



La “fémina insurgente”:
personaje femenino y modernidad
en la vanguardia española de los años
veinte

Marcia Castillo Martín

Universitat de València

marcia@arrakis.es

Entre las muchas funciones simbólicas e iconográficas que cumplen los personajes femeninos de la literatura llama la atención, en el ámbito de la narrativa española de vanguardia histórica, la de representar la modernidad, la de ser indicio y prueba de que el mundo se ha transformado, de que se ha hecho “moderno” y de que se han abierto horizontes de cambio para la sociedad. Así, son frecuentes los personajes que representan, por sí mismos o por oposición a otros, las contradicciones de una modernidad emergente que provoca sorpresa y desconcierto. La mujer como símbolo o indicio de la modernidad y de sus transformaciones llega a ser una constante en muchos de los textos de la vanguardia de los años veinte.

En este trabajo nos acercamos al tratamiento de los personajes literarios femeninos de la narrativa vanguardista como representación de los cambios ocurridos en la modernidad, tratamiento que estará mediatizado, como veremos, por una parte por la dualidad de sentimientos con que los escritores vanguardistas experimentan la modernización; por otra, por la ambigüedad con que entienden la feminidad. La transformación del mundo, la modernización de la vida cotidiana y los cambios en las costumbres y en la sociedad en general genera temor y desarraigo en los hombres del cambio de siglo, pero también les atrae y seduce. Frente a ellos la mujer se dibuja como el gran enigma de los nuevos tiempos, pues, si bien por una parte representa todo el esplendor de la modernidad, por otra no se descarga del peso que supone una tradición de siglos de preconceptos sobre lo femenino.

Existe en la idea de modernidad un aspecto plural. Matei Calinescu en su ya clásico *Five Faces of Modernity*, reconoce la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto, la modernidad burguesa y la modernidad estética:

En algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce la irreversible separación entre modernidad como momento de la historia de la civilización occidental - producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo- y la modernidad como concepto estético. (1991: 50)

La primera de ellas, la idea burguesa de modernidad, continúa las principales tradiciones de periodos anteriores y mantiene vivos los valores de la triunfante civilización burguesa: la doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la técnica, el dominio del tiempo, el culto a la razón, etc.; ideas que se mantuvieron como “valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media” (loc.cit.). La segunda, la modernidad estética, la que dará lugar a una parte de las vanguardias y a la crisis cultural del cambio de siglo, muestra posiciones radicalmente antiburguesas -cuyo origen es para Calinescu netamente romántico- y rechaza la escala de valores de la sociedad tradicional. La dualidad entre las dos, una orientada a la racionalización de la vida y al progreso técnico y la otra al irracionalismo y a la desconfianza de los avances de la modernización, se mantendrá de distintas formas y con diferente intensidad en la cultura del cambio de siglo. La convivencia entre las dos tendencias se manifiesta en los sentimientos encontrados que el arte de las primeras décadas del siglo XX muestra con respecto al mundo cambiante de la modernidad.

Por otra parte se podría además establecer una correlación entre estas dos modernidades y un simbolismo de género. Existe una

modernidad constructiva, plena de confianza en las posibilidades del conocimiento racional y de la técnica moderna, representación de una sociedad viril, racional y utópica que no cuestiona la modernización. Y hay otra que muestra toda la desazón de lo desconocido y de lo imprevisible y que reclama nuevas formas de expresión para una nueva sociedad, que rechaza el modelo burgués y que a menudo se asimiló a una forma femenina del mundo. A grandes rasgos, podría establecerse el mismo paralelismo entre los movimientos utópicos de vanguardia -cuyo mejor modelo sería el muy misógino Futurismo italiano- y un simbolismo masculino, de fuerza viril constructiva por una parte; y por otra, las tendencias críticas de la vanguardia, reflejo de la profunda ansiedad creada por la modernización -que representarían orientaciones expresionistas o dadaístas- y que dando un paso más podrían asimilarse con representaciones femeninas del mundo. La identificación de lo irracional con la mujer, de los discursos alternativos al modelo burgués imperante con lo femenino constituyó -y hasta cierto punto aún constituye- un paradigma aceptado¹. Por otra parte, la racionalidad, el orden constructivo y utópico de la sociedad racional, se identificaba con el mundo de los hombres

Entendiendo de este modo la idea plural de modernidad vigente en el primer tercio de siglo y más especialmente en el ámbito de las vanguardias, podemos interpretar la aparición de toda una serie de personajes femeninos de la narrativa vanguardista en términos de representaciones de la modernidad. Pero para entender esta doble caracterización de la mujer moderna, es necesario remontarse antes al siglo anterior y a su idea de feminidad.

La pervivencia de la feminidad fin de siglo

Tal como Andreas Huyssen comenta en "*Mass culture as woman*", durante el siglo XIX la imagen de la mujer fue símbolo del peligro, representación de los miedos y ansiedades provocados por la modernización y los conflictos sociales. Huyssen analiza la identificación, desde el siglo XIX, de la cultura de masas con un fenómeno femenino. Según este autor, las masas, su arte y su literatura se entendían como una forma inferior de cultura y se representaban en términos de un organismo femenino. Frente a ella resaltaba el mundo viril de la sociedad culta masculina:

The fear of the masses in this age of declining liberalism is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass (1986, 52).

La amenaza es, para el hombre del fin de siglo, mujer. En la cambiante sociedad del fin de siglo, la pugna entre la alta cultura -la cultura "seria" y masculina- y la cultura de masas, propia de mujeres -cultura para señoritas y horteras dijeron algunos-², se extiende al enfrentamiento social de los géneros.

En este sentido, Sandra Gilbert y Susan Gubar en *No man's land*, comentan la vigencia en el *Modernism* de la idea de una "batalla de los sexos" relacionada con la presencia de las mujeres en la esfera pública:

literary men in the late nineteenth and early twentieth centuries portrayed women's invasion of the public sphere as an act of aggression that inaugurated the battle of the sexes. (65)

La idea de un enfrentamiento hombre/mujer como símbolo de las contradicciones sociales será retomada una y otra vez durante el final del siglo XIX, especialmente cuando parecía que las mujeres alcanzaban mayores cotas de presencia efectiva en los espacios de

actuación social tradicionalmente masculinos. Esta creciente presencia femenina en las esferas masculinas se vivirá posteriormente, con la vanguardia, con un sentimiento de perplejidad manifiesta ante esas mujeres que asumen actitudes inesperadas y papeles nunca vistos.

La nueva imagen femenina y el cambiante estatus de la mujer en la sociedad reclaman una especial atención que queda patente en la numerosa bibliografía que se produjo sobre el tema durante el fin del siglo XIX y los inicios del XX. Así, Georg Simmel dedica cuatro ensayos en 1911 -recogidos en español en 1936 bajo el título *Cultura Femenina*, al tema central de las mujeres y de sus comportamientos sociales. La tendencia general sigue siendo considerar a las mujeres como género o especie, con escasa o nula individualidad. Para Simmel, “la feminidad puede definirse como especie, mientras que elude fácilmente toda definición como individuo” (1911: 113). En la misma línea, Ortega y Gasset afirma en “La poesía de Ana de Noailles” de 1923, que “la personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo” (1923: 433). En numerosos textos y artículos de la época Ortega va filtrando sus ideas sobre la mujer y lo femenino, siempre bajo la nota dominante de una singular diferencia entre los géneros. Frente a la racionalidad masculina, la mujer se muestra ilógica, sentimental, irracional, pusilánime, huidiza. En “Paisaje con una corza al fondo” de 1927, Ortega señala que lo que atrae al hombre de una mujer es precisamente lo que en ella se asemeja a una corza, pues:

El varón, cuanto más lo sea, más lleno está, hasta los bordes, de racionalidad. Todo lo que hace y obtiene lo hace y obtiene por razones, sobre todo por razones utilitarias. El amor a una mujer, esa divina entrega de su persona ultraíntima que ejecuta la mujer apasionada, es tal vez la única cosa que no se logra por razones. El centro del alma femenina, por muy inteligente que sea la mujer, está

ocupado por un poder irracional. Si el varón es la persona racional, es la fémína la persona irracional. ¡Y ésta es la delicia suprema que en ella encontramos! (1927:146)

En efecto, según Ortega, en el amor no se trata de fundar una industria, un partido político o una escuela científica y por tanto en absoluto es necesario el equilibrio de las capacidades intelectuales (loc.cit). La mujer viene así a ser un perfecto complemento a la inquietud viril, y la voluptuosidad femenina -lo más parecido a la existencia botánica- resulta una delicia para el hombre que puede de este modo experimentar el trato con un ser que posee la condición de ser humano siéndolo menos que el hombre³. Dado el enorme prestigio con que el filósofo contaba entre sus contemporáneos y discípulos, así como por su imagen de hombre liberal y avanzado, no es de extrañar que las mujeres tuvieran pocas posibilidades de labrarse en la sociedad una identidad y una independencia sólidas. Para uno y para otro, la mujer es objeto de estudio como grupo, no como individuo. Su presencia en la sociedad funcionará como un estímulo más de la vida moderna, estímulo además de marcado carácter sexual. Simmel señala en “Filosofía de la coquetería” que en la sociedad moderna aumentan los estímulos a los que el hombre se ve sometido, y entre tales estímulos aparecen, como uno más y de capital importancia, las mujeres. En efecto, según Simmel, que se refiere a un sociólogo francés que no identifica:

con el aumento de cultura han aumentado también la excitabilidad y el número de las formas estimulantes, lo que ha dado por resultado mayores necesidades eróticas en los hombres; ya no es posible poseer todas las mujeres atractivas. (1938: 77-78)

La coquetería viene a remediar este estado de cosas porque permite que, “potencialmente, simbólicamente, por aproximación en suma, la mujer puede entregarse a un gran número de hombres y el

hombre poseer gran número de mujeres” (loc.cit.). La relajación de las relaciones entre los sexos es pues otro de los indicios de la modernidad, que se refleja ampliamente en la narrativa de vanguardia; serán, como veremos, un signo de los nuevos tiempos.

Sin embargo, aunque en el inicio del siglo XX la mujer pasa en gran medida a simbolizar los nuevos tiempos, no pierde totalmente ese carácter de figura enigmática y temible, tal como habían sido las Salomé y las Judiths del fin de siglo. La simbolización de la modernidad en la figura femenina de la “mujer moderna” resulta pues problemática, ya que viene con el lastre de una tradición fuertemente arraigada en los estereotipos y en la misoginia tradicionales. Así, por ejemplo, Agliberto, el protagonista de la novela de Mauricio Bacarisse *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1930), había soñado desde su adolescencia,

con una esposa robusta, bien dispuesta para traer al mundo unos hijos perfectos. La literatura fin de siglo, tan preocupada por las cuestiones de la herencia patológica, la moda y el prurito eugenésico, había, aún en sus cortas lecturas, contribuido mucho para que los ensueños de su corazón cuajaran en un tipo gimnástico, muscular y canónico.(1986: 139)

Aunque este ideal encarna en su amada Mab, Agliberto no puede sustraerse a la seducción de la alocada, singular y modernísima Celedonia.

La permanencia de los ideales y prejuicios del pasado sobre la mujer cuentan además con la influencia de las nuevas teorías que sobre la cuestión se divulgaron a principios del siglo veinte, desde la frenología hasta el psicoanálisis, y que dieron lugar a visiones de la mujer en términos de ideal o de patología, que difícilmente le otorgaron la entidad necesaria del individuo. El orden, la norma, la

estabilidad, seguían siendo patrimonio masculino. De este modo se tiende a identificar toda novedad y en especial toda novedad amenazante con lo femenino. El paso siguiente convierte a las mujeres en indicios de ese cambio. Es decir, observar las costumbres femeninas es como comprobar las drásticas transformaciones del mundo en el siglo XX. Rafael Cansinos-Assens en *El movimiento V.P.* de 1921 se pregunta:

¿Por ventura vuestra sombra no os advierte de que el tiempo ha cambiado? ¿No veis el abismo que la trinchera ha cavado entre el ayer y el mañana? Las mujeres han cercenado sus cabellos, que eran el ayer, y han acortado la longitud de sus vestiduras para mostrar descubiertas sus piernas, instrumentos de la velocidad. Los hombres han inventado relojes rapidísimos que alteran la medida del tiempo; el automóvil, el aeroplano y el revólver que cantan la hora más vertiginosa. (1921: 10)

Para Cansinos, las mujeres son el indicio clave de la inauguración de un mundo nuevo. Contrasta además el desvelamiento íntimo de la mujer, la transformación de sus cuerpos como prueba de la modernidad, con la actuación masculina sobre la vida por medio de la técnica: las mujeres son indicio de modernidad en sí mismas, por los cambios sorprendentes en su misma naturaleza; el hombre en cambio se relaciona con la modernidad por su dominio sobre el tiempo y el espacio. Las mujeres forman parte de esa naturaleza transformada de la modernidad pero, y eso es lo inquietante, en su transformación nada han tenido que ver los hombres.

El cambio de la apariencia externa de las mujeres y de sus costumbres -equiparables, como vemos, a las más futuristas creaciones técnicas-, se entendieron, según señala Billie Melman en *Flappers and Nymphs: Women and the Popular Imagination in the*

Twenties, como el indicio más feaciente de la transformación de la sociedad de principios del veinte:

There was a marked change in the physical appearance of women and the clothes they wore. The emergence of the boyish figure as the ideal of feminine beauty may seem to belong to the history of fashion, but contemporaries regarded this figure as the symbol of the new morality, a sign of the transition from a sexually and socially heterogeneous society to one that was unisex, uniform and classless. (1988: 5)

Las dualidades de la actitud masculina frente a estas nuevas mujeres será constante entre la atracción y el rechazo, la fascinación y la repulsión. La oscilación del sentimiento de la época entre el optimismo, la confianza y la utopía futurista, y el pesimismo, el temor y el desarraigo en el mundo de la modernidad, se extiende a la visión que la literatura vanguardista y sus representantes mayoritariamente masculinos ofrecen de las mujeres por medio de sus personajes femeninos. Los comentarios o referencias de todo tipo a la transformación de las mujeres y de sus costumbres son numerosos y frecuentes; aparecen en las novelas, en la prensa, en la crítica o, como hemos visto, en la sociología y en la filosofía de la época.

Como veremos en lo que sigue, en una serie de novelas pertenecientes a lo que se conoce como novela deshumanizada vanguardista española⁴, muchos de los personajes femeninos funcionan como representación de la modernidad, como símbolo de los nuevos tiempos. Son, o bien afirmación de las bondades de la modernización y del progreso, o bien -y este caso es más frecuente- proyección de la vertiente demoníaca de la modernidad. Estos personajes se debaten entre el deslumbramiento de lo moderno y la catástrofe de sus consecuencias. Mujeres al volante de un Packard,

entregadas al deporte y a la vida de cabaret, que seducen a los hombres con la atracción de lo nuevo.

Las mujeres de las novelas y relatos vanguardistas son esencialmente figuras transgresoras que a menudo se niegan a plegarse al ideal social imperante de mujer y al ideal novelesco de heroína que en gran medida aún estaba vigente. Su modernidad está representada tanto por su aspecto exterior de *garçonne* como por sus actitudes de independencia y osadía. Algunas son mujeres cosmopolitas de origen extranjero o que han vivido en otros países, lo que les permite diferenciarse del “estilo de vida” español, pacato y anticuado. Su negativa a encarnar el ideal femenino provoca el desarraigo de los personajes masculinos que comparten sus aventuras, a la vez seducidos y asustados.

Pero también es frecuente que toda esa modernidad asumida sin ambages acabe por fagocitarlas y que se vean abocadas a la desgracia, la soledad o el castigo. Es curioso observar cómo estos personajes han de pagar un alto precio por infringir la norma establecida. Las jóvenes señoritas vanguardistas son “castigadas” en muchas novelas por sus osados comportamientos y por sus actitudes iconoclastas. La soledad, la locura, o incluso la muerte, serán compañeros finales del viaje vanguardista de muchos personajes femeninos.

Sin embargo, la encarnación crítica de lo moderno en los personajes femeninos permite a menudo que el protagonista masculino tome conciencia de una situación trasnochada y opresiva. Despierta así, por su relación con una mujer “moderna”, a la realidad de un mundo degradado al que renuncia junto con los convencionalismos burgueses. La figura femenina como ruptura de la norma permite de este modo denunciar un pasado tradicional y decadente para reaccionar contra a él. Esta función se ve reforzada frecuentemente por la clara oposición a otro personaje. Este puede

ser el mismo narrador u otro personaje masculino; o personajes femeninos que se contraponen y que representan la norma tradicional. La contraposición de modernidad y tradición en parejas de personajes da lugar a una especial lucidez en ellos, pues despiertan así del sueño que supone la confianza en el orden social racional que caracteriza la modernidad burguesa. Estas parejas remiten además a la pervivencia en la vanguardia de una dualidad femenina decimonónica: la virgen y la prostituta, Eva y María. En las páginas de la narrativa vanguardista española de los veinte encontramos así toda una galería de personajes femeninos que recogen distintos aspectos de la diversidad de la modernidad, que simbolizan y representan los cambios de los nuevos tiempos, y que nos dicen mucho del sentir de una sociedad recién incorporada a los “tiempos modernos”.

Repertorio de la mujer moderna

Una de estas “mujeres modernas” es Dorothy, de *Naufragio en la Sombra* de Valentín Andrés Álvarez, de 1930. Hija de un indiano rico, nacida y criada en Nueva York, Dorothy revoluciona durante las vacaciones de un verano el pueblo de su padre con su “acento extranjero y su esbelto tipo de neoyorkina”(84), sus maniobras al volante de un Packard, su dominio del tenis y su ausencia de sentimentalismo. El narrador, joven de vetusta nobleza y carácter abúlico, queda fascinado por esta mujer que posee una fábrica en Boston y que con espíritu pragmático quiere transformar el bosque ancestral en una importante y productiva industria. Al recordarla exclama, “¡Qué mujer! Era un espíritu emprendedor, espíritu de creación de los tiempos modernos” (147). Por bien de la ecología Dorothy regresará a Nueva York sin transformar los bosques españoles, pero eso sí, después de haberse probado “como en casa de una modista” (88) y sin mostrar la menor emoción, unos huesos

que encuentra en el cementerio abandonado para comprobar por el tamaño si pertenecieron a su abuela. Dorothy representa la modernidad en lo que ésta tiene de cosmopolitismo ajeno al universo de una España atrasada y es, en este sentido, un modelo atrayente. Es además un caso raro entre los personajes que estudiamos, pues representa una idea triunfante y utópica de modernidad. Lo más frecuente es que estos personajes presenten una dualidad más marcada, que provoquen una continua oscilación entre la atracción por lo nuevo y el temor a lo desconocido y al desarraigo. El personaje narrador, amante de la tradición, de la naturaleza, que posee tierras que no explota y un castillo que no moderniza, no puede sustraerse a la fascinación de esta jovencita de apenas dieciocho años y que sin embargo sólo percibe en la naturaleza materia transformable en industria.

La seducción que estas mujeres provocan es casi una constante en las novelas, si bien, no siempre del mismo modo. La nueva mujer provocará también desazón, sorpresa e insatisfacción en los personajes masculinos, principalmente cuando se niegan a plegarse al ideal cultural según el cual se espera que actúen. Así, en *Pájaro Pinto* de Antonio Espina (1926), Andrea, cuando el protagonista del relato le confiesa abiertamente que “yo he venido aquí a enamorarme” y quiere conocer los sentimientos de la joven preguntándole si está “un poco” enamorada de él, responde sin inmutarse: “en absoluto chico”(1926: 47). También Valentina, de *Efectos Navales* de Antonio de Obregón de 1931, se niega a aceptar el ideal del amor cuando confiesa descaradamente a su fascinado amigo Néstor, “si crees que voy a ser tuya porque no tengo a nadie en el mundo, te engañas” (1931: 51). Valentina, hija de un millonario alemán y de una francesa, se ha criado en un ambiente cosmopolita y arrastrará a Néstor a una vida de depravaciones y aventuras. En el Grand Hotel y en medio de los comensales presos de sus etiquetas burguesas “hacen irrupción los jerseys fulminantes” de Néstor y

Valentina. “¡Los señores son demasiado modernos!”, se atreve a comentar el Maître (1931: 82). El amor entre ellos se hace poco a poco imposible sin que a ciencia cierta conozcamos más causa que la actitud transgresora de Valentina, quien prefiere entregarse a destructivas aventuras con hombres que la maltratan. Hacia el final de la novela Néstor echa la culpa a la “época que nos ha colocado en esta triste situación” (141) y Valentina llora por primera vez en su vida. Esta súbita emoción sorprende enormemente a Néstor, quien se siente tentado de avisar al médico. Valentina contradice así el retrato emocional clásico de la heroína romántica, sensible e indefensa. Ella no desdeña codearse con criminales ni visitar barrios de mala nota plagados de peligros, es más, ello constituye una de sus aficiones, un “turismo desenfrenado”, nos dice el narrador, que no despierta en la intrépida joven temor alguno.

El rechazo del amor romántico y del sentimentalismo es otra de las características de muchos de estos personajes. Así, la alegre Celedonia, de la que ya hemos hablado más arriba, mientras viaja como “camarada” con Agliberto quien por su parte ama a otra mujer, asegura que “cuando me case, si es que me toca casarme alguna vez, recordaré con alegría este viaje de novios, sin noviazgo y sin...amor.” (1930: 88). Tanto Valentina como Dorothy o, en cierto modo, Celedonia, muestran una llamativa ausencia de sentimientos que choca con la idea de la fragilidad emocional femenina. Ellas no son mujeres a las que haya que proteger sino que son mujeres de las que hay que protegerse, pues arrastran a los hombres en el torbellino de sus aventuras. Así ocurre con Agliberto, el joven ingeniero que ha estudiado -dice- “para confeccionarme un porvenir a la medida y adquirir derecho a una existencia segura y garantizada” (1930: 137) y que, arrastrado por Celedonia a una aventura insensata, “en vez de trabajar en la conquista de Mab, aceptaba aquella peligrosa compañía, comprometiendo así su felicidad soñada” (1930: 79).

También Proserpina de *Proserpina rescatada* del mexicano Jaime Torres Bodet, publicada en España en 1931, es una mujer moderna que no puede ser amada. Delfino Castro-Valdéz, médico que estudió con Proserpina en la misma Facultad, evoca su figura de mujer enigmática, “desproporcionada, romántica, mitológica” (1931: 22), “mujer vencida por la civilización” (52) y única de las estudiantes que iba y venía entre los cadáveres acariciándolos (34-35). ésta contrasta además con su enfermera y futura novia, Hortensia, a la que describe del siguiente modo: “Tan rectilínea, tan pura, tan exigente de los trabajos bien hechos, de la ropa muy limpia, de los mandiles acabados de planchar” (15). Simbolizada por el color blanquísimo de su bata de enfermera y representada como una “pequeña vestal” (13), Hortensia encarna la estabilidad absoluta. Frente a ella resalta el dualismo irracional del mito de Proserpina, eternamente robada y devuelta, cíclica como todo lo femenino, fuerza inestable que vuelve de las profundidades de la tierra. Proserpina, o mejor dicho Dolores Jiménez que es su verdadero nombre, es una mujer moderna por excelencia. Nacida a bordo de un trasatlántico⁵, fue una estudiante de medicina brillante, amada y criticada a partes iguales. Delfino sólo se encuentra con ella en hoteles de grandes ciudades, en “citas impersonales en un despacho, en una clínica, en un salón de té” (65). La fascinación por Proserpina está siempre unida a la zozobra que provoca en el protagonista una mujer que vive en “esos conventos laicos, los grandes hoteles” (151) y que pertenece a un tipo nuevo de mujer: “esa generación de señoritas para quienes el mar no es sino un producto de los trasatlánticos, el amor una condición de los cinematógrafos, el verano una propaganda de una playa de moda” (50).

Pero Proserpina, aunque ha sabido labrarse una profesión y una independencia sorprendentes, paga su transgresión de mujer moderna con la soledad, con el abandono de todos cuando se

encuentra en su lecho de muerte, junto al que llama a Delfino después de muchos años de no verse.

La idea de la transgresora castigada, de los peligros que acarrea la modernidad abrazada sin cautela, es también bastante frecuente en los textos de la vanguardia española. Se observa una tendencia a cerrar los relatos que en nada concuerda con la ruptura estructural de la novela que defendían los escritores de la deshumanización⁶. Estos finales consisten a menudo, como comentábamos, en el “castigo” del personaje femenino transgresor. Así, ya hemos visto que Proserpina paga su independencia y su negativa a entregarse a un amor convencional con la soledad al final de su vida. Silvia, en *Luna de copas* de Antonio Espina, es calificada de “fémina insurgente” y aparece, al volante de su veloz automóvil, adornada con todas las gracias de la mujer moderna. Su alma, nos dice el narrador:

Se halla quizá demasiado alerta. Se nota en ella un temor muy justificado a caer en cualquier servidumbre del pasado. La servidumbre del romanticismo no se le va fácilmente de la imaginación. (1929: 118)

Sin embargo, tras entregarse a Arturo Sheridan, un misterioso personaje con el que tiene un hijo, pierde la razón. Aunque el encuentro amoroso se ha visto subvertido enteramente, pues Silvia acude a la cita armada con una Browning en el bolso, no así las dramáticas consecuencias de entregarse a las pasiones. También Gloria Locke -protagonista de una de las *Tres novelas frívolas* de Félix del Valle, de 1930-, conductora, bailarina de Charlestón, tenista y amante desenfadada, “perfecta mujer de hoy” que “representa la turbia y equívoca criatura de vanguardia en el ejército frívolo” (1930: 41), acaba sus días cansada de “lo nuevo”, refugiada en un convento de México. Y es que si novelistas, narradores y personajes masculinos se ven deslumbrados por las mujeres “modernas” no pueden por otra parte sustraerse totalmente a la idea de feminidad

decimonónica aún vigente en aquel momento. Buena muestra de ello son, como ya hemos visto, los numerosos textos en los que el teórico de la deshumanización, el filósofo Ortega y Gasset, despliega sus ideas sobre la mujer y lo femenino. La enorme influencia de Ortega sobre los narradores vanguardistas va más allá del dictado estético de la deshumanización, atañe también al plano ideológico y muy particularmente al concepto de feminidad.

Los peligros de la modernidad son evidentes: el desarraigo y la desestructuración social, la imposibilidad de la intimidad y de las relaciones, el desánimo y la insatisfacción. Pero también es innegable el advenimiento de una nueva moralidad que ha de liberar a los hombres de ese *férreo estuche* weberiano que es la sociedad burguesa. Así, ciertos personajes femeninos representan una modernidad distinta, menos aparente pero más profunda en cuanto que contestan la sociedad en su conjunto. El autodescubrimiento y la toma de conciencia forman parte de sus características principales. En *Primero de Enero* de Jaime Torres Bodet de 1933, Gonzalo Castillo, hastiado de su vida de triunfador social se entrega a la búsqueda de un sentido vital que encontrará al conocer a Rosa Snickers. Rosa une a su independencia de mujer moderna que vive sola, mantiene a su hijo fuera del matrimonio y rechaza el amor sentimental, un nacimiento pseudo-heróico. Es huérfana desde la cuna y fruto del amor imposible de sus padres, perseguido él por asesino de un presidente y por besar a su novia en pleno día frente a la Escuela de Tiro. El encuentro con Rosa despierta en Gonzalo la conciencia de su vida inútil y el deseo de reemprender el camino de la autenticidad vital. Esta toma de conciencia se realiza especialmente por el contraste entre la transgresora Rosa y otro personaje, Marina, la esposa del médico Montearroyos. Marina es la afirmación sin fisuras, la aceptación incuestionada del mundo y de la cultura establecida:

sólo la esposa de Montearroyos parecía estar convencida de sus recursos, tener en orden el total de su alma, de sus papeles, (...) llevaba una existencia agitada, también inmóvil: la existencia de un pasajero (...) La transportaban las calles, como los corredores un pullman (...) lo que se hace en los trenes para perder el tiempo que sobra, (...) lo hacía Marina todos los días: escribir postales, masticar caramelos de menta, descifrar los rompecabezas de los periódicos. (1934: 72-73)

Como ya vimos en el caso de Proserpina y Hortensia -o ahora de Rosa frente a Marina-, el contraste entre la mujer moderna, transgresora y rupturista con el modelo tradicional, proporciona la medida del ideal y del modelo a combatir. También Blanca, una maniquí de modas liberada en *Hermes en la vía pública* de Antonio de Obregón, se opone a Adela, rica heredera destinada al matrimonio, caprichosa y sin voluntad. O Maritere, de “Medusa artificial” de Francisco Ayala, mecanógrafa que trabaja fuera de casa y lucha por su independencia, se opone a su hermana que aunque trabaja lo hace como costurera sin abandonar el hogar paterno. La dualidad de los personajes femeninos, es también frecuente en las novelas de Benjamín Jarnés y remite en cierta medida a la distinción tradicional Eva/María. César Pérez Gracia lo expone así en *La Venus jánica*:

Dos conceptos de mujer pugnan por aflorar de forma dramática en las páginas jarnesianas. (...) Un tipo de mujer que se identifica con el mundo y un tipo de mujer que se indentifica con un mundo diferente a éste. (...) Dos tipos de pedagogía femenina, dos polos, de los que los personajes de Jarnés son una constante dialéctica dramática. La virginidad de Adriana y Blanca, o la inacabable serie de amantes de mayor o menor frivolidad. La rivalidad entre madre e hija en Paula y Paulita; entre hermana mayor y

hermana menor, en Julia y Blanca ; entre Carlota y su madre; o la dualidad Matilde-Rebeca, el conflicto es de una tenacidad inexorable. Esos dos conceptos de la virgen y la meretriz, rigen lo más profundo de la mente europea, y acaso de la universal. (1988: 100)⁷

Una vez más ni las mujeres más modernas escapan a la tradición. Puede que ahora las simpatías del escritor estén más orientadas a la mujer de carne y hueso, sea prostituta o simplemente mujer moderna, que hacia la virgen espejo de perfecciones y virtudes. Lo llamativo es que la dualidad permanece, la distinción maniquea de la feminidad sigue pesando en medio de la anhelada modernidad.⁸

Otros personajes, como Boina Azul en *El hombre de los medios abrazos* de Samuel Ros de 1933, toman conciencia de sí mismos y de la falsedad de su situación. Tras un accidente de automóvil en el que pierde un pecho, la joven señorita ve cercenada su feminidad pero recupera la auténtica consciencia de su individualidad. Como ella dice, “no era más que una señorita y no comprendía lo que le separaba de una mujer”, mientras que ahora tiene “ganas de escandalizar, de ser maleducada y arremeter contra todas las personas con las impertinencias” que piensa. (1933: 65). Boina Azul asume su compromiso de mujer moderna cuando de lo meramente superficial -su indumentaria de *garçonne* y su veloz automóvil-, pasa a reconocer la verdadera novedad, la necesidad de rechazar los convencionalismos que oprimen la vida de una “señorita”. Ya sea por el despertar a la lucidez de los personajes que se relacionan con ella, (como en *Primero de Enero*) ya sea por la propia autocomprensión (como en este caso), la modernidad del personaje femenino representa en gran medida un rechazo de los convencionalismos.

Una vertiente crítica de la vanguardia deshumanizada se muestra, aunque sea tímidamente, en estos personajes rupturistas, osados y desafiantes. Personajes que reclaman una nueva moralidad y un

nuevo papel pero que, sin embargo, acaban plegándose al peso de muchos estereotipos. La toma de conciencia, el despertar a la realidad de la identidad personal, se realiza muchas veces a través del verdadero amor y de la relación con un hombre. La trasgresión es, como ya hemos visto, frecuentemente castigada en los finales de las novelas y las ideas sobre lo femenino siguen siendo cuando menos algo anticuadas. José Díaz Fernández, nada sospechoso de reaccionario por otra parte, declara en *La Venus mecánica* que “un latino no podrá nunca contemplar a la mujer sino como una deidad caprichosa y terrible” (1930: 40)⁹. También la modernidad es en gran medida una deidad caprichosa y terrible, seduce pero también asusta. La modernidad es para la vanguardia, femenina en lo que tiene de inquietante y desconocido. Masculino es el poder del dominio que la era moderna proyecta sobre el mundo. Masculina es la imagen del progreso doblegando la naturaleza, de la velocidad reduciendo el tiempo, y de la metrópolis racional y tecnificada. Pero el sentido de lo desconocido, de lo inescrutable de la modernización y de lo impredecible del futuro mantiene su identificación con un universo femenino.

Bibliografía

Andrés Álvarez, V. (1930) *Nafragio en la Sombra*. Madrid: Ulises.

Ayala, F. (1930): *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Madrid: Ulises.

Bacarisse, M. (1930): *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Valencia: Mestral, 1989.

Calinescu, M. (1987): *Five Faces of Modernity*. Traducción española: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.

Cansinos-Assens, R. (1921): *El movimiento V.P.*, reedición en Madrid:Hiperión, 1978.

Castillo Martín, M. (2001A): *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá y Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid.

——— (2001b) “¿Para qué quieres tú escribir? Ideología de lo femenino y mujer escritora en el cambio de siglo español: Carmen de Burgos”. Girona N. y Mattalia S. *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Excultura, págs. 63-71.

Díaz Fernández, J. (1930): *La Venus mecánica*. Madrid: Ediciones Ulises.

Espina, A. (1926): *Pájaro pinto*. Madrid: Revista de Occidente.

———. (1929): *Luna de copas*. Madrid: Revista de Occidente.

Fernández Cifuentes, L. (1989): *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos.

Guilbert, S. y Gubart, S (1988): *No man's land: The place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale UP.

Huysen, A. (1986 A): “Mass Culture as Woman” en *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

——— (1986 B): "The Vamp and the Machine: Fritz Lang's *Metropolis*" en *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Melman, Billie. (1988): *Flappers and Nymphs: Women and the Popular Imagination in the Twenties*. New York: St. Martin's Press.

Obregón, A. de. (1931): *Efectos navales*. Madrid: Ediciones Ulises.

———. (1934) *Hermes en la vía pública*. Madrid: Espasa Calpe.

Ortega y Gasset, J. (1925): "La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela", *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1947.

——— (1923): "La poesía de Ana de Noailles" *Obras Completas* IV. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

——— (1927): "Paisaje con una corza al fondo". *Obras Completas* VI. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

Pérez Gracia, C. (1988): *La venus jánica. Breve estudio sobre los personajes femeninos de Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Ros, S.(1933): *El hombre de los medios abrazos*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1992.

Simmel G. (1911): *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Traducción española, *Cultura femenina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

Torres Bodet, J. (1931): *Proserpina rescatada*. Madrid: Espasa Calpe.

———. (1933): *Primero de Enero*. Madrid: Espasa Calpe.

Valle, F. del. (1930): *Tres novelas frívolas*. Madrid: Ediciones Ulises.

Notas:

[1] Suficientemente conocido es el modelo de género establecido por Guillermo Díaz Plaja para distinguir el “viril” Noventa y Ocho del “afeminado” modernismo, en *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951). Por otra parte la crítica contemporánea a la vanguardia recurrió una y otra vez a esa dicotomía para calificar el arte elevado de viril y la cultura de masas como femenina. Para más referencias al respecto ver Fernández Cifuentes (1982), Castillo Martín (2001b).

[2] Es curioso observar cómo la palabra “hortera”, que en origen significaba “dependiente de un comercio” ha ido cobrando con el tiempo un sentido despectivo. La palabra que designa al hombre que en su trabajo debe tratar constantemente con mujeres, conocer sus gustos y amoldarse a ellos, viene con el tiempo a significar de modo despectivo, “ignorancia” o, más recientemente, “mal gusto”.

[3] Las referencias a la mujer y lo femenino en la obra de Ortega son numerosísimas e imposibles de recoger aquí. Para una recopilación de las ideas de Ortega sobre la mujer, ver: Alain Guy, “La femme, selon Ortega y Gasset”, en AA. VV. *La femme dans la pensée espagnole*. Paris: CNRS, 1984, Ezcurra, M.^a P., “Ortega y las mujeres”. *Eurídice (UNED - Navarra)*, III, 134-154,

o nuestro artículo de próxima aparición, “De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte”. *España Contemporánea*, Ohio, (en prensa).

[4] Durante años los textos de la narrativa vanguardista resultaron casi ilocalizables, a excepción de la ya clásica antología de R. Buckley y J. Crispin J. *Los Vanguardistas españoles*, (Madrid: Alianza, 1973). En los últimos tiempos afortunadamente, el interés de la crítica ha recuperado para los lectores no pocos de ellos. Además de otras reediciones de novelas completas cabe destacar, como acercamiento a la corriente, las antologías a cargo de Domingo Ródenas *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española, 1923-1936* (Barcelona: Alba editorial, 1997) y *Prosa del 27* (Madrid: Espasa-Calpe, 2000); y la de Ana Rodríguez-Fisher, *Prosa española de vanguardia* (Madrid: Castalia, 1999).

[5] El lugar del nacimiento de Proserpina no es casual pues reúne varias de las características que simbolizan más estruendosamente su modernidad. El trasatlántico es uno de los lugares favoritos del imaginario vanguardista y de la estética *art déco*: representa tanto la técnica moderna y el desarrollo de los grandes medios de transporte que reducen el tiempo del viaje y hacen de éste una sofisticada actividad de ocio, como uno de los lugares cosmopolitas por excelencia, escenario del lujo internacional que el cine se encargó de divulgar. Pero además, el nacimiento de Proserpina se produjo en el momento justo en que el barco cruzaba el Ecuador, la mítica cintura de la tierra, reforzando así el carácter de nacimiento heroico de esa mujer moderna, desarraigada y apátrida. Exploramos la influencia del espacio vanguardista en la caracterización de los personajes femeninos con más detenimiento en “Un lugar imposible: espacio y personaje femenino en la novela española de

vanguardia”, *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington University, Saint Louis, MO), Tomo XXXII, núm.1, enero 1998, págs. 117-133.

[6] En este sentido se produce además un desequilibrio entre los postulados estéticos de la vanguardia y la creación narrativa resultante. Antonio Espina comentaba cómo la nueva novela debía,

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

