarlo todo sin pensar más que en el egoísmo y el placer. 'Vivir su vida' no era anteponer su capricho a todo, sin consideración ninguna. Pensaba entonces que 'vivir su vida' era superarse en bondad y en comprensión para tener esos años de placidez con los recuerdos dichosos . Triunfaba en aquel momento* ***la parte más noble de su ser contradictorio***» (p. 178. La negrita es mía).

Es eta última la parte femenina, claro está, aunque de bien poco le valdrán a Isabel sus buenas intenciones y sus hondas reflexiones morales cuando el gemelo contrario ataque y exija venganza por el honor ultrajado.

Una vez más Carmen de Burgos ha conseguido que la novela se convierta en escenario de un drama destinado a la crítica socio-moral; así, la que parecía comenzar dedicada a la exposición de un caso clínico, de una patología de degeneración descrita previamente con pelos y señales en el ámbito científico, se ha transformado, como avanzábamos, en espacio de reflexión sobre otro aspecto más de la situación de la mujer sólo apuntado en otras novelas; nos referimos, claro está, a la inferioridad moral, que viene a sumarse a la económica, laboral, social y legal que hemos estudiado en capítulos anteriores.

No pasemos tampoco por alto la revalorización de «lo femenino» que la autora convierte en objetivo clave de su novela. Así, a la par que destruye concepciones erróneas, Carmen de Burgos insiste en una noción de «diferencia» que, aparentemente, contradecía de forma palpable las insistentes peticiones de igualdad de las feministas y las suyas propias. No olvidemos, sin embargo, que la igualdad que reivindica *Colombine* es siempre de carácter práctico, es decir, orientada a las cuestiones relacionadas con la situación económica, laboral y penal de la mujer y no a las funciones biológicas o al comportamiento psicológico, cuya relación con las primeras había establecido de forma novedosa e indiscutible la ciencia médica más reciente:

> *«Aunque la vida humana esté influida por el sexo, aunque exista un 'acento sexual', como dice Marañón, es absurdo forjar con esto un nuevo eslabón de la cadena femenina. Es monstruoso dar al sexo esa importancia que le concede Freud para que se infiltre en todo y todo lo subordine.*
> *En los dominios del pensamiento, en la libre aplicación de la actividad, en la esfera igualitaria de la justicia y del derecho, el sexo no debe tener ninguna importancia» (La mujer moderna y sus derechos, p. 34).*

Resulta obvio que Carmen no ignoraba que las investigaciones científicas más avanzadas en materia de diferenciación sexual no estaban ni mucho menos encaminadas hacia la demostración de la igualdad absoluta y que, por tanto, obstinarse en esta vía reivindicativa, incluso a contra corriente, no era rentable para sus intereses; conseguir la equiparación efectiva en la vida pública parecía, ya por la década de los treinta, más factible que antaño, especialmente si se tomaban en cuenta los avances conseguidos en Europa y América por los colectivos feministas; como una tarea mucho más ardua, sin embargo, avistaba Carmen de Burgos la de modificar las estructuras mentales de la conservadora sociedad española de la época acerca de la igualdad moral y a ello, pues, dedica sus esfuerzos. De sobra sabía la escritora que el más insalvable obstáculo para lograr la equiparación moral lo había de constituir el lastre de esas teorías de corte intuitivo o psicologista con que los sabios del siglo XIX habían pisoteado el intelecto y la dignidad del género femenino. Sólo la reivindicación de una diferencia que no se interpretara como supremacía de un sexo sobre otro podía, en opinión de la escritora, superar la desigualdad que había inferiorizado a la mujer y llegar así a esa equiparación moral que coronaría del camino de liberación femenina que las sufragistas habían emprendido unas décadas antes. Precisamente de la confluencia entre el deseo de contribuir con su obra a salvar ese último obstáculo en la peregrinación hacia la igualdad moral y el didactismo de la autora surge el ejemplo invertido de Isabel, la degenerada, en *Quiero vivir mi vida*.

También la segunda de las novelas que anunciábamos al comienzo de este apartado, *Ellas y ellos o ellos y ellas* (1917), pretende provocar la reflexión del lector sobre una ética social a todas luces vencida por la moda, la hipocresía, y la falsa tolerancia ante una frivolidad sexual aparentemente inocente.

Ya la propia confusión presente en el título nos anuncia, antes de comenzar la lectura, la cuestión que va a ser planteada a lo largo de la novela: el profundo desbarajuste sexual que, bajo distintas formas de degeneración, caracteriza a la sociedad contempo-

ránea; no pensemos, sin embargo, que la novela de *Colombine* se presenta como lección moral destinada a prevenir a sus lectores contra el abuso de comportamientos sexuales «aberrantes»; al contrario, y por encima de esa pluralidad de voces y de perspectivas distintas con la que trata de convertir sus novelas en trasunto de la misma vida, la autora se inclina por la tolerancia y dirige su invectiva más bien contra la sociedad que, hipócritamente, sacia su sed de morbo transformando en espectáculo casi circense la desviación enfermiza de «la norma».

Ellas y ellos o ellos y ellas pretende ser, aún en mayor grado que *Quiero vivir mi vida*, un muestrario de degeneraciones de índole sexual. De sobra sabemos que la problemática de la mujer de su tiempo recibe un tratamiento especial en la obra de Carmen de Burgos; por ello, y pese a lo que su título sugiere, *Ellas y ellos o ellos y ellas* dedica su atención fundamentalmente al universo femenino, o, mejor aún, al único sector del universo femenino que, por aquellos años, había osado transgredir impúdicamente todas las reglas sexuales que constreñían hasta la asfixia al resto de mujeres españolas. Se trata, claro, de las innombrables pasajeras de la *«barca de Lesbos»* (p. 19), cuyas inclinaciones sexuales se abordan, por cierto, con bastante menos reserva en la novela que su apelativo.

Todas y cada una de ellas contribuyen con su circunstancia personal a diseñar ese personaje colectivo sexualmente alternativo que protagoniza, esta vez, la novela de Carmen de Burgos: Adela, la Baronesa, con su aire varonil y su actitud donjuanesca; Rosa, su entretenida, atenta siempre a ser la preferida; Luisita «la Sirena», ejemplo de la perversa experta en el arte de disfrazar magistralmente su degeneración; Juana, representación del «marimacho» hispánico que ostenta los mismos defectos de aquellos a quienes envidia; Merceditas, «la ingenua», que cambia de aficiones tras un terrible desengaño en el lecho matrimonial; etc...

También «ellos» -Adolfo y sus colegas de caras empolvadas y ademanes pretendidamente femeniles-, aunque de forma secundaria, tienen cabida en este mundo sorprendente de sexualidades excéntricas e insatisfechas; hasta el drama de la masculinidad menguada encuentra su lugar, a través del personaje de Manuel y de su trágica impotencia, en el muestrario de degeneraciones que constituye la novela.

El argumento es, por tanto, mínimo, y actúa a modo de excusa para que todas esas vidas extrañamente truncadas desvelen sus pequeñas miserias a los ojos del lector. Lejos del interés de Carmen de Burgos se halla la peripecia concreta que plantea en su relato, la sórdida historia de celos entre seres igualmente degenerados; le atrae más bien hurgar en la trastienda de esas existencias aparentemente desinhibidas e indagar su motivación personal o social, buscando esa mueca grotesca que se oculta tras el carmín de la sonrisa, el indicio de una desgarradora dolencia interior a duras penas disfrazada de frivolidad mundana.

De hecho, de los cuatro capítulos que articulan la novela, el argumento logra a lo largo de los tres primeros diluirse perfectamente en ese muestrario de «inversiones», «aberraciones» y «degeneraciones» sexuales en que pretende convertirse el relato desde el principio, y, por supuesto, en las constantes digresiones de su autora al respecto; de hecho, todo el primer capítulo, situado en el escenario de un gran hotel, actúa a modo de presentación de ese mundo brillante y «moderno» cuyos entresijos se van a desvelar más tarde, enfocado desde dos puntos de vista diferentes y opuestos: el de

Loreto, que enarbola el estandarte de la moral tradicional hispánica, y el de Aumada, que hace gala de una tolerancia mucho más acorde con los tiempos ; en este capítulo aparecen ya, aunque de manera superficial, la mayor parte de los personajes que van a protagonizar la tragedia final, y cuyas historias íntimas se nos presentan a lo largo de los capítulos II y III: Luisita, que paga sus privilegios de entretenida con el castigo del posesivo amor de Juana; Manuel, que, abandonado por su esposa ante la imposibilidad de consumar sus relaciones, sufre la humillación social generalizada de su impotencia; y la misma Mercedes, la casada virgen que, desorientada por la inapetencia del ex-marido, se muestra abierta a esos placeres de la carne que la breve experiencia matrimonial no ha conseguido desvelarle. También los tres primeros capítulos sirven para establecer las bases del drama que se va a desarrollar más tarde, presentando la cara íntima, sufriente y dolorosa de esas relaciones extravagantes, que son, precisamente por su excepcionalidad, mucho más profundas que las demás.

El cuarto y último capítulo abandona la línea digresiva y teórica de los capítulos anteriores y retoma el hilo de la tragedia anunciada desde el primer capítulo; en el marco incomparable del baile de máscaras se nos muestran los verdaderos efectos de esas relaciones «alternativas», menos inocentes y platónicas de lo que a primera vista pudiera parecer; de hecho, la novela se cierra con un crimen, el de Luisita, la «perversa» despelusadora de Mercedes, cuya actitud no puede ser tolerada por los celos de un ex-marido que es «casi» tan femenino como su rival. Posiblemente Manuel habría aceptado con resignación lo inevitable de la relación de Mercedes con cualquier otro hombre que pudiera suplir las evidentes deficiencias de su matrimonio, pero la injustificable entrega a otra mujer debe ser, como la traición amorosa que representa, castigada y vengada con la muerte de la competidora.

No son, sin embargo, los acontecimientos narrativos concretos los que determinan el valor de esta novela corta de 1917; lo que de ella interesa es, prioritariamente, la reflexión implícita y explícita de la autora sobre un fenómeno, la confusión sexual, que se había generalizado en las altas esferas de la sociedad española como símbolo de modernidad, a imagen y semejanza de sus países vecinos de Europa[19].

Ya conocemos el talante liberal que demostró en repetidas ocasiones Carmen de Burgos a lo largo de su andadura periodística, literaria, política e incluso docente. Sabemos también de su progresismo moral, que se manifestó en un apoyo desinteresado a cuestiones socialmente peliagudas como la del divorcio, el amor libre, la liberación de la mujer, etc. y en una actitud vital de rebeldía constante contra lo establecido. De hecho, todo cuanto contribuyera a enterrar definitivamente esa visión severa e intolerante de las costumbres, propia del más rancio espíritu español, era inmediatamente secundado por *Colombine*, especialmente si afectaba directa o indirectamente

19 Recordemos que la libertad sexual caracteriza a la Europa del período interbélico; así, desde los países más progresistas del Viejo Continente, fluye la relajación sexual hacia España; el sexo se practicará en esta época en nuestro país en todas sus desviaciones y variantes, y de este acercamiento a Europa en materia sexual dan fe las profusas muestras de discursos de todo tipo destinados a su exploración y ejemplificación: la novela erótica, que compone una buena parte de la literatura del período, el mismo ensayo científico -del cual hemos citado no pocos ejemplos al referirnos a la novela *Quiero vivir mi vida*- y las obras de divulgación sexológica, que tendían a satisfacer la curiosidad del público no especializado.

al género femenino; de ahí la tolerancia que demuestra en esta novela hacia formas de vivir la sexualidad «diferentes» pero no por ello menos legítimas, formas exentas de hipocresía que, precisamente por ello, se encuentran en permanente confrontación con la rígida moralidad hispánica tradicional. Y recordemos que si Carmen de Burgos hace especial hincapié a lo largo de esta novela en la sexualidad femenina es precisamente porque ésta había sido sin duda la más aplastada por el peso de esa intachable ética sexual de la que blasonaba la sociedad española de principio de siglo; al fin y al cabo, como bien recuerda la novela, la homosexualidad masculina había sido una «originalidad» relativamente frecuente entre los intelectuales, que iba por lo general acompañada de la «genialidad» e incluso otorgaba una cierta «patente de corso» a sus practicantes para adoptar actitudes y modos sociales a todas luces intolerables en los demás. En contraste, la inclinación lésbica era objeto de la más contundente repulsa social y, por tanto, se había convertido en uno de los secretos de alcoba mejor guardados de la sociedad de su tiempo.

Probablemente es ésta la razón de que en la novela de Carmen de Burgos sean «ellas» las que reciban la máxima atención, constituyendose en expresión de absoluta modernidad, en hito aislado en un mundo pazguato, reprimido, monótono y uniforme. Su ambiente es, en consecuencia, el de los grandes hoteles cosmopolitas, el de los «tés dansants» desinhibidos, el de los bailes de máscaras voluptuosos donde es posible disimular, invertir e incluso ostentar la orientación sexual al margen de la censura social.

Precisamente trata la novela de confrontar esa modernidad, a la que toda Europa tiende y cuyos primeros indicios aparecen ya en España, con la persistencia en nuestro país de estructuras sociales y morales ancladas todavía en la más rancia tradición - ese enfrentamiento entre el antiguo y el nuevo orden de cosas en las novelas de la autora será, por otro lado, objeto de análisis más detallado en el capítulo siguiente.

El primer acto de *Ellas y ellos o ellos y ellas* se desarrolla en uno de esos grandes hoteles cuya vida interior parece no tener relación alguna con el mundo externo; así, se respira en él ese vientecillo de libertad que autoriza la diversidad, la excentricidad, la anormalidad, un aire abierto, un *«soplo de extranjerismo»* (p. 6) que contrasta vivamente con las calles españolas, *«en las que se mataría al que pasa por la calle por el pecado de su limpieza o de su extravagancia»*, y con el ambiente de éstas, *«rígido, hambriento, desesperado, ineducado, hostil»* (p. 6).

En esta última España, la regida por la maledicencia y la hipocresía, se encuadra a la perfección la ideología de Doña Loreto y de Martín Mateo, que contrasta vivamente con la apertura de miras del círculo que la rodea. Desde la autoridad indiscutible que le otorga su posición de honesta madre de familia burguesa, Loreto Sánchez observa, juzga y condena a los «desviados» en nombre de tres de los requisitos sociales indispensables en la España tradicional: las «buenas formas», el «buen gusto» y el «buen tono». Así, no es el ambiente de inmoralidad reinante en el salón del Hotel Majestic lo que parece injustificable a ojos de la señora Sánchez, sino más bien el impúdico alarde de ésta realizado indistintamente por «ellas y por «ellos» :

> *«Que no hagan alarde... Mire usted a Adolfo. ¿Se puede ir así vestido? Eso es un escándalo, y con la tolerancia la especie cunde... y el impudor...Se puede ser*

todo, pero guardando las formas... A mí no es la moral (cosa que deben guardar sólo las tenderas que no tienen otro adorno), es el buen tono lo que me importa» (p. 31)

Bien resalta Carmen de Burgos la falsedad de esa aparente severidad moral de Doña Loreto, que se aplica, no obstante, de una manera selectiva, con atención al rango y a la consideración social e incluso intelectual de los examinados bajo la lupa de la intransigencia[20]. Si la afrenta al buen gusto es, en opinión de la señora Sánchez, alguna vez justificable, nunca puede serlo en ese grupo de seres anodinos que pretenden vencer su vulgaridad atentando contra el orden sexual y moral imperante.

Martín Mateo es otro de los cancerberos del orden de cosas tradicional y de la falsa moral en la novela de Carmen de Burgos; heredero directo del Bradomín hispánico, el suyo no es sino un nostálgico canto a un pasado idílico donde desfloradores y desfloradas no tenían ninguna duda respecto a sus papeles respectivos mientras que, como Doña Loreto, suscribe esa moral falsa pero terriblemente acomodaticia destinada a salvaguardar a capa y espada las apariencias.

No es de extrañar que una estructura social rigurosa, ordenada, definida y clasificada hasta el límite como la española, experimentara en determinados sectores -los más conservadores- un cierto malestar ante esa relajación sexual que amenazaba su -hasta entonces- férreo control sobre las costumbres; Precisamente de este desasosiego producido en su clase social por la ambigüedad sexual que los nuevos tiempos arrastran consigo se convierte en portavoz Doña Loreto en la novela:

«-Qué asco, qué asco -dijo- Ya no se sabe a quién tratar; no se puede adivinar las que son ellos ni los que son ellas (...) No se sabe qué creer» (p. 30)

Y también Martín Mateo, lamentando esa confusión sexual de la modernidad en la que nadie está exento de sospecha:

«- No hay derecho a poner en ridículo al sexo. Así se siembra esa duda y llega el día en que no se sabe los que lo son ni los que no. Se desconfía de todo el mundo... Y la culpa es de éstos...» (p. 83)

No podía faltar, en este enfrentamiento entre las dos Españas -la España de Carmen de Burgos, progresista e ideológicamente fresca, por un lado, y la tradicionalista, que arrastra lastres morales de otros tiempos, por otro-, el contrapeso de tolerancia que desautorizara la voz intransigente y el reaccionarismo hipócrita de Doña Loreto; ésa es la función de Aumada, que introduce, con su condescendencia, un soplo de aire fresco en la rancia exposición ideológica de su interlocutora. Al igual que resalta la false-

20 Recordemos, por ejemplo, que Doña Loreto justifica la desviación sexual cuando ésta contribuye al genio, como es el caso de Oscar Wilde; no olvidemos tampoco que, al referirse a la Duquesa de Rosaluna, hace caso omiso de las insinuaciones acerca de su turbio pasado, acogiéndose a la envidiable posición social adquirida con su matrimonio.

dad de esa doble moral que justifica en unos casos lo que condena en otros, Aumada se muestra partidario de la indulgencia, haciendo gala de una tolerancia que no logra esconder, ni mucho menos, la de su creadora:

> *«- Hay que ser condescendientes. Se ha dicho que comprenderlo todo es perdonarlo todo; yo digo que debemos perdonar (si estamos capacitados para emplear esa palabra en cosa que no nos afecta) hasta lo que no comprendemos. Cada uno vive bien su vida sin ese dolor que nosotros concebimos en ella. Es cuestión de hábito, de temperamento. No nos pongamos trascendentales»* (p. 34)

Destaquemos pues la llamada a la indulgencia que realiza la autora en esta novela y, sobre todo, la mirada compasiva con que enfoca a ese grupo variopinto de seres que pasean sus particulares inclinaciones amorosas más allá de los límites de lo establecido.

Fijémonos, por ejemplo, en la simpatía implícita en la descripción que nos ofrece la autora de Adolfo:

> *«Adolfo no era malo. (...) No hubiera sido justo ofenderlo. No era como aquel otro mal intencionado, espúreo, mordaz, envenenador; ni era como aquel otro hombre machucho, enjuto, afiladito, de una fealdad hombruna que hacía más repugnante su sombra inmoral. Adolfo era un jovencito inspirado, trabajador, condescendiente, verdaderamente fervoroso, tenía algo que convidaba a la benevolencia. (...) No se podía emplear con Adolfo el hacha que merecían los otros»* (p. 21)

O en la piedad con que *Colombine* muestra la degeneración física de Manuel, que nos recuerda, con mucho, a la patología señalada para Ricardo, el amigo de Julito, en *Quiero vivir mi vida*. Del mismo modo, al condenar la absurda oposición social al amor desinteresado y espiritual de Manuel y Mercedes, la autora reivindica la legitimidad de una «diferencia» que es, al fin y al cabo, designio de la misma naturaleza. Con indignación contempla Manuel, y con él su creadora, la posibilidad de que una sociedad corrupta, hipócrita, falsa en su moralidad y en sus costumbres, una sociedad como la que Doña Loreto y Martín Mateo representan, se halle legitimada para juzgar y condenar arbitrariamente todo aquello que no comprende; y es que, aunque Manuel no llegue a discernirlo, esa táctica de arrinconamiento, marginación y supresión de sexualidades alternativas que denuncia la autora no tiene otra misión que la de velar por la conservación de la doble moral sexual que sustenta la sociedad de su tiempo.:

> *«Manuel se indignaba viendo quiénes lo censuraban. Eran todos quellos hombres adúlteros, todas aquellas mujeres viciosas, todos los que tenían esposas infieles, a las que ellos eran infieles también. Ninguno de ellos podía comprender el desinterés de su amor (...) ¿Por qué no los habían dejado continuar así? (...) ¿Por qué habían influido aquellas ideas sobre ella, con detrimento de su amor y de su misma pureza?»* (p. 45)

Cierto es que el texto nos envía un evidentísimo mensaje exculpatorio: ni «unos» ni «otras» deben ser condenados socialmente, pues sea por procacidad, por afición, por subsistencia o por pura y simple degeneración, todos ellos sufren, al fin y al cabo, el peso de una sexualidad enfermiza, quebrada, incompleta e insatisfecha[21].

Como Adolfo y Manuel, estos seres responden a una mala jugada de la naturaleza, son enfermos inocentes, víctimas de las leyes inflexibles del determinismo hereditario y de una equivocación cruel del destino que -de sobra conocemos ya la afición de *Colombine* hacia las teorías de Marañón- las ha provisto de un alma en doloroso desacuerdo con su morfología:

> *«Este dolor no es nuestro. Es el mal de esta generación heredera de todas las virtudes de nuestro antepasados...esas virtudes que han formado esta degeneración, esta debilidad, estos seres indecisos que no se sabe si son Ellas o Ellos...Sufrimos una equivocación de la naturaleza que nos dió almas de sexo distinto al nuestro... no somos viciosos....somos doloridos...fatalmente doloridos... ¡Y se ríen de nosotros!"*

Es, sin embargo, la nefasta influencia social la última responsable de la transformación de la enfermedad inofensiva, de la patología degenerativa digna de compasión, en sórdida abyección sexual. La crítica a esa sociedad corruptora e hipócrita, aunque presente a lo largo de todo el texto, se intensifica especialmente en las últimas páginas de la novela con motivo del crimen pasional. En repetidas ocasiones insiste el relato en

21 No todos los «degenerados» de la novela entran, sin embargo, en el mismo grupo. Recordemos, por ejemplo, la antipatía con que la autora nos describe a Juana, con su prepotencia y sus prejuicios hacia la mujer típicamente masculinos:
«¿Crees que me quiere a mí Luisa? No. Esta acostumbrada a mí pero no me quiere (...) ¡Oh! Las mujeres tampoco saben ver las almas...Por eso, por eso...por su falta de espiritualidad nos hacen caer en ese deseo bastardo que ocupa el lugar del amor... (...)¡Con tal de que no ame a otra! Por eso le pego, la maltrato en vez de acariciarla. Así brutal la retengo; le doy una sensación de hombre» (p. 48).
También Luisa, «la perversa» por excelencia, encarna defectos que tienen que ver con su «desviación» sexual; así, como la Isabel de *Quiero vivir mi vida*, Luisita disfruta practicando deportes masculinos como el donjuanismo, despelusando niñas cándidas y pervirtiendo sus inclinaciones sexuales (recordemos que esa afición le costará además la vida):
« Aquellos triunfos que conquistaba entre las mujeres la enloquecían. Las mujeres como ella gozaban también de esa especie de impunidad que les permitía acercarse a otras mujeres. Eran como un cebo de corrupción para hacer caer y contagiar a las vírgenes, a las incautas.
Había un placer perverso en aquel triunfo de ellas y de ellos contra las leyes de la naturaleza, en la acechanza tendida al impulso del momento. Algunas veces ellas y ellos no podían por menos de reír y de celebrar su triunfo capcioso, paciente, dsimulado en un largo asedio» (p. 36).
Recordemos asimismo la saña con que la autora se refiere a todos esos otros degenerados que, a diferencia de Adolfo y Manuel, no son producto de un error de la naturaleza, sino hijos del vicio y de la abyección; mientras la sociedad concentra su mofa y su repulsa en aquéllos, estos otros, desde su hipocresía, logran disimular sus perversas inclinaciones y confundirse con el resto de los miembros de su comunidad:
«Los malos, los canallas, los hombres de conciencia oscura, eran los que desobedecían los principios fuertes de la vida y lo escarnecían a él y a los demás hombres,a todos los hombres demasiado a sabiendas y demasiado hipócritamente (...) (...) todos los adjetivos que se aplicaban a estos pobres descalificados los merecían más esos hombres escondidos, esos machos soeces, sucios, encubiertos, tortuosos, que engañaban a los buenos hombres mientras que compartían todas las villanías secretas, hallando un deleite reconcentrado, solapado, sórdido, en seducir a una niña o a un niño» (p. 23).

mostrar la frivolidad con que la sociedad reviste su desprecio por «ellas», «ellos» y su particular forma de vivir la sexualidad. De hecho, es esa misma sociedad que los critica y se escandaliza de su pose desinhibida y espectacular la que, simultáneamente, excita su morbo husmeando en esas vidas estrafalarias y se desvive por formar parte de su círculo ultramoderno repleto de voluptuosos placeres prohibidos.

El crimen perpetrado por Manuel viene a hacer tambalearse esa imagen superficial, algo pintoresca, que de «ellos» y «ellas» se obstina en transmitirnos la «buena sociedad» representada por Doña Loreto y Martín Mateo en la novela. El amor de Manuel, capaz de llegar al asesinato, demuestra que el alejamiento de la «norma» sexual no es una «moda» frívola como afirma Doña Loreto ni un juego inofensivo tolerable por su misma excentricidad, como parece dejar entender Martín Mateo, sino algo mucho más profundo que permite la circulación soterrada de pasiones arrolladoras:

> *«Ahora así, de repente, con la bárbara elocuencia de la muerte, aquel cadáver venía a demostrar que lo que habían creído una cosa frívola, era algo muy hondo, muy decisivo, muy pasional y muy dramático, capaz de gastar y entorpecer toda una vida. Aquel hecho de una pasión extraña y brutal, representaba un dolor nuevo, incomprendido, que arrojaba como prueba fehaciente de su existencia un cuerpo ensangrentado en medio de la concurrencia atónita ante el hecho incomprensible pero decisivo. Se veía con estupor que en aquellas relaciones tan frívolamente consideradas, había algo más que un vicio o un placer; había algo que tocaba al corazón»* (pp. 88-9)

El final de la novela debe ser interpretado como uno más de esos ejercicios de sutil ironía a los que Carmen de Burgos tiene sobradamente acostumbrados a sus lectores. De hecho, las últimas líneas tratan de recoger la reacción social provocada por el crimen, que tiende a proteger la inmutabilidad de su estructura moral tradicional:

> *«Era preciso prevenirse, era menester atajar aquella enfermedad, aquella fiebre, aquella viruela, aquel tifus, aquel cáncer que aparecía tan arteramente; se imponía aislar, vacunar, curar a los enfermos. No podía consentirse la tolerancia si no se quería que la enfermedad se ramificase para corroer y comerse toda la belleza del ser moral: sus ojos, su boca, su corazón; llegando a convertirlo en algo descarnado y trágico»* (p. 89)

De sobra nos ha explicitado la autora en su novela cuáles son los rasgos de esa «belleza del ser moral» que la sociedad se esfuerza en defender a capa y espada de la amenaza que «ellos» y «ellas» representan: hipocresía, doble moralidad, sobrevaloración de las buenas formas, etc. De esta forma, lo que es socialmente permisible mientras se mantiene en los límites del espectáculo provocativo y de la frivolidad insustancial, es rechazado sin embargo cuando muestra la fuerza arrolladora de sus sentimientos. No deja de resultar irónico que sea precisamente esa sociedad corrupta, de solapada abyección moral pero absolutamente respetuosa de las formas, la que juzgue y condene la liberalidad sexual y la vehemencia sentimental de los «degenerados».

A ningún lector podía escapársele la acerba crítica social implícita en la novela; ninguna duda nos cabe, a este respecto, de que en el enfrentamiento novelesco entre esa reprimida y farisaica moral sexual de la sociedad tradicional y la franqueza pasional y dolorida de los degenerados, «ellos» y especialmente «ellas» se llevan, -quizá por su rebeldía ante lo establecido y con toda seguridad por su condición de representantes de una nueva era- todas las simpatías de su creadora.

6. Las nuevas hijas del nuevo siglo: las modernas

Con el armisticio del 11 de Noviembre de 1918 se pone fin a la primera contienda mundial, que había azotado a Europa durante cuatro interminables años. Progresivamente, los hombres vuelven de las trincheras y abandonan los hospitales; las mujeres, convertidas de nuevo en excedente de mano de obra, se reincorporan a sus hogares...

No hay duda de que, por un lado, se intenta restablecer lo antes posible el antiguo orden de cosas, tratando de confinar en el olvido el período bélico y de reengancharse en el mismo punto donde se resquebrajó la armonía europea; pero por otro, resulta imposible negar que la misma situación de movilización bélica ha trastocado de forma inevitable los modelos sociales y morales anteriores a 1914... De hecho, muchas de las mujeres europeas que, impulsadas por la situación de emergencia, se habían incorporado durante el conflicto a distintos ámbitos de la vida pública, se muestran ahora reacias a volver a su papel de hormiguitas domésticas; además, como reacción al aroma de terror y de muerte respirado durante los años de lucha, una nueva moral, proclive a la frivolidad y al desenfreno, preside los «años locos» y su insaciable sed de vivir...; entre lo uno y lo otro, la mujer europea difícilmente puede ya adecuarse a los esquemas de antaño y, por tanto, desarrolla una larga ristra de novedades en sus valores, actitudes, principios y fines[1].

1 Aclaremos, no obstante, que, como bien señala Françoise Thébaud en «La Primera Guerra Mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?», las innovaciones que la gran contienda trajo consigo en materia de división de papeles de género y de moral sexual no arrasaron el antiguo orden de cosas de una forma tan virulenta como se ha pretendido en ocasiones. (1994, pp. 31-89).
El período interbélico es, en cualquier caso, bastante confuso y da lugar a interpretaciones contradictorias de la cuestión. Lo cierto es que, junto al modelo de la «mujer moderna», de la «nueva Eva» o de la «garçonne» - imágenes literarias y un tanto artificiosas de un núcleo muy restringido de mujeres que se proponían como ejemplos de la emancipación femenina inherente a la modernidad-, persistía el estereotipo intemporal de la mujer doméstica, básicamente madre y esposa, que respondía bastante mejor que sus desaforadas cole-

La imagen de la mujer, prácticamente inalterada durante centurias, evoluciona ahora paralelamente a los demás aspectos de la vida pública, sufriendo mutaciones progresivas conforme el siglo avanza. El tipo femenino cambia considerablemente y la voluptuosa abundancia carnal de la Eva finisecular se ve sustituida por el estilizamiento abrumador de la mujer nueva; aficiones, indumentaria, comportamiento..., todo es innovador en la fémina de los veinte y, desde la óptica más conservadora, también peligrosamente transgresor. Recordemos las palabras con que la Condesa del Campo Alange (1964) recoge la presencia de este nuevo tipo de mujer surgido de la primera contienda mundial:

> *«Con la posguerra y en los años veinte, gana terreno la 'garçonne', tipo de mujer-efebo, de cadera estrecha, borrada totalmente la curva del pecho, el pitillo en la mano... (...) Por entonces en España se refuerza el maquillaje. Las bocas toman forma de corazón con el trazo rojo oscuro del lápiz. Las pestañas se cargan de rimmel, se depilan las cejas hasta dejarlas en un trazo finísimo.*
> *La indumentaria, que hasta ahora había diferenciado clases sociales, estado civil, edad, etc... tiende marcadamente a igualarse (...) Usan para el baño el maillot y el pijama para tomar el cóctel. Empieza la moda del short. (...) Comienzan las piscinas (...) El hábito del deporte, que se inicia en los primeros años del siglo, contribuye a la transformación física de la mujer»* (pp. 190 y 192)

La literatura, por supuesto, no tarda en hacerse eco de estos nuevos prototipos femeninos, modelos de emancipación. El caso más paradigmático es el de Victor Margueritte, que hacia 1922 sienta las bases para este tipo de protagonistas femeninas con su novela *La garçonne*; allí relata la historia de la emancipación de una joven de la alta burguesía, Monique Lerbier, en el París de los años 20, apoyándose en la sátira de costumbres, en la crítica educativa y en la denuncia de la amoralidad y la frivolidad presentes en los círculos acomodados de la época; la obra, concebida más como fábula moral que como cualquier otra cosa, alcanzó una resonancia extraordinaria y la imagen un tanto inquietante de «la garçonne» se filtró a través de las fronteras de la mayor parte de los países europeos.

Cierto es que *Colombine* alcanza su madurez personal y literaria en el primer tercio de siglo y, por consiguiente, constituye un testigo de excepción de la gran transformación que sufren la mujer española y las imágenes de ésta transmitidas por el arte y la literatura en dicha época. Queda ya sobradamente demostrado a estas alturas el afán de Carmen de Burgos por explorar todas las facetas del existir como mujer en la España del primer tercio de siglo; pues bien, el punto de intersección - y el término también- donde confluyen las diferentes vías de su polifacética indagación en lo femenino se halla, precisamente, en su constante preocupación por emprender la autopsia literaria de un nuevo prototipo de mujer que va a presidir, como rasgo diferenciador, el recién estrenado siglo XX.

---

gas a la realidad cotidiana de los hogares europeos de la clase media. Como veremos, Carmen de Burgos percibió con bastante claridad este conflicto entre las diferentes representaciones femeninas del período de entreguerras e incluso lo trasladó en repetidas ocasiones, a través de sus novelas, a la realidad española.

Así, coincidiendo con la entrada de la segunda década de siglo y casi simultáneamente a las más relevantes manifestaciones de la vanguardia, Carmen de Burgos se hace eco también en sus novelas del ya mencionado prototipo de la mujer moderna. No olvidemos que la escritora debió tener un contacto muy estrecho con la vanguardia a través de su relación con Ramón Gómez de la Serna. De hecho, como bien relata L. Sánchez Granjel en su *Retrato de Ramón*(1963, p. 68), la silla vacía de Larra en el homenaje que se le brinda el 24 de Febrero de 1909 en «Fornos», se hallaba franqueada por las de Ramón y Carmen de Burgos; por otro lado, el *Teatro irrepresentable de la autora*, pieza inusitada y por tanto excepcional en su narrativa da, también, buena cuenta de su aproximación a la vanguardia.

Ni que decir tiene, no obstante, que las venus urbanas, dinámicas y mecánicas, tan caras a la novela vanguardista, no se encuentran ni por asomo en la obra de *Colombine*, aferrada siempre -o casi siempre- a un moderado seudorrealismo narrativo con pocas innovaciones formales.

En cualquier caso, y aunque su adicción a la modernidad no alcance la virulencia de las manifestaciones de la vanguardia, resulta innegable que Carmen de Burgos arrincona en los últimos años de la década de los veinte a sus malcasadas provincianas y a sus burguesitas ingenuas para introducir mujeres independientes, que rechazan los estándares de comportamiento femenino (*El perseguidor* y *El brote*), conducen y fuman en boquilla (*La mujer fantástica*), plantan cara a las represiones cortándose el moño (*La melena de la discordia*) y se exhiben en bañador en las piscinas públicas (*¡La piscina!¡La piscina!*).

También es cierto, como veremos, que no siempre la intención de la autora es tan transparente como podría parecer al diseñar esas protagonistas transgresoras, carentes de inhibiciones y complejos señaladas anteriormente; en la mayor parte de las ocasiones, «las modernas» de *Colombine* resultan ser tan sólo una mera excusa para lanzar un mensaje absolutamente contrario al esperado y para perpetuar tópicos que provienen, probablemente, de ese lastre doméstico-familiar de la pedagoga formada bajo los auspicios del sistema educativo regeneracionista.

Así, en su camino hacia la mujer moderna, Carmen había sembrado las colecciones de novela corta de unos confusos híbridos femeninos, a medio camino entre el prototipo de mujer independiente y liberada de ataduras emergente de la primera guerra mundial, y la mujer de hogar dispuesta a sacrificarlo todo por la llamada del instinto; de hecho, aunque estas heroínas de *Colombine* parecen reunir lo mejor de la mujer moderna del presente - la emancipación económica y amorosa, fundamentalmente,- nos sorprenden en última instancia reconociendo el carácter intemporal e insustituible de unos valores -amor, maternidad, familia...- cuya relevancia para la mujer creíamos ya atemperada por los aires de modernidad que hasta en nuestro país comenzaban a respirarse[2].

2 Dichas vacilaciones no son, por otra parte, privativas de Carmen de Burgos, ni tampoco resultan inusitadas en un momento histórico en el que se está produciendo a marchas forzadas el paso de la figura tradicional del «Angel del hogar» a la de la «Mujer Nueva». Así, la pervivencia de rastros de la antigua Eva entre las características que definen a la mujer moderna es bastante más acusada de lo que a simple vista parece.

Matilde en *El perseguidor*(1917) y María Isabel en *El brote*(1925) son los ejemplos más representativos de este último grupo de heroínas, que marcan el punto de partida hacia «las modernas» de la última etapa de *Colombine*. Las dos presentan una situación económica acomodada y se hallan libres de ataduras amorosas; ambas disfrutan de su libertad e independencia con verdadera fruición, inmersa Matilde en el torbellino de los viajes constantes y absolutamente dedicada María Isabel al cuidado de su jardín.

A nadie pueden pasar por alto las numerosas pinceladas autobiográficas con que Carmen construye la primera de las dos novelitas; de hecho, los datos acerca de la infancia y la adolescencia de Matilde no nos son en absoluto desconocidos; ya los había usado la autora, tomando como punto de partida sus experiencias personales, en varias narraciones de lo que hemos venido a denominar «ciclo de Rodalquilar»: el viaje agotador hacia la cortijada de los veranos de la infancia, la primera impresión del valle (indeleble era el recuerdo de Rodalquilar en el corazón de Carmen) al franquear las montañas, la diversión mezquina de la caza de la perdiz o del gorrión, la abrumadora monotonía del estío andaluz, etc... No quedan ahí las coincidencias de Matilde con *Colombine*; como ella, la heroína de su novela se une extraordinariamente joven al primero que la requiere en amores, y también en su caso, el matrimonio es breve. Finalmente, las dos parecen haber desarrollado idéntica afición por los viajes de manera que el *«terror a la monotonía»* de Matilde y su *«deseo de libertad, de no estar sujeta a nada, de no verse ligada a la rutina de aquellas gentes mediocres en las que se había malogrado su primera juventud»* (pp. 7-8) nos recuerdan, qué duda cabe, ese espíritu siempre viajero y ansioso de novedades de *Colombine*. A lo largo de las primeras páginas de la novela, Matilde entona el canto idílico y juvenil de la ciudadana del mundo: el viaje como desafío a la rutina, como una afirmación de libertad y de un amor universal más allá de la pasión estrecha y restrictiva que une a los dos sexos; aún más, desde su posición envidiable de mujer emancipada, compadece y desdeña el prototipo tradicional de mujer española, reducida a la faena monótona y embrutecedora del cuidado del hogar:

> *«Cuando nos inutilizamos para el amor* -afirma Matilde de las españolas- *no nos queda más que esperar la muerte, al lado de la chimenea, rezando el rosario y tomando pectorales»* (p.8)

En el extremo opuesto se hallan las mujeres inglesas, a las que la heroína de *El perseguidor* admira por su fortaleza e independencia y, muy especialmente, por su constante derroche de energía manifestado a través de la obsesión viajera. El discurrir itinerante de Matilde por el mundo se rige, como el de las británicas, por una curiosidad desmedida hacia todo, un afán de conocer, de realizarse plenamente, de fundirse con la belleza de los lugares visitados y sentir la sangre vibrar ante lo desconocido, próximo a revelarle sus misterios.

Y, sin embargo, conforme el texto y Matilde van alcanzando su madurez, se produce un cambio de tono en la valoración del afán de independencia de la protagonista. Lo que antes se describía como «persecución de la belleza», es ahora «huida del propio destino»; lo que parecía incapacidad para sujetarse a las reglas del amor convencional resulta ser miedo a dejarse vencer por él en un momento de debilidad; y, final-

mente, esa sensibilidad exacerbada de Matilde que fomentaba su insatisfacción ha devenido en un coqueteo superficial e insustancial con la vida.

Lo cierto es que ni la emoción del destino ignorado ni los cambios continuos de escenario logran mitigar la soledad de Matilde; soledad que se encarna en el texto en la figura de «el perseguidor», ese hombre misterioso que parece acosarla por donde quiera que vaya, que la sigue persistentemente -o, al menos, así lo cree ella- de un extremo al otro del orbe recordándole con tesón su aislamiento y desprotección. Poco a poco, el pasado vuelve sonriente a Matilde, revestido de aromas familiares y recuerdos entrañables, y las dudas comienzan a minar la férrea armadura de mujer apátrida e independiente con que se ha rodeado; y así, al final del camino, lejos de esa figura desconocida y amenazadora del perseguidor, Matilde reencuentra Andalucía en su sentimiento y, con ella, el hogar familiar, los afectos nobles y sinceros.... y el amor; si, hasta el momento, y en virtud de un deseo interno de autoafirmación personal, había rehusado convencida la relación estable y serena que le proponía Daniel desde Madrid -*»vida de molusco, pegada a una roca»* (p.20), *«lazo en cuya placidez se había de envolver»* (p. 24)-, la sombra del perseguidor la conduce ahora a un replanteamiento de toda su trayectoria, incluyendo un balance de su pasado y, muy especialmente, una proyección de su futuro:

> *«Su principal lucha estaba en ella misma ¿Qué hacer? No podía soportar la quietud de su casa; no era capaz de la decisión de crearse un afecto serio, asustada de la esclavitud que llevaba consigo, la dominación de su voluntad, el recuerdo de aquellas épocas de su vida en que se le obligó a soportar el tormento de unos días monótonos que la exasperaban.*
> *Y, sin embargo, en aquellos viajes que hacía como para escapar a su destino, no hallaba goce sino martirio. La mortificaba su soledad, su aislamiento; la desconfianza involuntaria de todo y de todos»* (p. 28)

Por primera vez arrostra Matilde esa disputa interna entre razón y sentimiento que es el motivo último de la existencia del perseguidor: si, por un lado, el cerebro le aconseja soltar amarras y llevar al límite su situación privilegiada de independencia y libertad, el corazón le exige recuperar los únicos vínculos que le pueden devolver la serenidad espiritual: un amor estable, el calor de la vida familiar y hogareña, la suprema felicidad de los años compartidos...

Y como las modernas de *Colombine* se hallan, ya lo hemos señalado, lastradas por los tópicos al uso, el ensayo emancipatorio de Matilde se queda en agua de borrajas y termina felizmente casada con Daniel, dando lugar a lo que Concepción Núñez (1989) ha calificado de *«desenlace rousseauniano»* (p. 65); repasemos algunas conclusiones de Carmen de Burgos que parecen evidentes a la luz del fallido intento de independencia de la heroína de *El perseguidor*:

1- La soledad y el aislamiento voluntarios son un estado anormal para la mujer.

2- Luchar contra el amor es una perversión de la naturaleza femenina.

3- El matrimonio fundamentado en el afecto sincero y la comprensión mutua es el único método de garantizar la estabilidad de ánimo, la serenidad del espíritu, el equilibrio vital femenino.

No deja de sorprendernos esta repentina afición por el matrimonio, especialmente si tenemos presentes aquellas agrias y enconadas manifestaciones de la autora en contra de la «cadena» marital a las que nos hemos referido en el capítulo dedicado a las «malcasadas». A estas alturas, ya como lectores avezados de la obra de Carmen de Burgos, estamos habituados a las contradicciones que animan el espíritu y, por ende, la narrativa de la escritora; varias razones podrían contribuir a explicar esa constante oscilación de Carmen de Burgos entre el conservador ideal femenino burgués, basado en valores «imperecederos», y el ritmo trepidante de la mujer moderna, absolutamente libre de ataduras convencionales:

1- En primer lugar, como ya hemos señalado, su adscripción a una época de profundas transformaciones en lo referente al papel de la mujer en el mundo: evidentemente, si todo el primer tercio de siglo es un período de avances y retrocesos en materia de mujeres, una etapa donde concesiones y restricciones conviven, se suceden y se reemplazan mutuamente, no es de extrañar que la obra de *Colombine* se haga eco de semejantes altibajos mostrando contradicciones que nos la desvelan como una mujer profundamente vinculada a su tiempo.

2- En segundo lugar, las dificultades para deshacerse del peso de una educación realizada en el seno de una familia burguesa convencional, probablemente respetuosa de las ideas tradicionales acerca de la mujer; ello entraría en franca contradicción con el modo en que Carmen orienta su vida misma, tan al margen, ya lo sabemos, de normas morales y sociales.

3- No debemos tampoco pasar por alto la influencia de su etapa de formación universitaria, más en la onda krausista de acomodar el arquetipo femenino del cambio de siglo a las necesidades sociales que en la de fomentar una revolución de los patrones de su género.

4- En último lugar, reconozcamos sin tapujos que las varias decenas -posiblemente sobrepasan la centena- de obras firmadas bajo el seudónimo *Colombine* constituyen el seguro de vida de su autora y no perdamos de vista por tanto en ningún momento la relevancia que para ella reviste la relación con su público; hemos de admitir que una buena parte de las obras de Carmen donde aborda la problemática relacionada con la mujer es decepcionante; que no todas sus heroínas llegan tan lejos como el lector de hoy desearía en voluntad emancipatoria o en radicalidad ideológica; que muchas veces aquéllas desfallecen en el último momento y acaban acogiéndose a lo más fácil, a lo más cómodo o a lo más conveniente sin dar ese paso definitivo que nos permitiría esgrimir su obra como argumento imbatible de la existencia de una verdadera y auténtica literatura feminista en la España del primer tercio de siglo...; y, sin embargo, falsearía la verdadera esencia del conflicto no tomar en consideración la necesidad de Carmen de satisfacer las exigencias morales de su público. Es fácil suponer, especialmente si comparamos la inusitada trayectoria vital de Carmen con la mojigatería que rezuma de algunas de sus obras, que no siempre sus cuartillas vieron en ellas reflejado con sinceridad el pensamiento de su autora, que la necesidad de asegurar la difusión de sus narraciones aplacó la rebeldía natural de Carmen y que, en suma, hubo de adecuar muchas veces su mensaje a la limitada y tradicionalista mentalidad del ama de casa de clase media que era la principal receptora de sus novelas. Se explica así mucho mejor el hecho de que Matilde renuncie a su independencia por la seguridad

burguesa del tibio amor de Daniel y también que Isabel, en *El brote*, contravenga todos sus rígidos principios de autonomía económica y personal para lanzarse en los brazos de Jorge.

Nada nuevo añade estructural ni temáticamente esta última novelita de 1925 a *El perseguidor*. La protagonista, María Isabel, es una joven independiente y solitaria que, al heredar la fortuna de una tía solterona, decide instalarse en la gran casa familiar dispuesta a disfrutar en solitario de las ventajas de su nueva situación.

Casi podríamos adivinar ya en ella, bien que tibiamente, a una precursora de esas guerreras de la última etapa de *Colombine* que protagonizarán el enfrentamiento entre generaciones y modos de vida del pasado y del presente. De hecho, la modernización del feudo de la difunta Doña Isabel a la llegada de la sobrina comienza con la incorporación de todos los símbolos de la nueva era: luz eléctrica, cuarto de baño e incluso un Citroen de último modelo para sustituir a la vieja berlina. También los usos y costumbres de la nueva señora vienen a alterar la sobriedad moral y el pausado ritmo de vida de la vetusta propiedad; y es que María Isabel, que no en vano es hija de la segunda década del siglo, no duda en lucir su escote bien tostado por el sol, en colocarse atrevidos bañadores de dos piezas, en corretear por la playa, jugar al tenis y ofrecer ruidosas meriendas para señoritas tan modernas y desinhibidas como ella...

El yugo matrimonial, no obstante, parece no encajar en los planes de independencia de este nuevo tipo de mujer; al igual que Matilde, María Isabel tampoco está dispuesta a sacrificar su libertad en aras del amor. Sus opiniones acerca del sexo opuesto y de la institución matrimonial no pueden ser más frías y desapasionadas:

> «*-Yo no podría resistir un señor que viniera de visita y no se fuera nunca (...) Sería necesaria una pasión de esas de novelas para aguantar una persona extraña que viniera a mandar en la casa, regañar a los criados, hablar fuerte y a dejarse los zapatos en medio*» (p. 11)

Y, sin embargo, la independencia visceral de Isabel esconde un doble -o triple- fondo: se trata, en última instancia, de conservar a toda costa la virginidad o perder la sustanciosa herencia de la tía millonaria; evidentemente, la idea de hacer incompatibles el amor y la pecunia sólo podía haber sido maquinada en una mente reprimida y retorcida como la de la tía solterona, inflexible guardesa de la pureza de todas las hembras circundantes. Las breves referencias a este personaje al comienzo de la novela desvelan una vez más la archisabida aversión de *Colombine* hacia cualquier modalidad de represión de los instintos fomentada por la rancia camandulería de la clase media española, y también su constante lucha contra la interpretación cristiana tradicional del cuerpo femenino como templo sagrado e inexpugnable, que ha propiciado la existencia estéril de tanta «*virgen bárbara e inasequible*» (p. 2).

Ese retrato a grandes rasgos de la solterona físicamente intacta y moralmente estricta nos da la clave para entender el acomodamiento facilón de Isabel al principio de la novela; la influencia de la educación del colegio de monjas unida a las estancias bajo la férula de su tía, han convertido a Isabel en lo que es: una joven «*seriecita, muy casta y muy buena*» (p. 4); sobre todo casta, virtud monjil por excelencia, que va a hacer a Isa-

bel aceptar sin reparos el papel que se le exige de doncella de virtud incólume sin posibilidad de remisión:

> *« Olvidas que yo estoy educada lejos del mundo, que soy extraña a la sociedad. No entiendo de coqueterías ni de discreteos. Pienso que tengo algo de espíritu de marino, que se hace sincero a fuerza de estar a solas tanto tiempo, contemplando el cielo y el mar. Yo soy feliz así»* (p. 10)

Bien pronto, claro, nos surgen las dudas acerca de la engañosa «modernidad» de Isabel, que tras su aparente independencia y su falta de disposición a sacrificar bajo ningún concepto su autonomía, esconde un desconocimiento total del mundo y el apego a una herencia que puede posibilitarle esa vida retirada que es su única expectativa. Aún más, el cuidado meticuloso de las flores en el que María Isabel empeña su tiempo libre, difícilmente puede ocultarse como metáfora evidentísima del vacío generado por su afán de independencia y de ese instinto amoroso-maternal que la joven se empeña en negar.

Sin embargo, no debemos relativizar la importancia del AMOR en las novelas de *Colombine*, que, a modo de patrón de los imposibles, se incorpora siempre a las vidas de los personajes barriendo obstáculos a su paso. Y el amor es, en *El brote*, inevitable, desde el momento en que física, moral e intelectualmente Jorge se muestra como un compendio de virtudes cuya finalidad parece consistir tan sólo en unirse armónicamente a las de María Isabel: como la protagonista de la novela, Jorge es ejemplo de esa juventud dinámica, viajera y deportista de la posguerra...[3] y también como ella, exterioriza a través de su amor a las flores esa soledad que pretende mostrar la autora como reverso sombrío del espíritu independiente de los «modernos».

Carmen de Burgos nos obliga en este punto a replantearnos el espinoso asunto de las elecciones vitales y de los valores fundamentales del ser humano; si en *El perseguidor*, a través de la metáfora del viaje ininterrumpido, el conflicto se establecía en términos de «matrimonio» vs. «libertad», ahora una nueva variable de índole económica viene a complicar aún más la cuestión. Y aunque de primeras María Isabel parece bien proclive a optar por la herencia, acaba echándolo todo a rodar y dejándose llevar por la fuerza de ese AMOR incontenible tan del gusto de su creadora. Una vez más, Carmen de Burgos vuelve a enfrentarnos a través de una de sus novelas a la eterna trai-

3 Es interesante señalar que la primera aparición de Jorge en la novela es en pos de una pelota de tenis y que la descripción que de él se nos ofrece insiste, precisamente, en el atuendo deportivo del muchacho y en su afición a los viajes:

« María Isabel notó que vestía una camisa de seda azul claro, con gran cuello vuelto y blanco pantalón de hilo, y que calzaba zapatos descotados y calcetines de seda blancos también» (p. 8).

«Yo soy muy aficionado a viajar; he viajado mucho, puedo decir que he dado varias veces la vuelta a la tierra» (p. 9)

Estaban en vías de desaparición los señoritos remilgados, algo decadentes y afectadamente elegantes de otros tiempos; Jorge es la mejor representación del joven de la nueva era emergente tras la primera gurra mundial: un universitario disfrazado de *«deportista elegante»*(p. 8), inquieto, solitario, sensible y cosmopolita.

ción de la naturaleza a la razón; y es que, en la línea más puramente vitalista y panteísta de la autora, el mundo vegetal se confabula en esta novela para derrotar la furia antimatrimonial de María Isabel:

> *« Era un brote general de la naturaleza. Parecía imposible que existieran el dolor y la soledad. Estallaba todo en un inmenso amor, en una producción llena de fecundidad.*
> *A veces le parecía escuchar chasquidos, como besos, al reventar los brotes nuevos o al partirse los capullos.*
> *Si miraba al cielo le daba la impresión de que florecía también, que se buscaban y se aproximaban más las estrellas, que les brotaba una nueva luz (...)*
> *Y entonces se sentía muy sola. Experimentaba el deseo de unirse a aquel concierto de amor»* (p. 17)

Así, el estallido primaveral que sirve de fondo a la novela, se convierte en constante referencia metafórica para la relación amorosa que nace entre Jorge y María Isabel; por un lado, el «brote» que da título a la novela es a la vez el de ese concierto floral orquestado por la unión de las soledades de los protagonistas y el del amor que nace a contracorriente para demostrar el inevitable sometimiento del hombre a sus instintos; por el otro, ese «injerto» de rosales que Jorge y María Isabel llevan a cabo en estrecha comunidad -repleto, por otro lado, de implicaciones sensuales y de turbadoras referencias a la fecundidad- representa simultáneamente el de sus propios corazones solitarios fructiferando en un solo latir al unísono.

Finalmente, el instinto y la primavera triunfan; ni Jorge continúa en su afición viajera ni María Isabel persiste en su independencia amorosa; por encima de la represión post-mortem de Doña Isabel y de la tendencia fríamente analítica, libertaria y aislacionista de estos hijos de la modernidad, el AMOR ha ganado la partida; ¿O lo ha hecho acaso María Isabel, que después de todo ha conseguido arrastrar a Jorge a su lado, sin establecer ataduras a través del vínculo matrimonial y sin renunciar a su herencia...? Si por un lado creemos encontrar una vez más el denominador común que parece dar unidad a la mayoría de los textos de la autora aquí estudiados - una presencia masculina que logra encarrilar *in extremis,* y generalmente a través del amor, la vida estéril de la protagonista-, tampoco debemos olvidar que, en este caso, es Jorge quien depone su carrera y su ansiedad viajera para convertirse en simple administrador de María Isabel, mientras que ella, la moderna, mantiene intactos sus tres objetivos fundamentales: dinero, poder y, por ende, libertad.

También otras novelas de esta época recogen distintas variaciones sobre el prototipo de la «mujer moderna»; como veremos, las protagonistas de estas narraciones no son objeto de una valoración homogénea por parte de su creadora; el hecho de que, en ocasiones, sean presentadas como proyectos de la mujer moderna del futuro y que, en otras, se conviertan en exponentes de la degradación de la civilización contemporánea, depende exclusivamente de los distintos atributos de la modernidad que las heroínas encarnan en la novela y del grado de bondad social o perversión moral que aquéllos alcanzan en la estricta escala de valores de *Colombine*.

Renée, por ejemplo, representa en *La mujer fantástica* la faz más oscura de la mujer moderna; esta novela larga de 1924 recoge con bastante precisión el ambiente un tanto alocado y bastante frívolo que preside la década de los veinte y, a través de Renée, también el nuevo tipo de mujer que se convierte en elemento *sine qua non* de esta etapa. Destaca, por encima de todo, su aspecto y su comportamiento «masculinos»: se trata de mujeres de forma andrógina y carácter resuelto, que beben «cock-tail» en Montparnasse, fuman en boquilla de ámbar, conducen autos de último modelo, reniegan del corsé, llevan pestañas postizas y melena corta; mujeres sin freno, con unas terribles ansias de vivir y experimentar todas las sensaciones, incluso las más inquietantes; incomparablemente hace gala Carmen de su agudísimo sentido de observación en la siguiente descripción realizada por Renée de la mujer de su tiempo:

> *« Las mujeres de nuestra época no logramos fingir el candor. Lo desmienten todos los gestos, todas las miradas, todas las actitudes. Es que ha cambiado hasta el tipo. No existen ya las mujeres de hombros anchos y cuerpo de ánfora. Somos seguidas, esqueléticas, andróginas... tenemos las bocas muy sabias y el mirar canalla»*[4] (pp. 92-3).

Y, sin embargo, tras este brillante maquillaje de ocasión, entre las bambalinas de la función que representan diariamente de cara a la galería, se deja apenas ver la inmensa tristeza del mundo vacío, falsamente luminoso, que da pie a estas muñecas artificiosas de la modernidad. Muchas de ellas se dejan llevar por el desenfreno de la vida nocturna, del amorío fácil, de la conquista de ocasión...[5]. Otras, como Renée, son el resultado palpable de la acción excitante y revivificadora del «Ídolo Blanco», que es, sin duda, elemento indispensable de la modernidad; de hecho, la imagen de Renée bajo los efectos de la cocaína es la manifestación más clara que nos ha legado Carmen de Burgos de los riesgos del «exceso de modernidad» de los felices veinte:

> *« Sus cabellos habían perdido su brillantez y aparecían de dos colores diferentes, obscuros en la raíz y blanquecinos en las puntas, como si no llegase bien a ellas la savia (...)*
> *El rostro, de color cera de altar, surcado de arrugas, entre las que se destacaba la terrible 'pata de gallo' (...) parecía haberse secado, como si le exprimiesen los jugos, para convertir la carne en una cecina(...)*

4 C. de Burgos: *La mujer fantástica*, Valencia, Sempere, 1924, pp. 92-3.

5 Las escenas como la siguiente, presenciada por Elena y Renée en un cabaret parisino, son buena representación del espíritu de «los años locos» y de sus estrafalarias protagonistas femeninas, a medio camino entre la cocota barriobajera y la señoritinga burguesa:

> *- « Pasó bailando entre las mesas una pareja, como una tromba, amenazando con echarlo todo a rodar. Ella era una jovencilla flaca, de cabellos cortos, apenas vestida con una túnica corta y descotada como una camisa. Llevaba una docena de pulseras que tintineaban como el distintivo de las hetairas griegas (...) Antes de que los pudieran detener habían cruzado el salón y ya resonaban en la calle sus risotadas.*
> *- ¡Qué golfa! -comentó Elena»* (p. 113)

Alrededor de los ojos verdes se veía el abultamiento del edema, se notaba la escasez de las pestañas y la despoblación de las cejas.
Estaba disecada, sin carne en la garganta ni el descote, con el seno flácido, los brazos como aspas de lanzadera» (p. 147).

El reverso de la moneda nos lo ofrece Carmen de Burgos en una novela apenas un año posterior -*El tío de todos* (1925)- a través de un personaje secundario, mucho más relevante cualitativa que cuantitativamente en el texto. De hecho, la joven Rebeca realiza sólo una aparición fugaz en la azarosa búsqueda de Andrés de sus antecedentes familiares por medio mundo y, por ende, también en el texto de la novela, que únicamente le dedica un capítulo (el número XX). Pese a ello, es difícil ignorar la simpatía con que Carmen de Burgos concibe a su personaje, convirtiéndolo en auténtico ejemplar de la fémina de la modernidad en oposición a la Renée de *La mujer fantástica.*

Rebeca reúne así todas las cualidades exigibles en una mujer de su tiempo, pero ninguno de sus vicios y defectos; en primer lugar, se trata de una joven judía, circunstancia que pasaría desapercibida si no hubiéramos hecho ya referencia a la inclinación de *Colombine* hacia el pueblo hebreo; el hecho de que Rebeca lo sea permite a la autora, además, encarnar en ella una serie de cualidades destinadas a realzar el contraste con las mujeres españolas: su conciencia de la relevancia de la formación para la mujer y también su confianza ciega en la posibilidad de labrarse un futuro honesto con ayuda del esfuerzo y del trabajo. Además de ser una mujer trabajadora, *«fuerte, alegre y valerosa»* (p. 268) -toda una declaración de principios para la mujer moderna,Rebeca reúne también algunas de las cualidades más apreciadas por las secuelas regeneracionistas de Carmen de Burgos: el carácter hogareño, el amor a la familia, la ingenuidad candorosa -que no debe ser confundida con la puerilidad perversa de muchas de sus contemporáneas-, y la serenidad de una inteligencia al margen de toda pretensión.

Cuanto más se adentra Andrés en el espíritu de Rebeca, más se difumina en su memoria el recuerdo de aquellas otras mujeres españolas del pasado (Lola, Anita, Solita...), que se vuelven vulgares, diminutas y frágiles, frente a la independencia y la firmeza de convicciones de la joven judía. La integridad moral de esta última, su equilibrada percepción de la realidad, la total ausencia en ella de vacuidades «femeniles», su falta de predisposición a la frivolidad insustancial o a la conquista fácil, en fin, las múltiples cualidades de que hace gala en la novela[6], la convierten en el modelo perfecto de la mujer del futuro; si Rebeca se alza como ejemplo de la mujer «moderna», lo es en el único sentido que esta palabra puede alcanzar para Carmen de Burgos en 1925, alejada de la provisionalidad del cosmopolitismo mundano y de la vulgaridad superfi-

6 Ya sabemos Carmen de Burgos difícilmente pierde comba en sus novelas; así, en ésta aprovecha el personaje de Rebeca para criticar muchos de los tópicos que presiden en España la relación de los sexos: la frivolidad, que dificulta la amistad saludable de mujeres y varones (*« un español, de un país donde no se concibe bien la amistad de una mujer sin coqueteos»*, p. 274), los celos, símbolo del atraso moral y cultural de nuestro país y de la excesiva dependencia que oculta el amor (*« Un hombre celoso es casi siempre mal educado. Los celos disminuyen en los países según su cultura. Cuando no se teme el engaño, porque se es independiente, los celos son un absurdo»*, ibídem), la hipocresía y la falta de sinceridad (*«si se dice que se ama es porque es cierto»*, ibídem), etc.

cial de muchas de las protagonistas del período de entreguerras para ensalzar actitudes y valores que la autora avistaba claramente como definitorios de la que había de ser la mujer del nuevo siglo.

La protagonista de *Los anticuarios* es otro de los modelos novelescos de mujer contemporánea que propone Carmen de Burgos a sus lectoras yuxtaponiendo retazos de sus heroínas anteriores, de tipos directamente tomados del natural y de proyectos femeninos surgidos de las aspiraciones y ambiciones personales de la propia escritora. Adelina es, en consecuencia, el más explosivo combinado de ángel del hogar y de mostruo de la modernidad que nos ha legado *Colombine* en su extensa obra narrativa; no en vano en ella se funden, como en ninguna otra de las protagonistas de Carmen de Burgos, los anhelos vitales más elementales que se echaban en falta en las heroínas anteriores (apego a la vida sencilla, al hogar y a la familia, aceptación natural del amor y la maternidad como parte fundamental del desarrollo femenino, etc...) con rasgos privativos de la nueva mujer nacida con el siglo entrante (inmersión absoluta en la sociedad de su tiempo, desarrollo de una profesión, espíritu emprendedor, capacidad de decisión,...)

El capítulo que abre la novela se halla dedicado por entero a presentar a Adelina, tratando de apaciguar las inquietudes del lector acerca de este nuevo prototipo de mujer que había de provocar, precisamente por la variedad novedosa de sus intereses, una desconfianza innata en los sectores sociales más tradicionalistas; no en vano el ámbito doméstico y el laboral se hallaban, para la mujer española de la época, absolutamente escindidos y nunca -o casi nunca, al menos- llegaban a solaparse con éxito. Pocas mujeres habían conseguido, a principios de la segunda década del siglo, acceder al mundo profesional sin sacrificar, en el camino, su vida familiar y personal y habiendo escapado a la etiqueta de «viragos» o «marimachos», que venía a constituir la más clara muestra de vilipendio social hacia la usurpación femenina de ámbitos y tareas sociales reservados tradicionalmente al otro sexo.

Carmen de Burgos era bien consciente de la rémora que habían de arrastrar las mujeres que osaban destacar, por algo más que por su belleza, en la vida pública española del primer tercio de siglo. Recordemos, por ejemplo, que ése es uno de los motivos más insistentes en sus entrevistas a mujeres relevantes en el campo artístico recogidas en *Confidencias de artistas* (s.a.); no es de extrañar, por otra parte, que así lo fuera, cuando la propia Carmen había tenido que reivindicar en repetidas ocasiones su vocación familiar, su apego a las cosas sencillas, para intentar conjurar esa imagen de mujer agresiva, amoral y libertina que su espíritu progresista y su independencia -ideológica y también económica- del otro sexo habían difundido erróneamente entre el público español.

Adelina es uno de los mejores trasuntos narrativos de sí misma y de su ideal femenino que nos ofrece *Colombine* en toda su obra. Como ella, la anticuaria es una apasionada de su oficio, en el que vierte una caudalosa energía vital y una extraordinaria capacidad de trabajo[7]. Aunque Adelina tiene a Fabián, éste es en la novela un auténti-

7 *«Asombraba el caudal de energía que se encerraba en aquel cuerpo de mujer»* (p. 6)
«¡Trabajar poco! Se figuraban que Adelina trabajaba poco porque no se cargaba con fardos... pero estaba segu-

co comparsa de su mujer; ella es quien está pefectamente delineada en la narración, quien lleva el peso del negocio y del hogar; ella es, con su aguzado instinto comercial y su derroche constante de optimismo, el alma del bazar de antiguedades, la auténtica y valiosísima impulsora del bienestar familiar. Fabián - y esto ocurre con relativa frecuencia entre los protagonistas de *Colombine*- queda absolutamente desdibujado a su contacto, perdiéndose tras la enorme valía y la personalidad arrolladora de su cónyuge. Pese al mismo título de la novela, que trata de repartir por igual la atención entre los dos esposos, es la anticuaria quien, tras la lectura del texto, se lleva claramente la palma como compendio de cualidades que hacen de ella ejemplar incomparable de la mujer moderna.

Y es que, como hemos avanzado, Adelina, además de intachable profesional del negocio de las antigüedades, cumple extraordinariamente como mujer y como madre. Señalaremos, en lo que respecta al primero de los dos aspectos, que la anticuaria es la antítesis simultánea del «virago» y de la «mojigata»; como demostración, nos ofrece la autora la descripción de la primera mujer de Fabián, obligando al lector a la comparación inevitable del apergaminamiento moral y corporal de la señorita de Zaragüeta con la fresca voluptuosidad que emerge de Adelina:

> *«La señorita de Zaragüeta estuvo siempre con los ojos bajos, ruborizada, pronunciando escasas palabras, con un gangueo monjil (...).*
> *Clarita Zaragüeta no tenía ningún atractivo de mujer, porque ella se empeñaba en borrarlos todos. Iba vestida del hábito del Carmen, por una promesa, quizá para lograr casarse (...) El cabello apretado y sin rizar, puesto en bandós sobre las sienes agudizaba su nariz picuda, en su semblante amarillento. La falda larga tapaba unos pies mal calzados y la silueta estaba deformada por el horror de un corsé que levantaba sus hombros en punta hasta la altura de las orejas y la obligaba a cerrar el descote para evitar que se viese cómo la ahogaban los senos. La pobre Clarita cumplía con la repugnancia de una monja sus deberes matrimoniales»* (pp. 14-15)

> *«Adelina reía siempre, cantaba, tenía los ojos brillantes y los labios húmedos, con una expresión de contento (...) Todas las noches, cuando caía rendida de la brega del día en su mullida cama Luis XV (...) estiraba con deleite su cuerpo fresco, blanco y suave, su carne cuidada, que a pesar de sus cuarenta años y de sus ocho hijos, conservaba morbideces inquietantes...»* (pp. 12 y 16)

Evidentemente, la incitante carnalidad de Adelina descalabra todos los tópicos al uso acerca de la «masculinización» progresiva de las mujeres que se obstinan en abandonar las tareas domésticas para ejercer una profesión; para conjurar definitivamente cualquier confusión al respecto, bien se encarga la autora de recordarnos las virtudes de Adelina como ama de casa, esposa y madre:

---

ra de que para reemplazarla harían falta tres personas y no la reemplazarían más que en lo mecánico, no en aquel espíritu que ella infundía, y que era el éxito» (p. 10).

> *«Era una mujer feliz, estaba encantada de su comercio, la adoraban sus hijos, sentía el mimo de su pequeña sociedad...*
> *A pesar del trabajo, le quedaba tiempo para asistir a alguna reunión de anticuarios, para ir al teatro de vez en cuando, para escaparse del brazo de Fabián (...) y para dar grandes comidas (...) reuniendo a su mesa los innumerables parientes y paniaguados que continuamente los rodeaban y a los que atendía con magnificencia»* (p. 11)

Por si no fuera suficiente, la anticuaria es, además, una excelente educadora, defensora para sus hijas de los mismos principios que rigen su propia vida. Y así, más allá de un matrimonio de conveniencia o de una esmerada educación de adorno, desea hacer de sus siete hijas mujeres de provecho, preparadas para asegurarse la independencia personal mediante el trabajo y liberadas de este modo del yugo matrimonial no sustentado en el amor sino en la necesidad:

> *«No comprendía a aquellas madres que iban mostrando a sus hijas para deshacerse de ellas. Para asegurar su suerte se las enseña a trabajar y no se las obliga a casarse»* (p. 167)

¿Quién podría dejar de reconocer, tras el perfil de Adelina, a la Carmen de Burgos que se propone a sí misma como mujer de hogar y como profesional de la pluma[8], que pela patatas mientras dicta novelas[9], que se desvive simultáneamente por elegir cuidadosamente el más moderno método educativo para la pequeña María Dolores y por realizar con el máximo esmero su arriesgada labor de corresponsal de guerra, etc, etc.? ¿Es, en suma, una reproducción de su propia experiencia vital la que Carmen propone como proyecto de lo que ha de ser, forzosamente, la mujer del siglo XX? Es innegable que, en cualquier caso, *Colombine* deja mucho de sí misma en las almas de esos modelos femeninos que propone en sus novelas de la década de los veinte. Es evidente también que su interpretación de la «mujer moderna» se halla, como avanzábamos, bastante alejada de las imágenes femeninas que transmitían los principales textos de la vanguardia por aquellos años; aunque algunas de sus novelas se hacen eco de estos nuevos tipos andróginos, superficiales y caprichosos de la posguerra, las «venus ideales» de Carmen de Burgos pretenden convertirse en modelos perdurables más allá de

8 Repasemos ahora algunas de las declaraciones de la autora en su autobiografía insistiendo en esta doble vertiente de mujer y de escritora:
«He escrito miles de artículos en toda la prensa del mundo; me los han traducido a todos los idiomas. Me pegaron y me elogiaron. Es decir, se me discute(...).
¿Libros? Muchas traducciones, muchos prólogos, muchos arreglos...muchos...trabajo de hojarasca para ganar el sustento.(...)»
« En mi vida familiar e íntima usted me conoce. No se adivina que soy escritora ¿verdad? Sé amar a mi hija, una preciosa gitanilla que es la mejor de mis obras, y ser alegre con los míos, atender a 'las labores propias del sexo' y entretenerme fácilmente en nimiedades que no entienden los genios. Aparte que me gustan los cintajos y los trapos y no me suena mal algún piropo...aunque no sea literario» (pp.26 y 27).

9 Así, al menos, la retrata R. Cansinos Assens en *La novela de un literato* (1983, vol. I, p. 189).

la moda: son, por ello, heroínas formadas en el cultivo de su independencia, que asumen con absoluta naturalidad la equiparación sexual en todos los ámbitos de la vida pública y arrinconan a perpetuidad la imagen restrictiva del «ángel del hogar» felizmente recluido en su paraíso doméstico; y, sin embargo, son también seres morales en primer grado, que, sin menoscabo de su independencia personal, cumplen con las imposiciones de su naturaleza femenina e incorporan armónicamente amor, maternidad y familia a los avatares de su existencia como nuevos miembros de pleno derecho de la sociedad moderna.

La emancipación femenina era, en la década de los veinte, ya inevitable hasta en la reaccionaria sociedad española. No obstante, su total afianzamiento no se habría de realizar sin la existencia de constantes fricciones entre las costumbres de un pasado que determinados sectores sociales encontraban más tranquilizador que el presente y un futuro cuyas innovaciones en materia de mujeres hacían avecinar ligeramente tempestuoso.

Difícilmente habría podido Carmen de Burgos dejar de percibir esos enfrentamientos sociales entre el viejo y el nuevo estatus; de hecho, dos de sus novelas tratan, en un tono desenfadado, de recogerlos e incluso de ridiculizarlos: *La melena de la discordia*(1925) y *¡...La piscina, la piscina!*(1930). Ambas incluyen personajes que representan los extremos del conflicto desarrollado como motivo central y, sobre todo, las dos obras toman este último como excusa para hacerse eco de la existencia de las «modernas» y, especialmente, del ambiente sofisticado, urbano y cosmopolita en el que se mueven.

El argumento de *La melena de la discordia* es de una simplicidad extraordinaria; de hecho, podría incluso haberse resuelto en apenas una veintena de páginas si la autora no se hubiera demorado, como lo hace, en insertar al lector en esa sociedad brillantemente superficial de la segunda década de siglo, bastante ajena por cierto al espíritu

tradicional español, pero introducida en nuestro país por imitación directa del modelo europeo de vida resultante de la primera gran guerra.

En principio, la novela recoge una inocente disputa matrimonial en torno a la melena de la protagonista: la máxima felicidad de Adela consiste en sustituir su complicado tocado tradicional, fundamentado en la longitud de los cabellos, por una melenita poco convencional -y, posiblemente, de mayor picardía-, mientras que toda la preocupación de Andrés reside en evitar el gratuito sacrificio de unos rizos que, a la vista del embrollo, parecen tras el «sí» matrimonial haber pasado a formar parte de los bienes gananciales de la pareja.

En fin, lo que en sus inicios se muestra como una simple -y hasta cómica- división de opiniones entre los miembros de una sociedad en régimen de igualdad, va poco a poco tomando visos de motivo de ruptura matrimonial; y es que Andrés, cada vez más en sus trece, se obstina en la conservación de la cabellera idolatrada, mientras que Adela, bombardeada desde todos los flancos por la tentación de la melenita de la discordia, transgrede a conciencia la frontera de la autoridad marital y se convierte, de la noche a la mañana, en una más de esas «modernas» que su cónyuge aborrece.

Tengamos en cuenta, no obstante, que si la polémica acerca de la melena alcanza en la novela proporciones inusitadas es porque tras ella se esconde el conflicto entre dos épocas, entre dos mundos, entre dos maneras -¡tan distintas!- de enfocar las relaciones intersexuales y el papel de la mujer en la sociedad. El frondoso manojo de cabellos de Adela es, para Andrés, mucho más que una simple y vulgar cabellera femenina[10]; es la esencia de la fémina, el motivo diferenciador, identificador y, por tanto, represor; es el símbolo de unas virtudes femeneninas (decencia, recato, abnegación...) que se hallan ahora en franco peligro de extinción y que han representado durante siglos la adecuación silente de la mujer a unas instituciones (matrimonio, familia, hogar cristiano...) garantes de la estabilidad del antiguo orden de cosas.

Como si, de alguna manera, con las guedejas de la esposa cayeran a los pies del varón los últimos restos del naufragio finisecular, la conservación de la cabellera se convierte también en requisito inexcusable de la del principio de autoridad masculina; a los ojos del hombre de los veinte, el insistente acortamiento de cabellos y faldas va acompañado de un sobrecogedor alargamiento de las libertades femeninas y de un ensanchamiento inquietante de su percepción del mundo[11]; si la lucha por la melena

10 De sobra es sabido que la cabellera femenina ha constituido desde tiempos inmemoriales un rentabilísimo motivo artístico, fundamentalmente por su alto contenido simbólico. En su trabajo titulado *La cabellera femenina* (1995) Erika Bornay ha analizado esta cuestión en profundidad, mostrando el vínculo entre el tratamiento de este tema en poesía y literatura. Allí señala Bornay la relevancia de este atributo femenino como mito, agente fetichista que ha incitado secularmente la imaginación del varón dando lugar a infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. También dedica la autora su atención al asunto de la pérdida del cabello, entendido a través de los siglos como castración. Así, si la cabellera femenina era considerada como atributo esencial de hermosura, su supresión, normalmente de carácter sacrificial y expiatorio, se hallaba revestida de un alto componente dramático. Son precisamente las huellas de esta secular carga simbólica las que vamos a encontrar en la novelita de *Colombine La melena de la discordia.*

11 Con gran tino lo expresa Adela en la novela parafraseando a Schopenhauer:

«Todos los hombres tenéis miedo de que si se acortan los cabellos se alarguen las ideas. No os conviene. Es mejor para vosotros que tengamos los cabellos largos y las ideas cortas» (p. 21.)

se convierte en la novela en cuestión de vida o muerte es precisamente porque se está poniendo en juego la supervivencia de un mundo en crisis, destinado irrevocablemente a desaparecer, pero obstinado aún en medio de su agonía en dar los últimos -y patéticos- coletazos.

La novela recoge perfectamente la situación de desconcierto social generada por las nuevas costumbres femeninas. La relación existente entre el asunto del peinado y el advenimiento de una nueva época para la mujer se establece, por ejemplo, en términos de correspondencia biunívoca; cierto es que la mujer dinámica, deportista y trabajadora de la nueva era requiere indispensablemente un peinado más acorde con sus recién estrenadas circunstancias:

> «*Las mujeres que trabajan y las que se dedican al 'sport', no tienen tiempo de hacerse peinados llenos de complicaciones. Los hombres, en vez de darle a las mujeres, para que se entretengan, un espejo y almendras tostadas, como quería Lord Byron, les dan un espejo y un peine. La mujer emancipada no tiene cabellos largos ni faldas largas*» (p. 26)

Pero a su vez, el corte de cabellos parece arrastrar también un necesario cambio de hábitos sociales y personales para su nueva usuaria; así, introduce la novela la curiosa teoría de una sorprendente variación en la valoración femenina del mundo circundante con la modernización de su peinado, como si el aligeramiento de peso capilar sobre el cráneo cobrara la facultad de atenuar al mismo tiempo el fardo ideológico y sentimental del pasado;

> «*-Lo más notable -siguió Adrián- es que un juez de Chicago asegura que ninguna mujer que lleve los cabellos cortados es capaz de suicidarse. Parece que la cabellera corta les da un optimismo que les hace amar la vida (...) Añade que (...) no se ha divorciado ninguna mujer con melena*» (p. 27).

Por otro lado, también hay lugar en la novela para las teorías que consideran el corte del cabello como consecuencia de la atenuación generalizada de la feminidad en el mundo moderno -ya sabemos, tras habernos detenido largamente en *Quiero vivir mi vida*, que el asunto inquietaba sobremanera por estos años a Carmen de Burgos-:

> «*Las mujeres que se cortan la melena tienen, en su mayoría, algo de esa 'masculinización' que en el sentimiento y las costumbres adquieren las mujeres modernas (...) Esa especie de masculinización les permite a veces desdeñar ya ciertas cosas de orden sentimental y no tomarlas en serio. Por eso las mujeres con melena ni se suicidan ni se divorcian*» (p. 28)

Las explicaciones más absurdas se suceden en busca de un orden que parece irremediablemente perdido; *La melena de la discordia* reproduce la confrontación de dos épocas tratando de justificarse, de encontrar su sentido quizás en un mundo donde todo se muestra angustiosamente descabalado, extraviado y mutable... Los personajes se alistan rigurosamente en uno u otro bando, dejando a la protagonista escaso margen

para el juego: por un lado, el mundo anticuado, oscuro y represivo de la familia de Andrés; por otro, el ambiente moderno, un tanto frívolo y superficial de la buena sociedad madrileña; y entre ambos, Adela, tratando a duras penas de ingresar en el bando de las modernas sin propiciar un choque frontal con la ideología dominante.

Detengámonos, antes que nada, en el análisis que realiza la autora de la intransigencia cerril ante el progreso, rasgo de carácter profundamente nacional encarnado en la novela por la familia de Andrés, frente a la apertura de miras representada por Adela y su medio. Con marcada intención señala Carmen de Burgos la diferencia de clase social que separa a ambas familias; a Andres, hijo de nuevo rico y de hidalga de tres al cuarto, nos lo presenta Carmen de Burgos como descendiente de una *«tercera generación de tenderos enriquecidos»* (p. 13), cuya inquietud por no desentonar de esa privilegiada situación social recientemente adquirida obliga a una extrema severidad en la observancia de los hábitos y reglas tradicionales; por el contrario, la familia de Adela pertenece a la aristocracia de rancio abolengo, la que no necesita simular una desenvoltura social que arrastra, en realidad, desde la cuna, ni salvaguardar hipócritamente unos principios que le han sido inculcados desde siempre y que, precisamente por eso, se ve legitimada a transgredir sin menoscabo de su consideración social.

Precisamente porque *«Andrés se había educado con todas las preocupaciones de los hijos de familias humildes y enriquecidas, que tienen siempre el temor de hacer mal papel cuando entran en una esfera superior a la suya»* (p. 15), el contraste con la franca despreocupación y la desinhibición social de Adela alcanzará tintes de crisis matrimonial. Y es que, desde el principio, Andrés se erige a sí mismo en encargado de velar por la apariencia y el honor familiar, atento al menor descuido en el atuendo o en el ademán de su esposa para ejercer la censura que legitima su doble autoridad de marido y varón.

El contraste se acentúa cuando entra en escena la hermana de Andrés; Nita es la perfecta esposa y madre: modosita, devota, hacendosa, arrolladoramente prolífica y aún más inflexible que su hermano en asuntos de moral y recato femeninos. Adela es precisamente su opuesto: se muestra partidaria de las nuevas ocupaciones que la modernidad dispone al alcance de la mujer (deportes, viajes, fiestas...) y aborrece las labores caseras. Recordemos, por ejemplo, cuál es el ideal de educación propuesto por Adela para la mujer del futuro:

> *« Pues yo, si tuviera una hija, la educaría para que fuese una mujer moderna. Nada de almohadilla y dedales. No aprendería a coser. No le dirían que el diablo hace ovillos con los cabos de las hebras que se desperdician, para enseñarle a ser mezquina. No; mi hija fumaría, montaría a caballo. No la educaría entre la aguja y la cocina»* (p. 46)

Precisamente en esta línea se hallan las integrantes del bando contrario en la novela, constituyendo lo que podríamos denominar el grupo de «las modernas». Charito y Matilde son, en este sentido, algunos de los mejores ejemplares de adecuación femenina a la modernidad que Carmen de Burgos nos ha legado en su obra.

Precisamente del análisis de estos dos personajes se concluyen algunos de los requisitos fundamentales que la mujer moderna debe cumplir para serlo: en primer lugar, conseguir, a través de una estudiada pose corporal, ese aire indefinido, algo ende-

ble y voluntariamente dudoso del efebo[12]; además, convertir la «belleza» y la «elegancia» en puntos de referencia vital, hasta alcanzar una preocupación casi obsesiva por rimar armónicamente con la brillantez y el colorido de los escenarios en que ha de lucir su palmito. Cierto es que la mujer moderna resulta, generalmente, «excesiva», en su intento de conjurar definitivamente la mesura de sus antecesoras: pijamas de raso, sofisticados «deshabillés» mañaneros, pantalones deportivos, faldas extremadamente cortas y apabullantes escotes, constituyen el reflejo más evidente de su visión festiva y despreocupada del mundo.

La mujer de los veinte intercala anglicismos y galicismos en su frívola conversación sobre los lugares de moda[13], fuma cigarrillos perfumados[14], practica la morfina[15] y va al cinematógrafo[16]; pero por encima de todo ello, y con ánimo de demostrar su perfecta adecuación a los nuevos tiempos, la moderna de pro se corta definitiva, radical y despiadadamente la melena, dando así por zanjada toda una época.

Ya hemos señalado la fructífera polémica que genera en la novela el asunto de la melena. Todas las modernas la llevan como profesión de fe: Charito (*« la cabellera, cortada a lo garçon, ponía en sus facciones dulces un aire picaresco»*, p. 23), Matilde (*«llevaba una melena tan corta que descubría toda la nuca, rapada a navaja, un poco a lo quinto»*, p. 35) y también, como no, toda esa masa de mujeres anónimas que sirven de fondo a la novela y que incitan aún más los deseos de Adela (*«-Fíjate- dijo Matilde- casi todas llevan melena, menos las señoras de edad»*, p. 42).

La obsesiva afición a la melena es, en la novela, objeto de reflexión seudocientífica (p. 40), de erudita exposición de moda (p. 27) y hasta de ironía (p. 49); pero, sobre todo, es objeto de discordia, de amarga, absurda y descabellada disputa conyugal que se acentúa paulatinamente conforme nos acercamos a las últimas páginas; finalmente, Adela se corta la melena, y ello concita, como era de esperar, las iras de Andrés, ridiculizado y desautorizado por el insistente afán transgresor de la esposa rebelde. Al final - y Carmen de Burgos ya nos tiene acostumbrados a sus constantes guiños- nada resulta ser como parecía. Una vez traspasada la barrera de la autoridad, Adela no se

12 *«Charito era una figulina delicada, de aspecto lánguido, una voz de mimo, un poco quejumbrosa y doliente. Daba la impresión de cosa frágil, quebradiza, con su tez transparente, sus manos cuidadas como si fuesen de marfil (..) estaba bellísima, en actitud estudiada de descuido, con esa dejadez de los cuerpos sin corsé»* (p. 22).

13 *«-No tienen ustedes idea de lo que nos divertimos en Saint Moritz o en Chamonix (...); hacemos excursiones en 'traineau', patinamos por la mañana, corremos con los 'skis' por las pendientes que dora un sol meridional. Se pasan los días sin sentir.(...) Charito sólo se quita el pantalón para hacer la 'toilette' de noche, porque el pantalón es ya la única 'tenue' admitida por las elegantes. Ella está divinamente, con su melenita, su 'sweater' y su 'culotte' de lana»* (p. 25).

14 *« Hablaba con una animación rara, mientras encendía el cigarrillo con un gesto lleno de coquetería. Adela sentía cierto alejamiento de ella; como si estuviese en presencia de un muchacho. Charito no le parecía la amiga de siempre, sino un granujilla bien vestido»* (p. 32).

15 *«Un fuerte olor a morfina se extendió en el aire, dominando el perfume del cigarrillo. Tenía unos ojos claros, vagos, de sonámbula...»* (p. 35).

16 *«El 'auto' se detuvo en la puerta del Cinema y Adela y Matilde bajaron de él envueltas en los magníficos abrigos de pieles. Había comenzado la sesión y la sala estaba tan oscura que se detuvieron en la entrada, sin poder avanzar, hasta que llegó el acomodador, que con su resplandor de gran luciérnaga las guió a sus butacas (...) Las dos amigas recorrieron la sala con los ojos. Estaba llena de espectadores. En los palcos había muchas personas conocidas. Los nombres de las estrellas de Cinelandia llevaban allí a muchas personas de la buena sociedad. Estaba lleno el local de mujeres bellas y elegantes»* (pp. 41-2).

siente satisfecha con su melena y, menos aún, con la tragedia matrimonial por su causa desencadenada. Ella es quien va en busca del esposo, ante la amenaza del abandono del domicilio conyugal y quien se autoinflige el castigo de la peluca hasta recuperar su imagen inicial. Andrés, por su parte, ha suavizado la rigidez de sus caducas ideas de moral y, aunque -en nombre de la dignidad masculina y familiar- aún se muestra aferrado a los prejuicios del pasado, reconoce implícitamente el error de su aversión inicial al cambio de imagen de Adela autorizando el uso en privado de la melena de la discordia:

> *«-... Yo llevaré siempre mi peluca, como un castigo, hasta que me crezca el cabello.*
> *- No....eso no... -respondió él, hundiendo los dedos en la encrespada melena de la esposa- La peluca la llevarás para la calle... Pero.... cuando estemos solos los dos...¡Estás tan hermosa así!¡Puedes dejarte la melena!»(p. 64)*

Difícilmente se nos escamotea, tras este episodio de transitorio desamor matrimonial, la «otra» lectura del texto, la que va más allá de la mediocre lectora burguesa del primer tercio de siglo y apunta directo al corazón de esa nueva España permanentemente enfocada por el objetivo de Carmen de Burgos; es evidente que la pugna entre Andrés y Adela ha servido a *Colombine* para desvelar ese otro conflicto social que enfrenta, cada vez con más insistencia, a dos Españas opuestas: la tradicionalista y la renovadora, la represiva y la libertaria, la inmovilista y la progresista....; por su parte, la autoridad de Andrés representa precisamente los residuos de la España oscura, formalista y mojigata del pasado; frente a él, Adela es la encarnación del principio de libertad, de progreso, de cambio; es la España luminosa, que desea arrinconar su moño apergaminado y su trajecito oscuro de naftalina para airear las piernas, el escote y la melena al vientecillo fresco de la modernidad.

El final de la novela, soprendente por otra parte, no hace sino revelar el talante conciliador de Carmen de Burgos. Por un lado, la fácil acomodación de Adela en las últimas páginas corre el riesgo de ser interpretada como la rendición de la modernidad ante el peso descomunal de la tradición -y, en parte, no deja de ser cierto que Adela se halla lastrada, como el resto de heroínas que estudiamos en este apartado, por el amor, que actúa de contrapeso en su afán de modernidad; y, sin embargo, no es éste en absoluto el mensaje, -moralmente impecable, qué duda cabe- que Carmen de Burgos lanza a sus lectores a través de la novela; lo que la autora de *La melena de la discordia* trata de hacer evidente a través de la inaudita capitulación final de Adela y Andrés no es otra cosa que la necesidad de hallar un equilibrio en ese proceso progresivo -e imparable- de integración en la modernidad. Es esta necesidad de entendimiento forzoso entre el presente y el pasado la que lleva a Adela a poner en orden, finalmente, una escala de valores trastocada por la fiebre de la modernización. Es también la necesidad de superar los viejos prejuicios, de iluminar las zonas oscuras, de entrar en sintonía con el ritmo de nuevo siglo, el que conduce a Andrés a aun a regañadientes y con los inevitables reparos, a aceptar las ventajas de los nuevos tiempos.

Una vez más Carmen de Burgos nos ha dejado con la miel en los labios, a la espera de una victoria pírrica del presente sobre el pasado que nunca llega a producirse

en la novela. Aún más, podríamos aventurar sin riesgo de error que el tratamiento que Carmen realiza de la cuestión de la modernidad en el texto es todavía cauteloso y poco dado a grandes alegrías, haciendo hincapié alternativamente en las ventajas (libertad, independencia, individualidad...) y los inconvenientes (superficialidad, arrinconamiento de los valores tradicionales, etc...) que este nuevo mundo entraña para la mujer, sin llegar a decantarse de manera absoluta por ninguno de ellos.

A la vista está que los dos, Adela y Andrés, pierden en mayor o menor grado en esta novela. Adela, una más de esas grandes heroínas de Carmen de Burgos dispuesta a todo por el AMOR, triunfa al menos parcialmente al conseguir hacer prevalecer su cariño por encima del capricho transitorio, aunque, inevitablemente, al ganar excelsitud moral pierde autonomía. Andrés, por su parte, es el gran perdedor de esta carrera narrativa hacia la modernidad, absolutamente desautorizado por la melena de Adela y autorridiculizado a través ese gesto final tan hispánico de cancerbero receloso de la honrilla conyugal.

La visión que Carmen de Burgos nos ofrece de la modernidad en *La melena de la discordia* no rezuma optimismo, pero refleja, cuando menos, la realidad de la cuestión. El proceso de encuentro, enfrentamiento y acoplamiento entre dos épocas tan distintas no era fácil en ninguno de sus frentes y menos aún en el que afectaba directamente a un asunto tan ambiguo, espinoso y conflictivo como el de la transformación de la imagen y el papel de la mujer en el mundo moderno.

De hecho, también en otra de sus novelas, *¡...La piscina, la piscina!* ha dejado la escritora testimonio del arduo proceso de incorporación de la mujer a la sociedad moderna. Tal y como ocurre en *La melena de la discordia,* los hechos recogidos en esta novela de 1930 carecen de toda relevancia. Así, el texto nos introduce en la vida diaria del matrimonio Bermúdez y sus dos hijas, una sencilla familia murciana obligada por el trabajo del padre a trasladarse a París. Allí entran en contacto con Don Manuel

y familia, otros españoles ya acomodados en la capital francesa y perfectamente adaptados al ritmo y a las exigencias del gran núcleo urbano. En fin, la novela trata de recoger el proceso de impacto y posterior adaptación de los Bermúdez -y, especialmente de sus hijas- a la moderna vida parisiense, proceso entreverado de múltiples disgustos y sinsabores originados por el tremendo choque cultural que experimentan los protagonistas. La piscina ocupa, en esta novela, el mismo lugar que la melena en la de 1925; de hecho, bien podría haber recibido el título de «la piscina de la discordia», ya que, como veremos, el inocente escenario de los baños de las modernas es causa en la narración de un auténtico drama familiar.

En cualquier caso, y más allá del circunstancial argumento que desarrolla, lo que realmente interesa de esta novela - una de las pocas manifestaciones que nos ha quedado de la actividad literaria de su autora en década de los treinta- es la reflexión ulterior que su lectura provoca en el receptor: ¿Por qué se produce esta descabellada catástrofe familiar? ¿Qué cambios sociales se están produciendo en torno a la situación de la mujer en el mundo? ¿Qué justifica esa inadecuación del carácter español a la modernidad arrolladora del presente?...

Pocas novelas escribe Carmen de Burgos como puro divertimento y *¡...La piscina, la piscina!* no es, desde luego, una de ellas. Bajo su apariencia desenfadada y un tanto inocua, la novela trata precisamente de dar respuesta a todos estos interrogantes; se convierte así en testimonio de la transformación de una época y en reflexión sobre la necesidad imperiosa de revisión de las actitudes con que nuestro país se parapetaba contra el advenimiento de la modernidad.

La elección del escenario en que se desarrolla la novela no es en absoluto gratuito. Si se había de cuestionar la obcecada voluntad nacional de anclarse en el pasado como autodefensa desesperada ante la celeridad del presente, ¿qué mejor marco que la gran ciudad por excelencia, la metrópolis abierta y luminosa, el epicentro mundial de la libertad y del progreso para agudizar el contraste? ¿Qué mejor que la agitación y el desenfado parisienses como resortes de la precipitada emancipación de la tutela paterna de Julita e Isabel?

De sobra se hace eco *Colombine* en su novela de las imágenes de la urbe enloquecida y cosmopolita difundidas por la narrativa de vanguardia. El París de *¡...La piscina, la piscina!* se halla bien lejos de ser la ciudad romántica y dulcemente melancólica de las primeras novelas o de los libros de viajes de la autora; ahora es el escenario privilegiado de la modernidad, bullicioso, luminoso, inundado por las bocinas de los autos, los gases de neón, los carteles del cinematógrafo y los gritos de la multitud.

A los ojos de las provincianas, París se convierte en un descomunal monstruo urbano, sobrecogedoramente despersonalizado y dispuesto a engullir en su anonimato a los minúsculos habitantes:» *La ciudad inmensa creaba algo absorbente que hacía que no se fijasen en ellas*» (p. 14)

La novela nos bombardea con constantes referencias a la ciudad como decorado multitudinario y ensordecedor:

> «*Don Antonio se quedó desconcertado ante el hervidero de gente que llenaba la terraza y el interior del café, en un constante ir y venir entre las mesas, todas ocupadas*» (p. 7)

Otras veces, el texto nos ciega con el reflejo de sus luces de color y de sus anuncios rutilantes:

> *«Luces, guiños de los anuncios, por donde corría la savia del gas neón»* (p. 15)

....nos sorprende con imágenes atrevidas:

> *«Era la hora de la salida de los teatros, bullía a sus pies el banco de hipopótamos charolados, nadando a flor de agua, que formaban los automóviles» (p. 15)*

.... e incluso nos apabulla con el ritmo vertiginoso de los artilugios de la modernidad:

> *«¡Y aquel Montmartre en fiestas! Con los barcos, los circos, los carrousels, donde una tela envolvía a los paseantes en las vertiginosas vueltas, sin lograr apagar los gritos.*
> *El Molino Rojo giraba en la noche las aspas, que parecían mover las grandes muelas trituradoras de preocupaciones y pesares»* (pp. 31-2)

Ni el Cinematógrafo ni el Metro podían tampoco obviarse en una novela que pretende ser, como ésta, reflejo de una nueva etapa en la vida del hombre, regida fundamentalmente por la mecanización y la celeridad de la vida urbana; Carmen de Burgos pretende recrear en esta narración las sensaciones del hombre contemporáneo anulado y devorado por su tiempo, convertido en una pieza más de ese engranaje social imparable de la modernidad; el poder de las imágenes, la cuidadosa elección del léxico y la misma sintaxis narrativa contribuyen a potenciar el efecto de acelerado enjambre social que sugieren las descripciones:

> *« Mareaba el Metro a Isabel por el exceso de gente que había a aquella hora; ruido, olor a humedad, de sudores, de perfumes mal combinados, retestín de fumadores aculatados, apretones, pisotones, codazos(...)*
> *Tenía la sensación de que el túnel pasaba como una jareta sobre la lanzadera inmóvil, hasta que ésta asomase por el otro lado.*
> *A cada parada, rechinar de ruedas, hierros y maderamen. Puertas que se abren y se cierran; gentes apresuradas que se atropellan. Quejas (...)*
> *Carreras..., subir y bajar..., más hombres..., más mujeres..., otros..., otras... Todos ruedecillas de una máquina, y creyendo ser el centro de todas las que giraban a su alrededor.*
> *El tubo de la escalera, como gran chimenea, echaba la gente igual que bocanadas de humo»* (p. 39)

El populoso cinematógrafo transmite a la señora Bermúdez idéntica sensación de opresión; aunque Doña Dolores acude acompañada de sus dos hijas, pronto las separa la multitud y mientras Julia e Isabel aprovechan la coyuntura para perderse en la noche parisiense, la señora Bermúdez queda atrapada en el laberíntico santuario de la

modernidad; la linterna del acomodador y el brillo de la dentadura de los actores son los únicos puntos de referencia para guiarse entre esa muchedumbre que se hacina en la angustiosa oscuridad de la sala del cine e intentar descubrir la silueta de las hijas, extraviadas en ese universo asfixiante, desconocido y amenazador de la bulliciosa noche de la gran ciudad...

Es esta inmensa urbe hipermoderna la que va a engullir a la familia Bermúdez trastocando sus más sólidos principios hispánicos; o, mejor dicho, a las féminas Bermúdez, porque Don Antonio va a permanecer firme en sus convicciones sociomorales desde el principio hasta el fin de la novela.

Y es que Bermúdez es, posiblemente, el personaje clave de esta narración, el que encarna la imposibilidad de integración del rígido código socio-moral español en la relajación de costumbres que arrastra consigo la modernidad. Don Antonio es, salvando las distancias de edad y medio social, pariente cercano del protagonista de *La melena de la discordia*; es el perfecto esposo y padre de familia, moralmente intachable y respetuoso con los suyos, pero estricto en cuestiones de decencia y moral familiar, especialmente si, como él, se tiene la responsabilidad de salvaguardar el honor de tres mujeres nada menos que en el centro del mayor núcleo mundial de libertinaje y depravación.

De hecho, Don Antonio llega a París con el firme propósito de mantener incólumes en el hogar Bermúdez los esquemas de comportamiento y moral femeninos aprendidos en la vega murciana[17]. Y bien poca perspicacia demuestra, demasiado obcecado en la defensa teórica de sus principios calderonianos, al pasar por alto el caso de su amigo Don Manuel, perfecto ejemplo de la acomodación resignada y facilona disfrazada de autoridad ficticia; incapaz de oponerse frontalmente, tanto por su propio carácter como por la influencia ambiental contraria a sus convicciones, Don Manuel se ha visto obligado a «hacer la vista gorda» en materia de moral y buenas maneras; así, en una perfecta armonía familiar y guardando impecablemente las formas, los hijos de Don Manuel hacen y deshacen a su antojo mientras el padre da lecciones de moral a Bermúdez...; al pobre Don Antonio, cuyos planes, que no se ajustan ni por asomo a la realidad, encuentran la resistencia solapada de las dos muchachas y la complicidad silenciosa de la señora Bermúdez.

¡...La piscina, la piscina! es un completo tratado sobre la hipocresía hispánica. Prácticamente todos en la novela -con la excepción del buen Bermúdez- son cómplices de algún engaño absurdo. Lo son, por supuesto, Don Manuel y su esposa, maestros en el arte de vadear la verdad que podría dar al traste con su ficticio idilio familiar y encubridores de la afición acuática de las niñas Bermúdez; lo son también sus hijos, que tras su fachada de decoro moral, «viven su vida» alegremente; lo es, aunque a regañadientes, Doña Dolores, obligada a elegir entre su condescendiente naturaleza materna, deseosa de contentar a las hijas, y su deber de obediencia a la ley del varón; y lo son en grado sumo las niñas Bermúdez, Julita e Isabel, que no acaban de comprender muy bien

17 *« De ninguna manera consentía Don Antonio que sus hijas fuesen a un baile. Sólo al teatro cuando eran obras morales, acompañadas siempre de la madre o de personas de respeto, y nada de noviazgos»* (p. 20).

la negativa del padre a sumarse al atractivo carro de su siglo y que deciden también «vivir su vida» a espaldas del progenitor.

Por fuerza ha Don Antonio de transigir en muchas de las prerrogativas de sus hijas; el trabajo es una de ellas. Aunque con evidente sorna nos muestra la autora la tibia reticencia de Don Manuel a la incorporación de la mujer al mundo laboral[18], todo en la novela contribuye a justificar el trabajo femenino como requisito indispensable de la modernidad; y también, claro, a desmitificarlo, borrando esa imagen idílica de la burguesita trabajadora felizmente realizada que las reivindicaciones feministas incorporaban en ocasiones a sus tácticas de persuasión; nada menos que tres capítulos (V, VI y VII) dedica Carmen de Burgos a revelar el verdadero rostro del ansiado empleo de Isabel como maniquí de una casa de alta costura, recogiendo el sufrimiento, el cansancio y las humillaciones que esconde el mundo brillante y fastuoso de la moda. El hecho de que Carmen de Burgos elija precisamente en esta novela la profesión de modelo para desvelarnos sus entresijos más sordidos, es, con toda probabilidad, absolutamente intencionado. Pocas profesiones encajan tan perfectamente como ésta en la modernidad frívola, deslumbrante y monetarizada de la que la autora pretende dar cuenta en su novela; pocas podrían haber metaforizado tan espléndidamente como la anterior la incorporación de la mujer a esa anulación sistemática del individuo en el mundo de la posguerra que Carmen no olvida en su canto novelesco a la modernidad:

> *«Nuestra casa es la 'Casa Imperial Rusa', que dirige nada menos que el Príncipe Ivannovisky, señoritas(...) Se necesita gran discreción. Ya aprenderán ustedes a ver sin mirar y a sonreír sin dirigir la sonrisa. Anularse como bellas muñecas de cera... Los sueldos lo merecen... tres mil francos mensuales»* (p. 43)

Al fin consiguen Isabel y Julita, a través de sus respectivos empleos, su propósito de comenzar a integrarse en el mundo moderno. Y, sin embargo, la felicidad no es completa sin la piscina:

> *«La piscina tomaba un lugar tan importante en la vida de las iniciadas que obraba sobre ellas como la cocaína o la morfina. Esclavizaba»* (p. 57)

La piscina se convierte, para las hermanitas Bermúdez, en la síntesis de la modernidad deslumbrante que París les ofrece. Aún más que el baile, la piscina supone la incorporación de actitudes nuevas, absolutamente impensables tan sólo una década antes. La exhibición despreocupada de los cuerpos angulosos de las venus de la posguerra es una de ellas[19], aunque la más atractiva es, con mucho, la voluptuosidad de

18 *« Las noches que venían a pasar las veladas con ellos Don Antonio y su familia, don Manuel se enardecía aplaudiendo la severidad de su amigo. Él tampoco consentía a sus hijas la más pequeña libertad que no estuviese en orden; pero era preciso ser modernos y hacerse cargo de que ahora, con lo difícil de la vida, las mujeres tienen que trabajar»*(pp. 23-4).

19 *« No se lucía tanto en ninguna parte como allí, pues además del atavío de la calle, se mostraba la ropa interior y luego toda la frescura de su carne joven, tersa, ungida y pulida para la exhibición. Los bañadores no cubrían apenas nada, servían sólo para poner más de relieve la desnudez, subrayando con el color los tonos de la piel, y con la línea la gracia de las formas»* (p. 54).

ese contacto húmedo y resbaladizo entre los sexos que posibilita el deporte acuático[20]. La piscina es la versión miniaturizada de la ciudad moderna: « *una brillantez extraordinaria hacía resplandecer, como un ascua de oro, todo el local. Ambiente fresco, húmedo, perfumes, risas, movimiento, voces alegres*» (p. 62), el escenario idóneo para las estilizadas venus de la modernidad y para los efebos que las acompañan:

> «*Multitud de cabezas surgían del agua. Unas con lindos gorritos, como bromos de colores; otras luciendo sus melenas cortas (...); igualaba a los dos sexos la delgadez de las mujeres y sus cabellos cortados; y la carne pulida y la cara afeitada de los hombres*» (p. 62)

No es de extrañar el horror y la repugnancia instintiva que la piscina genera en Bermúdez, a la vista de las alteraciones que ésta supone respecto del antiguo orden de cosas por él defendido: « *La decencia es la decencia... y ¡eso de meterse juntos hombres y mujeres en una balsa...!*» (p. 53). Difícil sería decidir qué es lo que más indigna a Don Antonio al descubrir en sus hijas a dos de esas impúdicas usuarias de la piscina, si la profanación del cuerpo femenino que la exhibición y la inmersión colectiva suponen o el desafío implícito a su autoridad que se oculta tras ellas.

No pasemos por alto tampoco el nuevo guiño de Carmen de Burgos al hacer girar el núcleo de su novela en torno a esta absurda contienda de la piscina. Y es que el baño vespertino de marras consigue desatar, para Bermúdez y para las niñas, mucha más polémica que la cuestión del trabajo, llegando incluso a forzar el engaño.

Pese al desapasionado análisis que la autora realiza de la modernidad en esta novela, no cabe duda de que también apuesta por ella en cierta medida. La prueba de ello es que los personajes que representan el antiguo estatus quedan absolutamente ridiculizados por su propio comportamiento. Así ocurre con Don Manuel, totalmente risible en su papel voluntario de padre autoritario burlado por sus hijos; y más aún en el de Bermúdez, sacando a bastonazos a sus hijas del impúdico lugar de baño para limpiar su dignidad de progenitor hispánico.

No le falta razón a Carmen de Burgos cuando define a Bermúdez en términos de «*encarnación y símbolo de toda una época, (...), lo que quedaba de principios y de prejuicios de varias generaciones enfrentándose con un mundo completamente distinto*» (p. 62).

El que sufre Bermúdez es, efectivamente, el síndrome de «toda una época», el de ese primer tercio de siglo que avanza decididamente hacia la modernidad pero que se ve contrarrestado por una tendencia latente a reiterar una y otra vez los viejos esquemas ya conocidos; es el humanísimo terror a lo nuevo, a la transformación, al futuro incógnito y, por ello mismo, desasosegante; es la resistencia a abdicar de la seguridad del presente para intrincarse en los inquietantes vericuetos del futuro; es un síndrome general, claro está, pero muy especialmente hispánico, con esa reticencia -tan nuestra, tan católica, tan nacional, así de claramente lo había visto Carmen de Burgos- al progreso.

20 « *Se hacía más intenso el placer de la piscina que el del baile, mayor agilidad de movimientos, sin sujetarse al ritmo de la música, y mayor libertad de escoger pareja, de nadar juntos, de correr y chapotear cogidos de las manos y del talle. No había juego ni deporte que permitiera la intimidad de la piscina*» (p. 55).

Todas las heroínas a las que nos hemos referido en este apartado dan cuenta de un camino largo y no exento de obstáculos hacia la modernidad, cuyo punto de inflexión es, posiblemente, la imagen absurda y patética de Bermúdez en *¡...La piscina, la piscina!*. Dicho camino era, con toda seguridad, paralelo al que su autora había ido realizando simultáneamente en lo personal y en lo ideológico; de hecho, también Carmen de Burgos había crecido bajo los auspicios de ese reaccionarismo enfermizo que lastraba el avance de la sociedad española; también ella, ya lo hemos visto, tiene dificultades en ocasiones a la hora de desembarazarse de estereotipos y actitudes preconcebidas; y, sin embargo, logra ir dejando atrás esa retórica inmovilista del pasado en materia de reivindicaciones femeninas para emprender, a través de sus novelas, un discurso cada vez más ligado a la modernidad, más condescendiente con sus inconvenientes y más entusiasta de sus avances y transformaciones. Carmen de Burgos nunca perteneció al clan de las «modernas», pero supo reconocer en ellas los signos inequívocos de una nueva época -marcada políticamente por la Segunda República- que se avecinaba arrastrando un puñado de novedades para la mujer - igualdad civil y jurídica, sufragio universal, divorcio, aborto...

Bien ajena era *Colombine*, en aquellos primeros años de los treinta, a la fugacidad con que iba a pasar la rabiosa modernidad de los años locos por el espíritu de las mujeres españolas; el «ángel del hogar» reposaba en silencio, a la espera de los primeros clamores de la contienda nacional...

Conclusiones

He señalado ya, al principio de este trabajo, la carencia bibliográfica a la que se enfrenta el estudioso de la obra de Carmen de Burgos Seguí; los trabajos sobre la producción narrativa de *Colombine* son, pues, pocos hasta el momento y se hallan generalmente limitados por una perspectiva temporal estrecha; así, la atención crítica se ha centrado una y otra vez en determinadas novelas -a menudo las mismas- en virtud de su mayor extensión o de la claridad ideológica de su «tesis». *La malcasada, La rampa* o *El artículo 438,* sin ir más allá, han sido objeto de diferentes tentativas de análisis en detrimento de otras novelas más cortas -*El honor de la familia, El abogado, El extranjero, Luna de miel,* etc. -que, pese a desarrollar variantes del mismo tema, han sido obviadas total o parcialmente por la crítica. Por otro lado, también es cierto que se ha hecho especial hincapié en las narraciones que corresponden al período de encuentro y concienciación feminista de la autora -alrededor del año veinte - relegando a un segundo plano tanto las obras más tempranas - *Senderos de vida, El veneno del arte,* etc.- como las que, ya en la tercera década de siglo, culminan la madurez ideológica y vital de *Colombine* - *Se quedó sin ella, Quiero vivir mi vida, ¡La piscina, la piscina!,...*-

Parece lógico suponer, considerando todo lo anterior, que la visión que muchas veces se nos ofrece de la ideología de Carmen de Burgos o de la imagen de su propio sexo transmitida por sus obras responde a una interpretación sesgada e incluso en ocasiones falseada de su producción narrativa. Y es que tratar de obtener conclusiones acerca del pensamiento de la autora considerando de manera aislada obras ideológicamente conflictivas como *Ellos y ellas o ellas y ellos* o *La entrometida,* sin parar mientes en su evolución a lo largo del tiempo, no siempre permite al crítico alcanzar el verdadero rostro de una Carmen de Burgos que es múltiple y polifacética como la realidad misma a la que sirve literariamente.

Difícil es no tener en cuenta que la relación de *Colombine* con la novela -género al que se muestra especialmente vinculada -se extiende a lo largo de tres décadas; recordemos que, como señalábamos, sus primeras obras se escriben alrededor del cambio

de siglo y que las últimas se publican apenas unos años antes de su muerte, en 1932. En consecuencia, parece inevitable que esta circunstancia deba ser tenida en cuenta para cualquier análisis sobre la obra de Carmen de Burgos que pretenda ser mínimamente riguroso y que por tanto ésta haya de ser estudiada en su conjunto, desde las manifestaciones más tempranas, en busca de la utopía amoroso-liberal de la joven *Colombine*, hasta sus novelas de madurez, donde muchas de aquellas ilusiones juveniles han ya evolucionado hacia otra nueva realidad más acorde con los tiempos.

El estudio que de la obra de Carmen de Burgos he abordado en páginas anteriores pretende, cuando menos, ofrecer una perspectiva más amplia en términos temporales de la que la bibliografía existente sobre la materia nos ha podido ofrecer hasta el momento. No pensemos, sin embargo, que este trabajo haya estado animado en ningún momento por un propósito totalizador; de hecho, abordar el estudio de la obra extensísima y heterogénea de la autora habría sido una tarea inabarcable para un trabajo de esta índole y habría resultado, a la postre, excesivamente vago. Por el contrario, he preferido acotar una parcela muy concreta de la obra de la autora almeriense, la que recoge su acercamiento a la realidad de su propio sexo y su propuesta de futuro al respecto. Así, de entre la oferta que nos ofrece la variada narrativa de la autora, he seleccionado seis tipos femeninos diferentes con los que Carmen de Burgos se identifica en algunas ocasiones o cuya validez moral cuestiona en otras, pero que siempre son indicio de su reflexión sobre la condición de las mujeres y la suya propia en el seno de la sociedad patriarcal del primer tercio de siglo: las envenenadas por el afán artístico, las burguesitas ingenuas prontas a convertirse en carnaza social, las malcasadas por efecto de las deficiencias formativas y de la injusticia de la ley, las feministas entrometidas que subvierten el modelo del noble afán emancipatorio, las degeneradas que han malentendido la verdadera esencia de la feminidad y, finalmente, como culminación de todo este proceso, la nueva hornada de mujeres modernas que viene a hacer tábula rasa sobre todo lo anterior y a instaurar una nueva época para su género.

Eso sí, todas ellas han sido estudiadas en sus variadas manifestaciones a lo largo del tiempo; de este modo, la novela más temprana de cuantas he recogido -*Senderos de vida*- se data en 1908 mientras que la última -*Quiero vivir mi vida*- es de 1931; y entre ellas, claro está, muchas otras narraciones que nos han permitido también seguir el proceso de maduración ideológica de *Colombine*.

Así, aunque este trabajo se ha organizado -principalmente por razones de claridad expositiva- siguiendo un criterio tipológico, mi intención nunca ha sido la de considerar su obra como un todo homogéneo e inmutable; no sólo hemos de tener en cuenta que la obra de *Colombine* se desarrolla a lo largo de más de treinta años, sino también que nos hallamos ante una etapa histórica de profundas transformaciones; no en vano son años caracterizados precisamente por la extinción definitiva de las estructuras y modos de vida decimonónicos y la instauración de una nueva realidad más acorde con siglo entrante. No es de extrañar, por tanto, la existencia de una evolución de *Colombine* en sus temas y en la delineación de sus protagonistas femeninas, variación gradual que la lleva a ir eliminando progresivamente antiguos modelos femeninos con sus inquietudes y problemas ya obsoletos y a añadir otros tipos de mujeres que simbolizan toda una nueva época.

Fácil es observar una cierta distancia entre las novelas que se escriben alrededor de 1910 y las que pertenecen a la década de los veinte o de los treinta. Colegimos, de su comparación, la existencia de una variación evidente en los temas relacionados con la situación de la mujer, con la incorporación de algunos nuevos y con la transformación en la forma de abordar los ya presentes anteriormente; no nos resultará extraño este -bastante brusco, en algunos casos- cambio de perspectiva si consideramos que es precisamente alrededor de 1920 cuando Carmen de Burgos entra en contacto de manera efectiva con el movimiento feminista, llegando a convertirse, como ya sabemos, en la presidenta de la «Liga Internacional de Mujeres». Ninguna duda cabe de que el activismo feminista hubo de modificar y radicalizar en gran medida su forma de ver en mundo y de valorar las relaciones con el otro sexo.

A ello debemos añadir, claro, la influencia de los efectos ideológicos en esta materia de la posguerra europea; de hecho, la primera contienda mundial parece marcar en la obra de la escritora almeriense el final de una etapa y el comienzo de otra en la que, aunque algunos de los viejos valores e inquietudes persisten junto a los nuevos, resulta innegable que las expectativas de la autora al respecto y la forma de entregarse a ellos han variado notablemente.

Por último, y como colofón a todas esas posibles explicaciones para la evolución del pensamiento de Carmen de Burgos, debemos tener en cuenta también el natural proceso de maduración de la escritora, que, en su floreciente cincuentena, se halla lejos ya del idealismo y de los principios de otros tiempos.

A modo de resumen, podríamos señalar que a lo largo de los años que preceden a la Primera Gran Guerra, la obra de *Colombine* se halla fuertemente determinada por el ideario regeneracionista que había presidido la formación intelectual de la maestra. Muchos son los temas que, ciñéndonos al asunto que ha sido objeto de este trabajo -la visión que la escritora ofrece en sus novelas del presente y del futuro de su propio sexo-, dan fe de la relevantísima presencia del krausismo en la ideología de Carmen de Burgos.

La necesidad de incentivar la formación femenina es quizá el más evidente de ellos; de sobra sabemos que uno de los puntos fundamentales del plan de actuación de los regeneracionistas españoles era la generalización de la educación a todos los estratos de la sociedad, enfocando con especial atención a esa generosa mitad -la femenina- que permanecía embrutecida por una cultura «de adorno» que comenzaba y terminaba con la consecución del matrimonio.

En consonancia con todo ello, el asunto de la precariedad educativa de las mujeres y de los riesgos inherentes a esta deficiencia se convierte en un tema recurrente de las obras más tempranas de *Colombine*. Así, uno de los modelos sociales que más interesan a la autora y que repite hasta la saciedad en esta etapa de su quehacer narrativo es el de la «señorita» burguesa venida a menos.

Todas las heroínas que hemos estudiado y que pueden incluirse en este grupo -Isabel en *La rampa*, Soledad en *El honor de la familia*, Manolita en *El abogado*, Matilde en *El extranjero*, etc.- están cortadas por un mismo patrón: suelen ser huerfanitas de clase media que, solas e indefensas, se ven obligadas a buscar colocación; es en este instante cuando toman conciencia del absurdo de una educación que no las ha preparado para la vida y que no les permite acceder a ningún puesto de trabajo digno -todo ello de-

jando a un lado, claro está, el obstáculo fatal y el más importante de todos: el hecho irremediable de ser mujer en una sociedad cortada a la medida de los hombres.

Algunas de las ingenuas de *Colombine* -las más afortunadas- se contentan con pequeños empleos de tercera fila (maestra, dependienta, institutriz, profesora de piano...) que les aseguran la subsistencia; pero la mayoría ni siquiera está capacitada para ello y comienza lentamente a rodar por esa metafórica rampa social a la que tanto jugo saca Carmen de Burgos en sus novelas.

Por su parte, los hombres que las acechan suelen encarnar todos los defectos y vicios imaginables y, normalmente, son los responsables de su caída definitiva; y es que rara es la ingenua que no se rinde a los requerimientos del galán de turno y que no paga con creces los resultados de su deshonra. En este momento entra en juego el tipo de «la vencida», último escalafón en el descenso social de la ingenua; la vencida ha perdido ya definitivamente los únicos y últimos bienes que le quedaban a la ingenua: la honra - éste será uno de los más enconados campos de batalla de Carmen de Burgos- y la dignidad.

Añadamos pues, además de la crítica constante a las deficiencias de la educación femenina, algunos otros temas - la mayor parte de ellos absolutamente contemporáneos- que Carmen de Burgos pone en juego en estas novelas sirviéndose del prototipo de la ingenua:

1. El asunto de la doble moral, que exime al varón de responsabilidades e incluso premia socialmente su comportamiento libertino, mientras que hunde los hombros femeninos bajo el fardo de la «honra». Recordemos que, en todas las novelas estudiadas en este apartado, son las mujeres las que sufren el oprobio social: así, tanto Isabel como Soledad, Manolita y Matilde se ven obligadas a llevar en solitario la etiqueta de «madre soltera» mientras que los coautores del «delito», socialmente considerados no responsables, salen incólumes.
2. El mito de la virginidad como método de férreo control sobre el género femenino es otro de los tópicos denunciados con más fervor por Carmen de Burgos. Y es que la inmaculada condición de «la señorita» garantiza el mantenimiento de esa doble moral mencionada anteriormente, puesto que asegura el correcto funcionamiento de la compra-venta matrimonial - no en vano es el requisito indispensable para que se formalice el trasvase de la fémina de varón a varón- e impide a la vez que el mismo engranaje se pervierta - así, al ser irreemplazable, la pérdida de la virginidad y su incorporación al patrimonio conyugal establecen, al menos para las mujeres, la irreversibilidad del lazo matrimonial-.
3. Por otro lado, la insolidaridad femenina es también uno de los grandes temas desarrollado por Carmen de Burgos en las novelas anteriores a la guerra. Si bien queda claro que son algunos hombres -los «hombres negros» vocacionales y los que pecan de irresponsabilidad, principalmente- los que más contribuyen a mantener el precario estatus social y doméstico de la mujer, la autora nunca escamotea en sus novelas la responsabilidad inherente a su propio género en esta cuestión. Por otro lado, cuando *Colombine* denuncia el fácil arrellanamiento de las mujeres en su papel de animalitos domésticos y las insta a la rebeldía, a la solidaridad y a la lucha

común, se está adelantando en algunos años a la estrategia colectiva del movimiento feminista del que ella misma va ser cabeza visible en nuestro país a lo largo de los años veinte.

4. Por último, el motivo que resume y globaliza a todos los demás es, posiblemente, el afán de exposición de la miseria femenina en todas sus variantes. Y así, las «ingenuas» de *Colombine* parecen estar condenadas por el egoísmo masculino, por su propia molicie y por la sociedad entera a experimentar todos los tipos posibles de miseria: intelectual, económica, social, moral, física, etc. hasta alcanzar la degradación más absoluta.

No debe en ningún momento confundirnos la visceralidad de *Colombine* al reivindicar la igualdad educativa y moral de los géneros, ya que la herencia krausista se halla aún muy presente en ella y determina sustancialmente su visión de los papeles de ambos sexos. Bien es cierto que, a estas alturas y con el modelo de su propia experiencia vital, Carmen de Burgos ha tomado conciencia de que la desprotección padecida por la mujer en la sociedad contemporánea la obliga a buscar el sustento fuera del hogar y, sin embargo, no deja por ello de desprenderse de sus escritos la consideración del trabajo femenino como un cierto «mal necesario». En opinión de la *Colombine* de los años diez, la contribución de la educación femenina a la sociedad moderna debería aún destinarse a la lucha soterrada del hogar, a consolidar la imagen de compañera inteligente y eficiente educadora que el regeneracionismo había vendido sin problemas a unos y a otras y que no había logrado escandalizar a ninguno porque seguía garantizando, en el fondo, la misma distribución patriarcal de papeles de antaño.

De este modo, aunque Carmen de Burgos no puede pasar por alto la realidad inevitable de la mujer trabajadora, concentra todos sus esfuerzos en acotar en sus novelas un paraíso familiar de mujeres sensatas, educadas por igual en el intelecto y en las labores manuales, que contribuyen al bien común realizando con esmero las relevantísimas tareas de intendencia doméstica: cubrir dignamente la retaguardia del varón y formar hombres sensatos que dirigirán en su día la comunidad y mujeres también sensatas encargadas de perpetuar una vez más la misma rueda social.

Este era el gran sueño regeneracionista en el que se educó Carmen de Burgos y que trató de difundir a través de sus novelas revalorizando conceptos como el amor, la familia, la vida sencilla y los afectos sinceros. Todo cuanto pudiera perturbar ese ideal doméstico-social había de ser lógicamente cuestionado por la escritora, que concentró su actividad literaria en difundir entre sus lectoras un muestrario preventivo de «envenenamientos» diversos susceptibles de alejar a la mujer del paraíso familiar que los ideólogos del krausismo habían forjado para ella. Y aunque algunos temas de las primeras novelas de Carmen de Burgos desaparezcan para ser sustituidos por otros nuevos o se radicalicen notablemente con el paso de los años, el asunto del «envenenamiento» femenino es una de las grandes constantes literarias de la escritora, objeto novelesco desde los primeros tiempos (*En la sima*, 1908) hasta poco antes de su muerte (*La ironía de la vida*, 1931).

Repasemos las causas más importantes de «envenenamiento» que denuncia Carmen de Burgos en sus novelas:

1. La búsqueda del «Amor Total»: así les ocurre, por ejemplo, a María (*En la sima*, 1908) y a Isabel (*La incomprensible*, 1908), a las que la persecución de un sueño de ideal, de pureza y entrega absoluta, impide gozar de la serenidad del amor sencillo.
2. La insatisfacción: como las dos protagonistas de *Siempre en tierra*, Renée y Solange, envenenadas la una por un exceso evidente de «bovarismo» y de ansias de conjurar la monotonía de la vida burguesa, y la otra por el afán de alcanzar lo irrealizable, de experimentar sensaciones desconocidas que toman cuerpo en las figuras de los aviadores; también Rosalía en *la miniatura* (1924), contaminada como sus hermanas mayores por lecturas y vagos ensueños de otra realidad, o *La nostálgica* (1925), contagiada de un extraño mal que empaña la paz del universo doméstico y pone a prueba el amor del paciente esposo.
3. El arte en sus más variadas manifestaciones: el teatro en las más antiguas -Soledad en *Senderos de vida* (1908), María en *El veneno del arte* (1910), Alina en *La indecisa* (1912)- y el cinematógrafo en las modernas hijas del nuevo siglo -Margarita en *la mejor film* (1918)-.
4. La frivolidad, el egoísmo y la superficialidad: Elena (*La mujer fantástica*, 1924) y Lucía (*La ironía de la vida*, 1931).
5. El afán de libertad e independencia: Matilde en *El perseguidor* (1917) o Isabel en *El brote* (1925).

Cierto es que poco o nada subversiva resulta, hasta el momento, la ideología de Carmen de Burgos, amparándose bajo los auspicios del proyecto educativo regeneracionista para mantener a la mujer en su papel tradicional de madre y compañera; compañera y no esposa, ya que desde bien temprano había puesto *Colombine* en marcha su ofensiva antimatrimonialista. Me he ya referido en diversas ocasiones a esa campaña prodivorcista que la escritora lleva a cabo en 1904 desde las páginas del *Diario Universal*. Pues bien, aunque habrá de esperar algunos años, también desde su narrativa cuestiona Carmen de Burgos la oportunidad de la institución matrimonial y su rentabilidad moral, económica y social para la mujer.

De hecho, cuando apelamos al talante liberal y progresista de la escritora nuestro punto de mira es, precisamente, su constante desautorización de todas aquellas instituciones que, en un sentido u otro, constriñen al individuo impidiendo el libre flujo de los instintos: religión, matrimonio, sociedad y Estado, fundamentalmente.

Aunque ya en novelas anteriores había ido poco a poco desvelando la autora el auténtico rostro de las mieles matrimoniales -recordemos por ejemplo, que *El hombre negro* se publica en 1916-, es en la década de los veinte cuando se recrudece su ofensiva contra el matrimonio. En su habitual línea didáctica, una vez más ofrece Carmen de Burgos a sus lectores variados ejemplos prácticos -mejor aún, antiejemplos- de uniones fracasadas bendecidas por la Iglesia y convenientemente formalizadas por el Estado. Cuánto mejores, parece decir desde su experiencia, las uniones sinceras, espontáneas y naturales que nacen de un amor administrado libremente por los interesados, sin obligaciones sociales ni reglamentaciones legales.

Cuatro novelas me han servido en este trabajo para analizar la visión que Carmen de Burgos nos ofrece de las malcasadas españolas del primer tercio de siglo -*La malcasada, El artículo 438, Luna de miel* y *El hombre negro*-. Y aunque he resaltado en repetidas ocasiones el valor cronístico de sus narraciones -en las que acción y personajes descansan sobre los sólidos pilares de la observación minuciosa y del análisis realista-naturalista de lo que rodea a su creadora-, no debemos pasar por alto que la pretensión de estos textos de *Colombine* es la de modificar la realidad más que de reflejarla. Por esta razón, conviene insistir en que las novelas aquí estudiadas son, a más de testimonios de la realidad del colectivo femenino, panfletos de acción y reivindicación, destinados a mejorar - al alimón con los textos teóricos a los que hemos hecho referencia en páginas anteriores-, la situación familiar, social y legal de la mujer española.

Recapitulemos algunas de las novedades que aparecen en estas novelas de los años veinte:

1. Reivindicación de la mayoría de edad de la «eterna menor», transferida de la tutela del padre a la del esposo.
2. Crítica a los papeles preestablecidos dentro del matrimonio, femeninos (fidelidad, abnegación, fe, ...) y masculinos (libertad, honor, promiscuidad, etc.).
3. Revelación del matrimonio como «cadena» indisoluble para la mujer.
4. Exaltación del «amor libre», basado en la igualdad, el compañerismo y la afinidad espiritual.
5. Defensa del «divorcio» como único medio de resolver naturalmente el «contrato matrimonial».
6. Denuncia de la subjetividad de la ley y de la justicia, productos de la visión masculina del mundo y administradas en su propio beneficio (recordemos el famoso «artículo 438»).
7. Cuestionamiento de la maternidad: no en vano los papeles de mujer y de madre comienzan a disociarse para la Carmen de Burgos de los años veinte y la maternidad ya no reviste ni mucho menos el aura idílica de antaño.

Precisamente una novela de 1926, *La confidente*, viene a globalizar la gran tragedia de la esposa española del primer tercio de siglo; entre otras muchas historias de mujeres atormentadas que se confiesan con Clotilde, resaltan especialmente las que denuncian el desgaste de la mujer sacrificada al matrimonio; encontramos en esta novelita variaciones de la misma historia para todos los gustos: jovencitas casadas con ancianos que las humillan y maltratan, mujeres explotadas por sus maridos, esposas que perecen de aburrimiento conyugal, otras que se rebelan ante el controvertido «débito matrimonial», féminas que pierden la dignidad al ser engañadas por sus esposos, etc. Y, sin embargo, el golpe más certero asestado al matrimonio lo tenemos en esa primera adaptación literaria del «crimen de Níjar», *Puñal de claveles*(1931), en la que Carmen de Burgos impide el matrimonio convenido y conserva la vida de los amantes para hacerlos disfrutar de una unión libre y, por ello mismo, repleta de esperanza.

La lectura conjunta de ésta y las demás nos permite ahora extraer algunos de los puntos principales en los que se apoya la lucha de Carmen de Burgos hacia la liberación de la mujer, los mismos que podrían haber evitado que María Angustias, Elvira, Dolores, Ketty y todas las mujeres que revelan sus confidencias a Clotilde entraran a formar parte del nutrido grupo de las malcasadas: una vez más, la transformación integral del sistema educativo que catapulta automáticamente a la mujer hacia un matrimonio precipitado, la desconfianza en la institución matrimonial -o, en su defecto, la legalización inmediata del divorcio- y, finalmente, la difusión de un nuevo tipo de relación entre los sexos en perfecta consonancia con la naturaleza, fundamentada en la libertad absoluta y en el predominio de los instintos.

Es obvio que el mensaje de Carmen de Burgos se ha ido radicalizando progresivamente con el paso de los años; sin perder de vista ese ideal amoroso-familiar que hunde sus raíces en el siglo anterior, *Colombine* ha logrado poner en tela de juicio dos de las instituciones más poderosamente ancladas en la sociedad española de su tiempo: la religión y el matrimonio.

He adelantado anteriormente la influencia que el compromiso de Carmen de Burgos con la cruzada feminista después de la primera guerra mundial pudo tener sobre su radicalización ideológica. En dos novelas, sin embargo, nos ha dejado la autora testimonio de sus vacilaciones en torno a la doctrina feminista, un campo de actuación y de reflexión que había rechazado de plano tan sólo unos años antes y que ahora, traspasada la barrera de los veinte, acoge con evidentes reservas: *La entrometida*(1924) y *Quiero vivir mi vida*(1931).

No es difícil imaginar que la entrada del feminismo en nuestro país fuera observada por la sociedad española con enorme cautela. Si alguna noticia se había tenido hasta entonces dentro de la Península del movimiento en cuestión, la referencia había sido, inevitablemente, la de los excesos reivindicativos de las británicas y norteamericanas, que no pararon mientes en llegar hasta el final para atraer la atención social. Debido posiblemente a su misma novedad en el panorama español, ni el espíritu del movimiento ni su doctrina fueron siempre bien entendidos y las consecuencias de este pequeño caos inicial debieron de perjudicar a la causa más que otra cosa.

El propósito que anima a Carmen de Burgos a escribir *La entrometida* y *Quiero vivir mi vida* es, precisamente, el de reivindicar la verdadera esencia del movimiento emancipatorio, desautorizarando actitudes y testimonios que habían enturbiado la acogida social de su doctrina.

La primera de ellas en particular previene al lector contra la figura de la «feminista profesional» -la que toma la causa de la emancipación femenina como un negocio fácil y lucrativo-, encargándose convenientemente de marcar las diferencias entre un feminismo de ocasión como el de Clarisa y el verdadero, noble y digno afán solidario de lucha por el género femenino.

La segunda, *Quiero vivir mi vida*, muestra los peligros de una errónea interpretación de la equiparación de los sexos, epicentro del controvertido movimiento feminista. Valiosas lecciones de igualdad - y, de paso, de moral- da en ella Carmen de Burgos a sus lectoras: vivir la propia vida no es, como parece creer Isabel, pisotear al prójimo, ni imitar contra natura los defectos masculinos, ni secundar la doble moral impuesta por los hombres, ni mucho menos renunciar al calor del hogar o rebelarse contra la

fuerza de los instintos... ¿En qué consiste, entonces, la esencia del ser mujer para la Carmen de Burgos de los años treinta? El poder llegar a ingresar en el selecto grupo de las mujeres del futuro se basa -como le ocurre a Berenice- en los siguientes principios:

1. Ser social y económicamente independiente.
2. No plegarse a los dictados de la «doble moral» y demás convenciones sociales (matrimonio, etc.)
3. Asumir naturalmente el imperativo biológico de la feminidad.

Ni que decir tiene que Carmen de Burgos no ha renunciado en modo alguno a ese ideal femenino modelado por la necesidad de amar y de servir a sus instintos; y, sin embargo, ha logrado con el paso de los años matizarlo y condicionarlo convenientemente. Así, la resignación ovejuna y sombría de esposa burguesa y la maternidad inconsciente de Rosita no encuentran ya respaldo en la *Colombine* republicana militante de *Quiero vivir mi vida*, así como tampoco lo hace Joaquina que, con su frivolidad insustancial, no hace más que redundar en los papeles tradicionalmente asignados al género femenino.

La revalorización de «lo femenino» se convierte así en espacio principal de las últimas novelas de *Colombine*, así como la reivindicación de igualdad moral y social para la mujer; nunca igualdad biológica, porque bien sabe *Colombine*, perfecta conocedora de las investigaciones médicas de su tiempo, que la teoría de la complementariedad de los sexos difundida por Gregorio Marañón y sus aplicaciones eugenésicas iban destinadas a sustentar una diferencia biológica entre los sexos difícilmente rebatible.

Es innegable que la de Carmen de Burgos es una reflexión perfectamente adaptada a su tiempo y a las condiciones socio-históricas del ámbito en el que han de difundirse: por un lado, el advenimiento - más lento en nuestro país que en Europa pero en definitiva imparable- de la modernidad, que exige la incorporación de la mujer a la vida pública en régimen de igualdad; por otro, el peso de una tradición secular de división de papeles y del discurso oficial -médico, político...- para la conservación de la especie, que determina ese afán de la escritora de proteger y justificar hasta el final la irreemplazable misión reproductora de la mitad del género humano.

La vacilación entre ambos polos va a ser una constante de la obra de Carmen de Burgos, aunque la modernidad parece, en sus últimas novelas, haber gando el control de la partida. Dos de las que hemos estudiado en este trabajo podrían considerarse «obras de compromiso» entre las dos visiones del mundo -la antigua y la moderna- y, por ende, del papel que en él queda reservado a la mujer del siglo XX; nos referimos a dos novelas de 1925: *El brote* y *La melena de la discordia*. En ambas encontramos mujeres que quieren ser modernas y que lo son de hecho, cada una a su manera; Isabel lo es en su amplitud moral, en su enconada independencia amorosa y en su sobreestima de la estabilidad material que ésta le garantiza. Por su parte, Adela lo es en su falta de prejuicios y en su deseo de arrancar, junto a sus guedejas, los restos de esa «minoría de edad» en la que ha vivido hasta el momento. Sin embargo, ninguna de las dos consigue totalmente su propósito ni puede persistir en ese afán de modernidad que las domina. Y es que a ambas las vencen la fuerza irrefrenable de los instintos y la irresistible llamada del AMOR. Así, Isabel depone finalmente su independencia amorosa

mientras que Adela recapacita sobre su obstinamiento capilar para llegar a un curioso ten con ten conyugal.

Dos novelas que rondan la década de los treinta representan el último paso de nuestra autora en su carrera hacia la modernidad y cierran, por ello, este estudio: *Se quedó sin ella* (1929) y *¡...La piscina, la piscina!*(1930).

Ninguna de las dos se halla, y no es casualidad, ambientada en nuestro país: el escenario donde se desarrolla la trama de la primera es Hollywood -o, mejor, *Cinelandia,* como la denomina Carmen de Burgos con claro eco ramoniano-, mientras que la discordia de la piscina tiene lugar sobre el rutilante y multitudinario fondo parisino. ¡Qué mejores templos podía haber encontrado la autora para forjar los espíritus de sus modernas que la meca del cinematógrafo y la mítica París! Difícil hubiera sido, por otro lado, comprender los conflictos que en ambas se desarrollan y darles solución con el reaccionarismo moral de la sociedad española actuando como telón de fondo.

Sólo en el ambiente desenfadado y cosmopolita de la capital francesa o en la amplitud de miras del paraíso del cine podía ponerse de manifiesto con la claridad con que de hecho lo hace el absurdo de nuestro más rancio tradicionalismo hispánico en materia de mujeres. Así, las modernísimas hijas de Bermúdez en *¡...La piscina, la piscina!* saben de buena tinta que desgastarse los tacones pasando modelos o dejarse la vista siguiendo el carro de una máquina de escribir no constituye en grado alguno el triunfo de la modernidad que representan, y que, sin embargo, algo más se acercan a ella cuando reivindican su derecho a establecer sus propios patrones de comportamiento y a sumergirse en la controvertida piscina -simbólica pero también real- de la igualdad moral.

De la misma forma, en *Se quedó sin ella,* Marta sabe también que perseguir su sueño y forjar así su propia personalidad son, más que derechos, deberes de la mujer moderna y no duda en dejar atrás al marido que, con el peso de sus prejuicios, no logra alcanzar el vertiginoso carro de la modernidad. El marido abandonado es, qué duda cabe, un símbolo novísimo en la narrativa de Carmen de Burgos. Y es que han pasado unos cuantos años desde que las pobrecitas ingenuas eran seducidas y abandonadas por el galán de turno y las malcasadas eran arrinconadas y humilladas por el esposo legítimo. ¿Qué ha sido -nos preguntamos- de aquellas envenenadas irredentas que sólo lograban serenar su espíritu atormentado cuando renunciaban a sus fútiles aspiraciones para retirarse al amparo de un AMOR sincero? ¿Dónde quedan las que, como la protagonista de *El perseguidor,* descubren que la tan ansiada independencia es un mero fantasma y vuelven, con el rabo entre las piernas, al calor del redil doméstico?

Frente a aquellas mujeres familiares de antaño, las féminas de los treinta se han vuelto rebeldes y se empeñan en cortarse la melena, bañarse en la piscina y ser estrellas de cine. Y lo mejor de todo es que lo consiguen, e incluso a veces, en el camino, se dejan a algún varón que todavía no se ha enterado de que ellas son, también, hijas del nuevo siglo.

Ninguna duda cabe de que esa imagen idílica de la compañera, madre y educadora de la progenie que arrastraba Carmen desde los años de formación se ha solivantado bastante hasta hacer peligrar ese modelo femenino regeneracionista destinado prioritariamente a sustentar el ideal de la pacífica vida familiar burguesa. Y, sin embargo, pese a que muchas de las mujeres de *Colombine,* en pleno proceso de autoafirmación,

logran romper sus lazos y -en mayor o menor medida- vivir su vida, no consiguen nunca encontrar el punto de referencia en su propio interior. La mayoría experimenta algún género de ruptura relacionada con las transformaciones inherentes a la modernidad, pero todas lo hacen impulsadas por algún condicionante externo: el amor generalmente, alguna idea abstracta de justicia o rectitud moral, la gloria de la fama o incluso algunos más prosaicos como el hastío, el qué dirán, etc.

Las heroínas de Carmen de Burgos no llegaron nunca a aprender a buscarse a sí mismas entre el bullicio y la velocidad del mundo moderno y es posiblemente esto lo que más se echa de menos en una trayectoria literaria como la de *Colombine*, consagrada casi por entero a la mujer. Nos queda plantearnos si, de no ser por el edema pulmonar que acabó con la vida de la escritora en 1932, las mujeres de *Colombine* habrían podido dar el paso definitivo hacia la modernidad...

Pese a sus limitaciones, resulta innegable que la obra de Carmen de Burgos constituye el más concienzudo ensayo del primer tercio de siglo de desmitificar a la mujer como tema literario y plasmarla con la máxima fidelidad posible, con sus anhelos, debilidades, angustias y necesidades. El suyo tiene además el mérito de ser un testimonio doblemente real, por su condición de mujer y por haber sido, además, mujer de su tiempo, luchadora, apasionada, sensible y conmovedoramente solidaria en la defensa apasionada de su sexo.

Largo y tortuoso fue el camino, desde el cambio de siglo hasta los años de la República, por el que la escritora acompañó literariamente a la mujer española. Mucho habían cambiado, en apenas tres décadas, las expectativas del género femenino y, en consecuencia, no poco evolucionó también, con el paso de los años, el talante de Carmen de Burgos al evaluar en sus novelas la situación y el futuro de la mujer. Con el final de la Dictadura y la inminencia del período republicano, la rabia de las primeras narraciones ante la injusticia cometida tradicionalmente con el género femenino y la desconfianza hacia las repercusiones negativas que sobre él podía tener la modernidad se fueron sustituyendo progresivamente, como ha quedado demostrado a lo largo de estas páginas, por una tímida confianza en un cambio general que afectara de una manera sustancial a las más desfavorecidas sin pervertir lo mejor de ese sexo «frondoso» que es siempre la mejor baza de *Colombine*.

Es esa mujer libre, vitalista, apasionada, casi panteísta en su concepción del AMOR la que queda, al final, como proyecto de futuro de *Colombine*. Conmueve, no obstante, ese optimismo ingenuo, casi infantil, en la mujer sexagenaria a la que el amor le ha fallado estrepitosamente al final de su vida. Como muchas de sus heroínas, Carmen se ha rehecho de sus propias cenizas y ni un resquicio de amargura o de decepción encontramos en la gran lección amorosa que nos da la maestra hasta el último instante. Es posiblemente Pura en *Puñal de claveles*, una de las últimas grandes amadoras de *Colombine*, la que resume, en el año 31, la aventura de esa «nueva Eva» que la escritora nos propone a través de su propio ejemplo, siempre hacia adelante con la mirada confiada hacia el futuro y el corazón esperanzado en el advenimiento de una nueva etapa donde la mujer pueda, al menos, ser artífice de su propio destino. Concluiré pues con las líneas que cierran la novela y que resumen, de paso, ese proyecto igualitario amoroso-liberador que la narrativa de Carmen de Burgos había diseñado para la mujer del futuro y que nosotros hemos seguido paso a paso a lo largo de este trabajo:

«Sólo respiraron al comprender que llevaban ya delantera bastante para poder escapar hacia otro continente, hacia la promesa de una vida nueva, olvidados de todo, cegados de luz, en una ingratitud suprema para el pasado y envueltos en la ola de aquella pasión duplicada por el triunfo sobre todos los convencionalismos y por el puñal afilado del aroma de los claveles» (p. 107).

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARENAL, C. (1974). *La emancipación de la mujer en España,* Madrid, Júcar.

BALLARÍN, P.(1993). "La construcción de un modelo educativo de 'utilidad doméstica', en *Historia de las Mujeres. El siglo XIX,* Madrid, Taurus, pp. 600-620.

BIEDER, M. (1992).»Emilia Pardo Bazán y las «literatas»: las escritoras del siglo XIX y su literatura», *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas,* Barcelona; pp. 1203-1212.

BORDONADA, A.E.(ed.)(1989): *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936,* Madrid, Castalia.

BORNAY, E. (1995).*Las hijas de Lilith,* Madrid, Cátedra.

———— (1995). *La cabellera femenina,* Madrid, Cátedra.

CAMÓN AZNAR, J.(1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras,* Madrid,Espasa-Calpe.

CAMPO ALANGE, Condesa de (1948). *La secreta guerra de los sexos,* Madrid,Revista de Occidente.

———— (1963). *La mujer en España. Cien años de su historia,* Madrid, Aguilar.

CANSINOS ASSENS, R.(s.a.). «La bohemia en la literatura», *Los temas literarios y su interpretación,* Madrid, Sanz Calleja; pp. 90-119.

———— (1919). *Poetas y prosistas del Novecientos. España y América,* Madrid, América.

———— (1925-7).*La nueva literatura,* Madrid, Páez(I. Los Hermes; II. Las Escuelas; III. La evolución de la poesía; IV. La evolución de la novela).

————(1982-4). *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...),* Madrid, Alianza Tres,3 vols.

CARDONA, R. (1957). *Ramón Gómez de la Serna,* Nueva York, Torres and Sons.

CARNERO, G.(1994).»La educación de la mujer y su acceso a la cultura», en *Cultura y literatura en la vida española del*
Siglo XIX, Catálogo de la exposición *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura & Museo del Prado; pp. 19-65.
CARRERA SUÁREZ, I. Y SUÁREZ LAFUENTE, M.S. (Coords.)(1994). *Como mujeres: releyendo a escritoras del XIX y XX*, Oviedo, Publicaciones Principado de Asturias.
CARVALHO, S. (1993). «El feminismo y la novela social de los años treinta», *Letras Peninsulares*, VI, 1 (1993); pp. 169-178.
CLÉMESSY, N.(1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
COOK, T.A.(1976). *El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial.
CRUZ CASADO, A. (Diciembre 1985). "La novela erótica de A. de Hoyos y Vinent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n_ 426; pp. 101-116.
DAVIES, C.(1991). «Feminist writers in Spain since 1900: From Political Strategy to Personal Inquiry»,en *TextualLiberation. European feminist writing in the Twentieth Century*, Ed. Helena Forsas Scott, Londres, Nueva York, Routledge; pp. 192-226.
DI FEBO, G.(1976). «Orígenes del debate feminista en España. La escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)», *Sistema* (Enero 1976); pp. 49-82.
DICENTA, J.(1976). *La Santa Bohemia*, Madrid, Eds. Centro.
DIJKSTRA, B.(1994). *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate.
ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. (1989). «¿Quién era la escritora del siglo XIX?, *Letras Peninsulares*, Michigan, V, 2.1. (Spring 1989); pp. 81-107.
ESTEBAN, J. y SANTONJA, G.(1987).*La novela social 1928-1939. Figuras y tendencias*, Madrid, Edic. de la Idea.
———— (1988).*Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona, Anthropos.
EVANS, R.G.(1980). *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*, Madrid, S.XXI.
FAGOAGA, C.(1985). *La voz y el voto de las mujeres*, Barcelona, Icaria.
FALCÓN, L. (1969). *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, Barcelona, Fontanella.
FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1982). *Teoría y mercado de la novela en España:del 98 a la República*, Madrid, Gredos.
FONQUERNE, I.R. y EGIDO, A. (Coords.)(1986). *Formas breves del relato*,Zaragoza, Universidad.
GIL CASADO, P. (1967). «La novela social en España», *Cuadernos Americanos*, CLIV (1967); 230-6.
———— (1973). *La novela social española 1920-1971*, Barna, Seix-Barral.
GIL CREMADES, J.J.(1975). *Krausistas y liberales*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
GILBERT, S. Y GUBAR, S.(1979). *The madwoman in the attic*, New Haven, Yale University Press.
GÓMEZ DE LA SERNA, G.(1963). *Ramón. Obra y vida*, Madrid, Taurus.
Gómez de la Serna, R. (1933). *Cinelandia*, Madrid,Cosmópolis.
———— (1943). *La literatura española. El siglo XX*, Madrid, Pegaso.

———— (1948). *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana.
———— (1986). *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste.
———— (1987). *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
GONZÁLEZ RUANO, C.(1979). *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid,Tebas.
GUTIÉRREZ CARBAJO, F.(1991).*Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago*, Epos, VII(1991); pp. 371-91.
HERNANDO, M.A. (1975). *Prosa vanguardista en la generación del 27*, Madrid, Prensa Española.
HINTERHÄUSER, H.(1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
Historia de las mujeres. Siglo XIX (1993), Vol. III, Madrid, Taurus.
Historia de las mujeres. Siglo XX (1994), Vol. IV, Madrid, Taurus.
INSÚA, A.(1950-9). *Memorias*, Madrid, Tesoro, 3 vols; V.I: *Mi tiempo y yo*; V.II: *Horas felices, tiempos crueles*; V.III: *Amor, viajes y literatura*.
JIMÉNEZ GARCÍA, A.(1985). *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel.
JONGH-ROSSEL, E. (1985). *El krausismo y la Generación del 98*, Valencia, Chapel Hill, Hispanófila.
KLEIN, V.(1980). *El carácter femenino. Historia de una ideología*, Barcelona, Paidós Ibérica.
LISSORGUES, Y. (1988). *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Toulouse-le-Mirail del 3 al 5 de Noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos.
LÓPEZ JIMÉNEZ, L.(1977). *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*,Madrid, Alhambra.
LÓPEZ-MORILLAS, J.(1980). *El Krausismo español: Perfil de una aventura intelectual*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
———— (ed.)(1990). *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona,Lumen.
MAGNIEN, B. Et al.(1986). *Ideología y texto en «El Cuento Semanal»*, Madrid, Ediciones de la Torre.
MAINER, J.C.(1986). «*El Cuento Semanal* (1907-1912): Texto y contexto», en *Formas breves del relato*, Zaragoza; pp. 207-220.
MARAÑÓN, G.(1975). *Ensayos sobre la vida sexual, O.C.*, Vol. VIII, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 249-366.
———— (1975). *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales, O.C.*, Vol. VIII, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 503-790.
————(1975).»Los estados intersexuales en la especie humana», *O.C.*, Vol. III, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 155-185.
———— (1975). «Breve ensayo sobre la intersexualidad en la clínica», *O.C.*, Vol. I, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 47-60.
———— (1975). «Biología y feminismo», *O.C.*, Vol. III, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 9-33.
MOEBIUS, P.J.(s.a.). *La inferioridad mental de la mujer*, Valencia, Sempere.
MUÑOZ GARCÍA, Mª.J.(1991). *Las limitaciones a la capacidad de obrar de la mujer casada: 1505-1975*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNEX.

NASH, M.(1981). *Mujer y movimiento obrero en España (1931-1939)*, Barcelona, Fontamara.
———— (1983). *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
———— (1993). "Maternidad, maternología y reforma eugénica en Espa_a 1900-1939", en *Historia de las Mujeres. Siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 627-645.
NELKEN, M.(1976). *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Editora Nacional.
NIELFA CRISTÓBAL, G. (1984). "Las dependientas de comercio: un ejemplo peculiar de trabajo 'femenino' en Madrid en el primer tercio del siglo XX"; en AA.VV. *La mujer en la historia de Espa_a*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 159-173.

———— (1986). "Las mujeres en el comercio madrile_o del primer tercio del siglo XX"; en AA.VV. *Mujer y sociedad en Espa_a, 1700-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 299-332.
PARDO BAZÁN, E.(1976). *La mujer española y otros artículos feministas*,Edit. Nacional.
PHILLIPS, A.W. (1985). «Sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, IV (1985); pp. 327-362.
Rodrigo, A.(1979). *Mujeres de España. «Las silenciadas»*, Barcelona, Plaza y Janés.
SAINZ DE ROBLES, F.C.(1952). *La novela corta española. Promoción de «El Cuento Semanal» (1901-1920)*, Madrid, Aguilar.
———— (1975). *La promoción de «El Cuento Semanal»*, (1907-1925), Madrid, Espasa-Calpe.
SÁNCHEZ GRANJEL, L. (1963). *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama.
———— (1968). «La novela corta en España (1907-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 84(1968); pp. 477-508.
———— (1974).»El sexo como problema en la España contemporánea (Pesquisa bibliográfica)», *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, XIII, (1974); pp. 111-131.
———— (1981). *Maestros y amigos de la Generación del 98*, Salamanca, Universidad.
SANGER, M. (1920). "Woman and the New Race"; en M. SCHNEIR (1994). *Feminisms. The essential Historical Writings*, New York, Vintage Books, pp. 325- 334.
SCANLON, G.M. (1976), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, S.XXI.
SIMÓN PALMER, Mª. del C.. «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas», *Cuadernos Bibliográficos*, Madrid, CSIC, nº 31 (1974), pp. 141-198; nº 32 (1975), pp. 109-150; nº 37 (1978), pp. 163-206; nº 38 (1979), pp. 181-211.
———— (1983). «Escritoras españolas del XIX o el miedo a la marginación», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 2 (1983); pp. 477-490.
———— (1986). «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo; pp. 591-596.
———— (1988). *Notas para una clasificación temática de la literatura femenina española del siglo XIX*, Varia Bibliographica, Kasel: Reichenberger; pp. 631-640.

———— (1989). «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert; pp. 91-99.

———— (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

———— (1993). «Mujeres rebeldes», *Historia de las mujeres*, IV (1993),Madrid, Taurus; pp. 629-41.

———— y FERNÁNDEZ, P.(1993). *Escritoras españolas 1500-1900*,(en microficha); Madrid, Biblioteca Nacional & Chadwyck-Healey.

SULLEROT, E.(1988). *Historia y sociología del trabajo femenino*, Barcelona, Ediciones 62.

THÉBAUD, F. (1994). "La Primera Guerra Mundial: _la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?, en *Historia de las Mujeres. Siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 31-89.

VILLENA, L.A. DE (1983). *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets.

———— (1988). *Máscaras y figuras del fin de siglo*, Dragón (La Biblioteca del Dragón).

V.V.A.A.(1986). *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

WOOLF, V.(1977). *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen.

ZAVALA, I.M. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española*, Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de la Mujer.

OBRAS DE CARMEN DE BURGOS

El abogado (1915), en *Los Contemporáneos*, nº 340, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

Al balcón (s.a., 1913), Valencia, Sempere.

Alucinación (1905), Madrid, Viuda de Rodríguez Serra.

Amadís. Libro de caballería (s.a.). Compuesto sobre el Amadís de Gaula de Garci-Ordóñez de Montalvo, Valencia, Sempere.

Los amores de Faustino(1920), en *La Novela Corta*, nº 254, Madrid,

Prensa Popular.

El anhelo(1923), en *La Novela Semanal*, nº 105, Madrid, Prensa Gráfica.

Los anticuarios(s.a.), Madrid, Biblioteca Nueva.

Arte de la elegancia(s.a.) Valencia, Sempere.

Arte de saber vivir(s.a.) Valencia, Sempere.

El arte de seducir (s.a.), Madrid, Edit. Sociedad Española de Librería.

Arte de ser amada (s.a.) Valencia, Sempere.

Arte de ser elegante (s.a.), Valencia, Sempere.

El arte de ser mujer (belleza y perfección). La estética y la

psicología de la moda (s.a.), Madrid, Edit. Sociedad Española de Librería.

Las artes de la mujer (s.a.), Valencia, Prometeo.

El artículo 438(1921) Madrid, Prensa Gráfica, nº 15.

La boda del portero (1921), en *La Esfera*, nº 376.

El brote (1925), en *La Novela Corta*, nº 491, Madrid, Prensa Gráfica.

Cartas sin destinatario (s.a), Valencia, Sempere.

La ciudad encantada (1921), en *La Novela Corta*, nº 310, Madrid, Prensa Popular .

La cocina moderna (s.a.), Valencia, Prometeo.

La cocina práctica (s.a.), Valencia, Sempere.

Confidencias (1920), en *Los Contemporáneos*, nº 623, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

Confidencias de artistas (s.a.), Madrid, Sociedad Española de Librería.

La confidente (1926), en *La Novela de Noche*, nº 58, Madrid, Sáez Hermanos.

Cuando la ley lo manda (1932), en *La Novela de Hoy*, nº 512, Madrid, Atlántida.

La cuenta historias (1930), en *La Esfera*, nº 840; pp. 14-5.

Cuentos de Colombine (s.a), Valencia, Sempere.

El desconocido (1917), en *Los Contemporáneos*, nº 459, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

La divorciada (s.a.), Barcelona, Sopena.

El divorcio en España (1904), Madrid, M. Romero Impresor.

Don Manolito (1916), en *Los Contemporáneos*, nº 416, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

El dorado trópico (1930), en *La Novela de Hoy*, nº 404, Madrid, Atlántida.

Dos amores (1919), en *La Novela Corta*, nº 180, Madrid, Prensa Popular.

La duda (s.a.), Madrid, Ed. de Sanz Calleja, *La Voz de la Conseja.*

Églogas (1910), en *Los Cuentistas*, Año I, nº 4.

Ellas y ellos o ellos y ellas (1917), Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

La emperatriz Eugenia- Su vida (1920), en *La Novela Corta*, nº 240, Madrid, Prensa Popular.

En la guerra. La indecisa. Siempre en tierra. La justicia del
mar. El veneno del arte. El honor de la familia (s.a.), Valencia, Sempere, (s.a.).

En el hogar de la guerra (s.a), Barcelona, Maucci.

Los endemoniados de Jaca (1932), Madrid, Novelas y Cuentos.

Las ensaladillas (1924), en *La Novela Corta*, nº 438, Madrid, Prensa Gráfica.

Ensayos literarios (1900), Almería.

La entrometida (1924),en *La Novela Corta*, nº 192, Madrid, Prensa Popular.

Los espirituados (1923) Madrid, Rivadeneyra.

El extranjero (1923), en *La Novela Semanal*, nº 94, Madrid, Prensa Gráfica.

Fígaro. (Revelaciones. Ella descubierta. Epistolario inédito), (1919), Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

El fin de la guerra (1919), en *Los Contemporáneos*, nº 559, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

La flor de la playa (1920), en *La Novela Corta*, nº 231, Madrid, Prensa Popular.

Giacomo Leopardi. Su vida y sus obras (1911), Valencia, Sempere, 2 vols.

Gloriosa vida y desdichada muerte de D. Rafael de Riego (Un
crimen de los Borbones) (1931),Madrid, Biblioteca Nueva.

Guiones del destino (1932), en *La Novela de Hoy*, nº 510, Madrid, Atlántida.

Hablando con los descendientes(1929), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Hasta renacer(1924), en *La Novela Corta*, nº 422, Madrid, Prensa Popular.

El hastío del amor(1923), en *La Novela Corta*, nº 410, Madrid, Prensa Popular.

La herencia de la bruja(1923) en *La Novela Gráfica*, nº 20, Madrid, Ed.Gráfica.

El hombre negro(1916), en *La Novela Corta*, nº 27, Madrid, Prensa Popular.

El honor de la familia(1911), en *El Cuento Semanal*, nº 238, Madrid, Imp. J. Blass y Cía.

La hora del amor(s.a.), Madrid, Edit. V.H. de Sanz Calleja.

Los huesos del abuelo (1922), en *Los Contemporáneos*, nº 224, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

¡Imposible!(1903), en *Album Ibero-Americano*, nº 21; pp. 248-250.

Impresiones de la Argentina(1913), Almería, Círculo Mercantil e Industrial.

Los inadaptados (s.a.), Valencia, Edit. Sempere y C_.

La indecisa (1912), en *El libro popular*, nº 10, Madrid, Imp. G. López de Horno.

Lo inesperado (1916), en *La Novela con Regalo*, nº 5.

Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura (1912)(«Conferencia dada en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño»), Logroño, Imp. y Librería de «La Rioja"..

Las inseparables (1917), Barcelona, Edit. E. Heras, *La Novela Contemporánea.*

La ironía de la vida (1931), en *La Novela de Hoy*, nº 478, Madrid, Atlántida.

La justicia del mar (1912), en *El Libro Popular*, nº 24, Madrid, Imp. G.López de Horno.

El Kódak (1917), en *Nuevo Mundo*, nº 1220.

La que se casó muy niña (1923), en *La Novela Corta*, nº 384, Madrid,Prensa Popular.

La que quiso ser maja (s.a.), en *La Novela Pasional.*

Loreto Prado y Enrique Chicote (s.a.) Madrid, Alfa.

Luna de miel (1921), en *La Novela Corta*, nº 267, Madrid, Prensa Popular.

La malcasada (1923), Valencia, Sempere.

Malos amores (1914), en *El Libro Popular*, nº 11, Madrid, Imp. G. López de Horno.

La mejor film (1918), en *La Novela Corta*, nº 155, Madrid, Prensa Popular.

Los mejores clientes (1929), en *La Esfera*, nº 809; pp. 18-19.

La melena de la discordia (1925) en *La Novela Semanal*, nº 193, Madrid, Prensa Gráfica, 21/03/1925.

La miniatura (1924)en *La Novela Corta* nº 457, Madrid, Prensa Popular.

Mis mejores cuentos (s.a.) Madrid, Prensa Popular.

Mis viajes por Europa (s.a.) Madrid, Sanz Calleja,2 vols.

El misericordia (1927), en *La Novela Mundial*, nº 73, Madrid, Rivadeneyra.

Los míseros (1916) en *La Novela para Todos*, año I.

Misión social de la mujer (s.a.) (Conferencia pronunciada en la Sociedad «El Sitio» el 18 de Febrero de 1911), Bilbao, Imp. de José Rojas Núñez.

La misionera de Teotihuacán (1926), en *La Novela Mundial*, nº 21, Madrid, Rivadeneyra.

Modelos de cartas (s.a.), Valencia, Prometeo.

Moderno tratado de labores (1904), Barcelona, Antonio J. Bastinos Editor.

La muerte del recuerdo (1908), en *La Ilustración artística*, nº 1365; pp. 139-40.

La mujer en España (s.a.), (Conferencia pronunciada en la Asociación de Prensa en Roma el 28 de Abril de 1906), Valencia, Sempere.
La mujer en el hogar (s.a.) Valencia, Sempere.
La mujer fantástica (1924), Valencia, Sempere.
La mujer fría (1922), en *La Novela Corta*, nº 328, Madrid, Prensa Popular.
La mujer jardinero (s.a.), Valencia, Sempere.
La mujer moderna y sus derechos (1927), Valencia, Sempere.
Las mujeres y la literatura (1910), en *Prometeo*, nº 13, Madrid; pp. 366-370.
Los negociantes de la Puerta del Sol (1919),en *La Novela Corta*, nº 195, Madrid, Prensa Popular.
La nostálgica (1925), en *La Novela Semanal*, nº 222, Madrid, Prensa Gráfica.
Notas del alma (1901), Madrid, Imp. de Fernando Fé.
El novenario (s.a.), Madrid, Prensa Gráfica.
Nueva cocina práctica (s.a.) Valencia, Sempere.
Nuevos modelos de cartas (s.a.) Barcelona, Sopena.
Olor sabroso (1930), en *La Esfera*, nº 845.
Pasiones (1917), en *La Novela Corta*, nº 81, Madrid, Prensa Popular.
La pensión ideal (1922), en *La Novela Corta*, nº 371, Madrid, Prensa Popular.
Perdónanos nuestras deudas (1931), en *La Novela de Hoy*, nº 487, Madrid, Atlántida.
Peregrinaciones. Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Alemania, Inglaterra, Portugal (1916), Madrid, Imprenta Alrededor del Mundo.
El permisionario (1917), en *Los Contemporáneos*, nº 437, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.
El perseguidor (1917) en *La Novela Corta*, nº 59, Madrid, Prensa Popular.
¡La piscina!¡La piscina! (1930), en *La Novela de Hoy*, nº 417, Madrid, Atlántida.
Por Europa (s.a.),Barcelona, Maucci.
La princesa rusa (1922), en *La Novela Corta*, nº 356, Madrid, Prensa Popular.
La protección y la higiene de los niños (1904), Valencia, Administración de «El campeón del Magisterio».
La prueba (s.a.), en *La Novela Femenina*, nº 3.
Puñal de claveles (1931), en *La Novela de Hoy*, nº 495, Madrid, Atlántida.
¿Quiere usted comer bien¿ (1949), Barcelona, Sopena.
¿Quiere usted conocer los secretos del tocador¿ (s.a.), Barcelona, Sopena.
¿Quiere usted ser amada¿ (s.a.), Barcelona, Sopena.
¿Quiere usted ser bella y tener salud¿ (s.a.), Barcelona, Sopena.
Quiero vivir mi vida (1931), Madrid, Biblioteca Nueva.
La rampa (1917), Madrid, Renacimiento.
El retorno. Novela espiritista basada en hechos reales, (s.a.), Lisboa, Lusitania Editora.
Salud y belleza. Secretos de higiene y tocador (s.a.), Valencia, Sempere.
Se quedó sin ella (1929), en *La Novela de Hoy*, nº 352, Madrid, Atlántida.
Senderos de vida (1908), en *El Cuento Semanal*, nº 81, Madrid, Imp. J.Blass y Cía.
Siempre en tierra (1912), en *Los Contemporáneos*, nº 172, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.
El silencio del hijo (s.a.), en *La Novela Femenina*, nº 20, Barcelona, Publicaciones Mundial.

Sorpresas (s.a.), en *La Novela de Bolsillo*, nº 8, (s.e.).
El suicida asesinado (1922), en *La Novela Corta*, nº 339, Madrid, Prensa Popular.
Tesoro de belleza. Arte de seducir (1924)Valencia, Sempere.
El tesoro del castillo (1907), en *El Cuento Semanal*, nº 25, Madrid, Imp. J. Blass y Cía..
El tío de todos (1925), Barcelona, Ribas y Ferrer.
El tocador práctico (s.a.), Valencia, Prometeo.
¡Todos menos ese! (1918), en *La Novela Corta*, nº 117, Madrid, Prensa Popular.
La tornadiza (1923), *Los Contemporáneos*, nº 772.
Las tricanas (s.a.), en *La Novela Romántica*, Madrid, Alfa.
El último contrabandista (s.a.), Barcelona, Sopena.
Últimos modelos de cartas (s.a.), Valencia, Sempere.
Los usureros (1916), en *Los Contemporáneos*, nº 371, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.
Vademecum femenino (s.a.) Valencia, Prometeo.
El veneno del arte (1910), en *Los Contemporáneos*, nº 57, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.
Venganza (1918), en *La Novela Corta*, nº 137, Madrid, Prensa Popular.
Viaje sentimental (1912), en *Por esos mundos*, nº 208, pp.535-541.
Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez (1930), en *La Novela de Hoy*, nº 450, Madrid, Atlántida.
Villa-María (1916), en *La Novela Corta*, nº 8, Madrid, Prensa Popular.
Viuda de novios (1920), en *La Esfera*, nº 334.
La voz de los muertos (s.a.), Valencia, Sempere.
¡Ya lo decía ella! (1924), *La Esfera*, nº 540.

NUEVAS EDICIONES DE OBRAS DE CARMEN DE BURGOS

Los anticuarios (1989), Madrid, Biblioteca Nueva.
La flor de la playa y otras novelas cortas (1989), Madrid, Castalia (Biblioteca de Escritoras, nº 8).
El hombre negro (1980), Madrid, Emiliano Escolar Editor.
Los inadaptados (1990). Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada (Biblioteca General del Sur, nº 6).
Mis mejores cuentos (1986), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza, nº 68).
La mujer fría y otros relatos (1996), Barcelona, Círculo de Lectores.
Los negociantes de la Puerta del Sol, en *Novelas breves de escritoras españolas. 1900-1936* (1990), Madrid, Castalia (Biblioteca de Escritoras, nº 10).
Puñal de claveles (1991), Almería, Cajal.
Villa- María (1980), Madrid, Emiliano Escolar Editor.

OBRAS PROLOGADAS POR CARMEN DE BURGOS

AYGUALS DE IZCO, W. (1920), *La marquesa de Bellaflor o El niño de la Inclusa*, en *La Novela Corta*.
FIGUEROA, A. DE (1922), *Sor Amor*, Madrid, Imp. del Instituto de Sordomudos y Ciegos.
GÁLVEZ, P. L. DE (1910), *Por los que lloran*, Madrid, Gabriel López del Horno.
LARRA, M. J. DE (s.a.), *El pobrecito hablador*, Madrid, Imp.Ibero-Americana de Publicaciones.

TRADUCCIONES REALIZADAS POR LA ESCRITORA

BESSER, H.(1918), *La perseverancia*, Madrid, Ediciones Españolas.
BLANCHARD, B.(1917), *Lo que debe saber toda recién casada*, Madrid, Ediciones Espa_olas.
BOEX, J. H.(s.a.), *La indomada*, Valencia, Prometeo.
BRACCO, R. (1906), *En el mundo de las mujeres (Conversaciones feministas)*, Madrid, Edit. Viuda de Rodríguez Serra.
DEUSTCH, L. (s.a.), *Diez y seis años en Siberia*, Barcelona, Sempere.
KELLER, H. (1904), *Historia de mi vida*, madrid, Imp. Felipe Marqués.
LONGO (s.a.), *Los amores de Dafnis y Cloe*, Barcelona, Sempere.
MANTEGAZZA, P. (1913), *Filosofía del placer*, Barcelona, Maucci, 2 vols.
MATTACHICH, G.(1904), *Loca por razón de Estado. La princesa Luisa de Bélgica. Memorias inéditas del Conde de...*, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra.
MOEBIUS, P. (s.a.), *La inferioridad mental de la mujer (La deficiencia mental fisiológica de la mujer*, Valencia, Sempere.
NICOLLE, R.(1917), *Una idea parisiense por páginas, 500 consejos, ideas y recetas de belleza y elegancia*, Madrid, Ediciones Españolas, SGEL.
———— (1919), *La decisión*, Madrid, Ediciones Espa_olas, SGEL.
NORDAU, M. (s.a.), *Cuentos a Maxa. Fábulas de un padre a su hija*, Barcelona, Araluce.
RACHILDE (1923), *El ratoncito japonés*, Madrid, Rivadeneyra.
RENAN, E. (1905), *La iglesia cristiana*, Valencia, Sempere.
———— (1904): *Los Evangelios y la segunda generación cristiana*, Valencia, Sempere.
Ruskin, J. (1913), *La corona de olivo silvestre. El Trabajo. El Tráfico.La guerra. Los jardines de las Reinas*, Valencia, Sempere.
———— (1913): *Los pintores modernos (El paisaje)*, Valencia, Editorial Prometeo.
———— (1913): *Las siete lámparas de la arquitectura. El sacrificio. La Verdad. La Fuerza. la Belleza. El recuerdo. La obediencia*, Valencia, Sempere.
———— (1913): *El reposo de San Marcos. Historia de Venecia para los raros viajeros que se ocupan todavía de sus monumentos*, Valencia, Prometeo, 1915.
———— (1913): *Las mañanas en Florencia. Estudios sencillos de arte cristiano*, Valencia, Sempere.
———— (1916): *La Biblia de Amiens*, Valencia, Prometeo.
———— (s.a.): *Las piedras de Venecia*, Barcelona, Sempere.
SAINT GEORGES DE BOUHELIER, F. DE (1908), *El rey sin corona*, Valencia, Sempere.
SALGARI,E. (1911-2), *La conquista de un imperio*, Barcelona, Maucci.
———— (1911), *Los misterios de la India*, Barcelona, Editorial Fe.
———— (1912), *Los últimos filibusteros*, Barcelona, Maucci.
TOLSTOI, L. (1904), *La guerra ruso-japonesa*, Valencia, Sempere.
TOLSTOI, L.: *Objecciones contra la guerra y el militarismo*, Lipasi, Pozuelo de Alarcón, 1998.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CARMEN DE BURGOS

AMORÓS, A. (06/12/1980). «Recuerdos de Colombine», *ABC*, Sábado Cultural; p. VI.

ANÓNIMO (28/04/1991). «Carmen de Burgos. La necesaria recuperación de la escritora almeriense», *La Voz*, Almería; p. 28.

ANÓNIMO (13/10/1932). «Los Partidos Republicanos: En memoria de Carmen de Burgos», *El Liberal*, Año LIV, 19313, Madrid; p. 12.

ANÓNIMO (10/10/32). «Una escritora ilustre que desaparece: Cuando se celebraba una reunión literaria en el Círculo Radical Socialista», *Heraldo*, Año XLII, 14,569 , Madrid; p. 9.

ANÓNIMO (09/10/1932). «Muerte de una escritora ilustre», *El Sol*, Año XVI, 4729, Madrid; p. 12.

BENUMEYA, G. (1930). Prólogo a *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, Madrid, Atlántida («La Novela de Hoy», nº 450. Num. Almanaque).

BRAVO VILLASANTE, C. (10/11/79). «Una precursora feminista: Carmen de Burgos», Madrid, *Pueblo*; pp. 1 y 2.

BUENO, M. (1916). «Carmen de Burgos (Colombine)», Madrid, *La Novela Corta*, número índice del primer semestre de 1916.

CADARSO, E.F. (Marzo 1912). «*Colombine*», Prólogo a *Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura*, Logroño, Imprenta La Rioja.

CANSINOS ASSÉNS, R.(1982). *La novela de un literato*, I, Madrid, Alianza Tres.

CARBONE,A. (11/08/1916). *Mujeres y artistas, Nuevo Mundo*, nº 1179.

CARRETERO, J.M.ª (1916). Entrevista en «Carmen de Burgos (Colombine)», *La Novela Corta*, número índice del primer semestre de 1916.

CASTAÑEDA, P. (1990). «Carmen de Burgos», en *Poder y libertad*, nº 13, 2º trimestre 1990; pp. 48-51.

———— (1992). «Carmen de Burgos, pionera de una época», *Paisajes desde el tren*, nº 17, Marzo 1992; pp. 28-31.

———— (1994). «Carmen de Burgos y los judíos», *Raíces*, nº 19, verano 1994; pp. 52-54.

———— (1994). *Carmen de Burgos «Colombine»*, Dirección General de la Mujer, horas y HORAS.

CASTAÑEDA MUÑOZ, F. (1984). «Carmen de Burgos y 'los bien informados'», *La Crónica*, Almería, 10 de Diciembre de 1984; p. 10.

———— (s.a.). *Galería de figuras almerienses*, nº 1.

———— (10/12/1981). «La verdad sobre el año de nacimiento de Carmen de Burgos. La Colombine», en *La voz*, Almería; p. 10.

———— (20/03/1993). «Burgos Seguí, Carmen, no nació en Rodalquilar, nació en Almería», *La Crónica*, Almería; p.3.

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1919). *Historia de la lengua y literatura castellanas*, T. XI, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos; pp. 290-294.

CLÉMESSY, N.(1983). «Carmen de Burgos. Novela española y feminismo hacia 1920», *Iris*, nº 4, Université Paul valéry, Montpellier III; pp. 39-53.

DOMENECH, A. (30/05/1993). «Carmen de Burgos», *Gente* (Revista Semanal de *Diario 16*), nº 215; pp. 83-86.
ENA BORDONADA, A. (1990). Introducción a *Novelas breves de escritoras españolas 19001936*, Madrid, Castalia (Biblioteca de escritoras, 10); pp. 750 .
ESTABLIER, HELENA: «La evolución del pensamiento feminista en la obra de Carmen de Burgos», en Mª José Jiménez Tomé (coord.): *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*, Málaga, Atenea,1999; pp. 185-207.
FIGUEROA, A. DE (17/03/1988). «La musa de Ramón», *ABC*, Madrid; p. 84.
FORTUNIO (10/12/1920). «Tres libros interesantes», *Nuevo Mundo*, nº 1404.
FRANCÉS, J.(1908). «Un momento...», en *Cuentos de Colombine*, Valencia, Sempere.
GÓMEZ DE LA SERNA, R.(Julio 1909). «Colombine», *Prometeo*, Madrid, nº IX.
———— (1910). «*Los inadaptados* por Carmen de Burgos Seguí (Colombine)», *Prometeo*, nº XIII.
———— (1911). «Las mujeres que escriben», *Prometeo*, nº XXVII.
———— (s.a). «Prólogo» a *Confidencias de artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería.
———— (1916). «Epílogo» a *Peregrinaciones*, Madrid, Imprenta de «Alrededor» del Mundo.
———— (1919). «Epílogo» a *Fígaro*, Madrid, Imp. de «Alrededor del Mundo».
———— (1924). *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta del Mesón de los Paños.
———— (1974). *Automoribundia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 2 vols.
GONZÁLEZ BLANCO, A. (Febrero 1909). «Letras Españolas- *Cuentos* de *Colombine*», *Revista crítica*, 5, Madrid.
GONZÁLEZ FIOL, E. (24/06/1922). «Domadores del éxito: Carmen de Burgos *Colombine*», *La Esfera*, nº 442, Madrid.
GRANJEL, LUIS S. (Julio 1968). «La novela corta en España», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 223.
———— (1963). *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama.
LORENTE, R. (1986). «Carmen de Burgos. Colombine», *Album. Letras-Arte*, nº 6; pp. 81-82.
MARAÑÓN, G. (1931). «Prólogo» a *Quiero vivir mi vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
MARCO, J.M. (1989). Prólogo a *Los anticuarios*, Madrid, Biblioteca Nueva; pp. 9-24.
MARQUINA, R. (11/09/1931). «Retrato del autor» en *Perdónanos nuestras deudas*, en *La Novela de Hoy*, nº 487.
———— (03/10/1923). «*Los espirituados*», *Heraldo de Madrid*,.
———— (13/11/1931). «Caricatura de la autora», en *Puñal de claveles*, en *La Novela de Hoy*, nº 495.
———— (04/03/1932). «Pórtico», en *Guiones del destino*, en *La Novela de Hoy*, nº 510.
MARTÍNEZ, D.(05/05/1990). «Se inicia el relanzamiento editorial de la obra de la escritora almeriense Carmen de Burgos», *La Voz*, Almería; p. 23.

MARTÍNEZ GARRIDO, E. (1994). "El mito de la virgen perseguida en una novela femenina y feminista", *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, T.I., Zaragoza, Universidad; pp. 253-261.

MARTÍNEZ MARÍN, A. (1981). "La Almería de Carmen de Burgos Seguí (Colombine)", Almería, Separata del Boletín del Instituto de Estudios Almerienses de la Excma. Diputación Provincial, nº 1; pp. 157-175.

————(1980). "Una lectura histórica de Carmen de Burgos *Colombine*", *Andarax: Artes y Letras,* Almería, año III, nº 17; pp. 5-11.

————(1983). "Carmen de Burgos", en *Almería* (Tomo IV), Colección Nuestra Andalucía, Granada, Ed. Anel; pp. 1447-1455.

MIRAS BALDÓ, A., DOMINGUEZ DELGADO, J. Y MORENO MOLÓN, Mª DEL C. (Diciembre 1983). "Carmen de Burgos, Colombine. Una mujer fuera de su tiempo", Axerquia, nº 9, Córdoba; pp. 135-140.

MONTERO ALONSO, J. (24/10/1963). "Carmen de Burgos (Colombine) fue la autora de la primera encuesta periodística en torno al divorcio", *Nuevo Mundo*, Año XXXVIII, Madrid.

NAVEROS, M. Y NAVARRETE-GALIANO, R. (eds.) (1996). *Carmen de Burgos: aproximación a la obra de una escritora comprometida,* Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

NORA, E. DE (1973). *La novela española contemporánea*, T. II, Madrid, Gredos; pp. 49-53.

NÚÑEZ REY, C. (1989). Introducción a *"La flor de playa" y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia; pp. 9-75

————(1992). *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). Biografía y obra literaria,* Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.

RODRÍGUEZ, Mª P. "Desviación y perversión en *El veneno del arte* de Carmen de Burgos", *Symposium* (en prensa)

ROMÁ, R. (1980). Introducción a la edición de *Villa María,* Madrid, E. Escolar.

————(1980). Introducción a la edición de *El hombre negro,* Madrid, E. Escolar.

RUEDA, S. (Abril 1909). "*Femenina* para Carmen de Burgos", *Revista Crítica*, Madrid, nº 7

SAINZ DE ROBLES, F.C. (1971). *Raros y olvidados*, Madrid, Ed. Prensa Española.

————(1975). La promoción de "El Cuento Semanal", Madrid, Espasa-Calpe, Austral; pp. 209-212 y 246-247.

STARCEVIC, E. (1976). *Carmen de Burgos. Defensora de la mujer,* Almería, Librería-Editorial Cajal, S.L.

————(1993). "Carmen de Burgos *Colombine* (1867-1932), en Spanish Women Writers; pp. 148-157.

SUÁREZ GALBÁN, E. (1982). "Sobre dos novelas cortas recuperadas de Carmen de Burgos", *Insula*, nº 430; p. 7.

UGARTE, M. (1994). "The generational fallacy and spanish women writing in Madrid at the turn of the century", *Siglo XX*, 12; pp. 235-50.

URIOSTE, C. DE (1993). "Canonicidad y feminismo: los textos de Carmen de Burgos", *Romance Languages Annual*, 5; pp. 527-532.

UTRERA, F. (1998): *Memorias de Colombine: la primera periodista*, Madrid, Majadahonda.

Índice

9 Agradecimientos

11 Introducción

23 **1. El feminismo y las entrometidas de *Colombine***

41 **2. Las ingenuas y las vencidas**

46 2.1. La mujer española en el mercado laboral: el caso de la ingenua

53 2.2. La mujer y la miseria social: las vencidas

69 **3. Las envenenadas por el arte.**

93 **4. Las malcasadas**

97 4.1. El ambiente: la sociedad de provincias

99 4.2. Las deficiencias de la educación

119 **5. Las degeneradas**

147 **6. Las nuevas hijas del nuevo siglo: las modernas**

175 Conclusiones

187 **Bibliografía**

187 Bibliografía general

192 Obras de Carmen de Burgos

197 Nuevas ediciones de sus obras

198 Obras prologadas por Carmen de Burgos

199 Traducciones realizdas por la escritora

200 Bibliografía sobre Carmen de Burgos

1 **La Producción Cinematográfica en Almería: 1951-1975**
Lola Caparrós Masegosa
Ignacio Fernández Mañas
Juan Soler Vizcaíno

2 **El Arrui Sahariano**
Jorge Cassinello Roldán

3 **Los Molinos Hidráulicos Tradicionales de La Alpujarra (Almería)**
Lorenzo Cara Barrionuevo
José Luis García López
José Domingo Lentisco Puche
Domingo Ortiz Cruz

4 **Almería, Plató de Cine**
José Márquez Úbeda

5 **Memorial de los Mártires de La Alpujarra. 1568**
Estudio Preliminar:
Antonio Puertas García

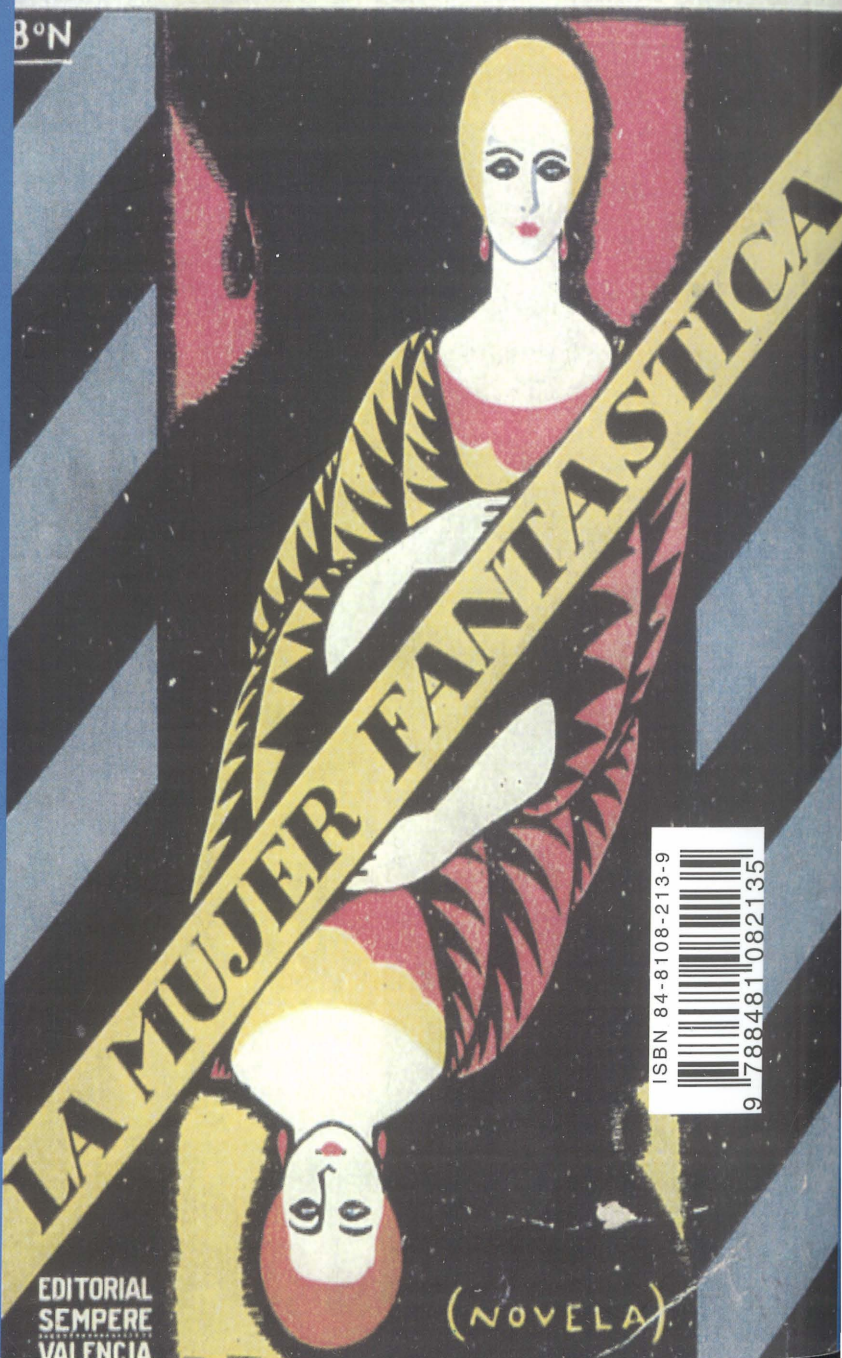
6 **Agustín Gómez Arcos: *un Hombre Libre***

7 **La Depredación en Nido de Alaúdidos Almerienses**
Miguel Yanes Puga

8 **Mujer y Feminismo en la Obra de Carmen de Burgos "Colombine"**
Helena Establier Pérez

Textos y Ensayos

OBRAS COMPLETAS DE CARMEN DE BVRGOS COLOMBINE



ISBN 84-8108-213-9
9 788481 082135

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES

DIPUTACIÓN DE ALMERÍA