

**El pensamiento feminista de Halma Angélico a través de dos
de sus obras: *La nieta de Fedra* (1929) y *Al margen de la ciudad* (1934)**



Autora: Lorena Alemán Alemán

Directora: Dra. Carmen Márquez Montes

Las Palmas de Gran Canaria

2022

Resumen

En un contexto sociocultural en el que avanza el fascismo y la mujer es relegada a un rol convencional, la obra de Halma Angélico surge como vía de escape para sus ideales políticos, con el objetivo de que la escena fuese un espacio de debate. Adelantada a su tiempo, se trata de una de las pocas mujeres que durante la primera mitad del siglo XX desarrolla su producción con unos estándares dramáticos propios, que lucha por la igualdad de la mujer desde su labor como dramaturga, novelista, periodista y persona del ámbito cultural, así como su activismo, desde diversas asociaciones femeninas, como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas o el Lyceum Club Femenino, además de como militante, a partir de 1937, de la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT).

En esta investigación nos centramos en el análisis de dos de sus obras dramáticas, *La nieta de Fedra* y *Al margen de la ciudad*, en las que se percibe claramente su compromiso con la sociedad y la mujer, además de mostrar la pesada carga moral que esta debía soportar a comienzos del siglo XX. La primera pieza es estudiada desde la metagenealogía propuesta por Alejandro Jodorowsky y, la segunda, mediante la dicotomía apolíneo-dionisiaca, de Friedrich Nietzsche, y desde el principio de unidad y continuidad, de Miguel de Unamuno.

Palabras clave

Halma Angélico, teatro de la Guerra Civil, teatro español del siglo XX, feminismo, teatro y compromiso.

Abstract

Halma Angélico's literary work emerges as an escape route for her political ideals, with the aim of making the scene a space for debate, in a sociocultural context in which fascism advances and women are relegated to a conventional role. Ahead of her time, she is one of the few women who, during the first half of the 20th century, develops her production with her own dramatic standards, who fights for women's equality from her work as a playwright, novelist, journalist and person of the cultural field, as well as her activism, from various women's associations, such as the National Association of Spanish Women or the Lyceum Club, as well as a militant of the National Confederation of Workers (CNT) from 1937.

In this research we focus on the analysis of two of his dramatic works, *La nieta de Fedra* and *Al margin de la ciudad*, in which his commitment to society and women is clearly perceived, in addition to showing the heavy moral burden that this had to endure at the beginning of the 20th century. The first piece is studied from the metagenealogy proposed by Alejandro Jodorowsky and, the second one, through the Apollonian-Dionysian dichotomy by Friedrich Nietzsche and from the principle of unity and continuity by Miguel de Unamuno.

Keywords

Halma Angélico, Civil War theater, 20th century's spanish theater, feminism, theater and commitment.

A Beni y Emily

ÍNDICE

Introducción	9
Planteamiento del tema y estado de la cuestión.....	9
Objetivos.....	11
Metodología.....	14
Capítulo I. Contexto socio-político de comienzos del siglo XX	18
I.1. El reinado de Alfonso XIII.....	18
I.2. Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).....	22
I.3. Segunda República Española (1931-1939): Bienios Reformista y Conservador, y victoria del Frente Popular.....	23
I.4. Guerra Civil española (1936-1939) y caída de la República.....	31
Capítulo II. La situación de la mujer en España	37
II.1. El «ángel del hogar».....	39
II.2. El movimiento feminista español: transición hacia la mujer «moderna».....	43
II.3. Asociacionismo femenino.....	49
II.4. La mujer en la Segunda República Española.....	56
II.5. Primeros años de Posguerra.....	67
Capítulo III. María Francisca Clar Margarit (<i>Halma Angélico</i>): La autora en su contexto	71
III.1. ¿Generación del 98, del 14 o del 27?.....	71
III.2. Infancia y juventud (1888-1920).....	86
III.3. <i>El Globo. Los caminos de la vida. Berta</i> (1920-1922).....	89
III.4. <i>La mística. La nieta de Fedra. Heraldo de Madrid</i> (1929).....	92

III.5. <i>El templo profanado. La Esfera. La Libertad</i> (1930).....	95
III.6. <i>Mujer. Sufragio femenino</i> (1931).....	99
III.7. <i>España Femenina. Unión de Mujeres de España. ANME. La desertora. Entre la cruz y el diablo. Catolicismo. Horacio Echevarrieta</i> (1932).....	106
III.8. <i>Cultura Integral y Femenina. Elecciones generales</i> (1933).....	115
III.9. <i>Al margen de la ciudad</i> (1934).....	118
III.10. Vicepresidencia de ANME y <i>Mundo Femenino. Hogar Americano. P.E.N. Club. Santas que pecaron. Cine Teatro Club</i> (1935).....	119
III.11. Lyceum Club. Presencia pública (1935-1936).....	125
III.12. Golpe de Estado. Ciclo de Divulgación Científico-Literaria. Adhesión a la CNT (1936-1937).....	133
III.13. <i>Ak y la humanidad. Baja en la CNT. ¿La única dramaturga de la Guerra Civil?</i> (1938).....	137
III.14. Alianza de Intelectuales Antifascistas. Retiro y muerte (1939-1952).....	146
Capítulo IV. La lucha de la mujer en <i>La nieta de Fedra</i> (1929) y en <i>Al margen de la ciudad</i> (1934)	151
IV.1. <i>La nieta de Fedra (Los caminos de la vida)</i>	151
IV.1.1. Datos bibliográficos del impreso.....	151
IV.1.2. Resumen del contenido.....	152
IV.1.3. Estructura interna.....	153
IV.1.4. Análisis textual.....	157
IV.1.4.1. <i>Escritura dramática</i>	158
IV.1.4.2. <i>Dicción dramática</i>	160
IV.1.4.3. <i>Ficción dramática</i>	161
IV.1.4.4. <i>Tiempo</i>	166
IV.1.4.5. <i>Espacio</i>	168
IV.1.4.6. <i>Caracterización y análisis de los personajes</i>	170
IV.1.4.7. <i>Visión del público</i>	205
IV.1.5. Análisis crítico del discurso: <i>La nieta de Fedra</i> a través de la Metagenealogía de Alejandro Jodorowsky.....	206

IV.1.5.1. Influencia de la sociedad y la educación religiosa: represión.....	209
IV.1.5.2. La «trampa familiar»: la familia como ente destructivo.....	227
IV.1.5.3. Herencia genética: el determinismo biológico y la profecía de autocumplimiento.....	228
IV.1.5.4. Herencia imaginaria: el ente ilusorio como principio genealógico.....	249
IV.1.5.5. Herencia educativa: explicación de la contaminación familiar a partir del sistema de triadas.....	253
IV.1.5.6. El sentimiento de culpa tras la liberación de conciencia.....	267
IV.1.5.7. Autodestrucción final como método redentor.....	274
IV.2. Al margen de la ciudad.....	277
IV.2.1. Datos bibliográficos del impreso.....	277
IV.2.2. Resumen del contenido.....	278
IV.2.3. Estructura interna.....	280
IV.2.4. Análisis textual.....	282
IV.2.4.1. Escritura dramática.....	282
IV.2.4.2. Dicción dramática.....	284
IV.2.4.3. Ficción dramática.....	286
IV.2.4.4. Tiempo.....	290
IV.2.4.5. Espacio.....	293
IV.2.4.6. Caracterización y análisis de los personajes.....	296
IV.2.4.7. Visión del público.....	337
IV.2.5. Análisis crítico del discurso: <i>Al margen de la ciudad</i> a través de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Miguel de Unamuno y Georges Bataille.....	338
IV.2.5.1. Modelos de mujer según la dicotomía apolíneo-dionisiaca de Nietzsche.....	338
IV.2.5.2. Elena como modelo de carácter apolíneo.....	342
IV.2.5.3. Alidra como modelo de carácter dionisiaco.....	346
IV.2.5.4. Eros y Tánatos: dos extremos en la liberación sexual femenina.....	368
IV.2.5.5. La dicotomía virgen-prostituta representada por las protagonistas.....	378
IV.2.5.6. Dos caracteres opuestos desde una perspectiva unamuniana.....	386
IV.2.5.7. El principio de unidad y continuidad de Elena.....	389
IV.2.5.8. El principio de unidad y continuidad de Alidra.....	402
IV.2.5.9. La discontinuidad de Bataille como inflexión de los principios unamunianos	413
Conclusión.....	419

Referencias bibliográficas	426
Anexos	465
Anexo I. Correspondencia enviada por Halma Angélico a Miguel de Unamuno	465
Anexo II. Gestión de Halma Angélico en la Sección de Literatura del Lyceum Club	
Femenino	481
Anexo III. Eventos conmemorativos a los que Halma Angélico tuvo invitación y	
asistencia	485
Anexo IV. Obra completa de Halma Angélico por género	488
Anexo V. Creaciones inéditas o ignoradas de Halma Angélico.....	492

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del Tema y Estado de la Cuestión

María Francisca Clar Margarit [Halma Angélico¹] produjo su obra en las dos primeras décadas del siglo XX y fue olvidada rápidamente tras la Guerra Civil. Fue una mujer anarquista, de manera que, por su adscripción política, no es de extrañar que, tras la victoria del fascismo en España, fuera excluida de la sociedad y de la literatura, silenciada bajo la censura y la represión. Aun así, no se comprende la omisión de esta polifacética autora en los estudios del teatro y de la literatura contemporánea, pese a haber trabajado y colaborado, incluso, con célebres literatos que sí han perdurado en la conciencia colectiva y en las historias de la literatura y del teatro, las realizadas durante la dictadura y las del período democrático, como Jacinto Benavente o Miguel de Unamuno; y aun habiendo gozado del aplauso y la popularidad en el estreno de sus piezas teatrales, en la escena madrileña del momento.

En efecto, su contribución a la literatura española y al feminismo se hallan en el más desmerecido olvido. A partir de las investigaciones de Pilar Nieva de la Paz, así como las reediciones, en 2001 y en 2007, de tres de sus obras por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), el interés hacia Angélico ha resurgido levemente en estas dos últimas décadas, en un intento de dar a conocer sus textos y su aportación al mundo escénico. Un ejemplo de ello es el estudio publicado por Cataislán García (2008) sobre la repercusión social y política del estreno de una de las obras de Halma Angélico, *Ak y la humanidad*, durante la Guerra Civil española; o la tesis doctoral realizada por Limic (2017) en la Universidad de Granada, en torno al teatro español escrito por mujeres entre 1918 y 1936, en la que dedica un extenso bloque a Angélico. No obstante, la labor de estos investigadores no logra extenderse más allá del conocimiento entre profesionales de la dramaturgia o el ámbito universitario.

¹ A partir de este momento, haremos referencia a la autora por su seudónimo, Halma Angélico.

Por otro lado, hay que mencionar que, en el transcurso de la elaboración de esta tesis, dos de sus colecciones de relatos, *El templo profanado* (1930) y *La desertora* (1932), han sido reeditadas en un mismo volumen en 2020 por Ivana Rota en la Editorial Renacimiento. Asimismo, el Centro Dramático Nacional ha realizado un montaje centrado en la figura de Halma Angélico, incluido en el ciclo *En letra grande* y representado en la Sala El Mirlo Blanco del Teatro Valle-Inclán, en Madrid, durante los meses de febrero y marzo de 2019. La obra, escrita y dirigida por Yolanda García Serrano, quien, además, cuenta con la colaboración de Teresa Peydro Clar, bisnieta de la autora; está protagonizada por Ana Villa y Enrique Asenjo, con escenografía a cargo de Carlos Aparicio, música de Mariano Díaz e iluminación de Manuel Fuster.



Fig. 1. Ana Villa como Halma Angélico, en *Halma*. Fuente: García Serrano, 2019, p. 46.

Sin embargo, destacamos la ausencia de representación de cualquiera de sus obras teatrales², mucho menos que cualquiera de los autores que tuvieron más o menos éxito; puesto que incluso aquellos que no tuvieron éxitos tan destacados como Lorca son representados de manera ocasional. Ello sin mencionar a Valle-Inclán, que, si bien fue escasamente representado –y, cuando lo hizo, con poco éxito–, ahora es uno de nuestros clásicos contemporáneos más montados, tanto dentro como fuera de España. De hecho, ha aumentado notablemente el número de estrenos de las obras de estos autores después de 2017, momento en el que la producción de ambos ha pasado a dominio público. Mientras tanto, en completa sintonía con las palabras de Rocío González Naranjo (2013: 526), autoras como Halma Angélico «esperan aún a ser representadas», de modo que es necesario tomar consciencia de «la ausencia casi total de las tablas escénicas españolas de estas grandes escritoras que contribuyeron además a la historia de España».

² Tan solo contamos con una lectura dramatizada en 2009 de *Ak y la humanidad*, setenta y un años después de su estreno durante la Guerra Civil en el Teatro Español de Madrid. Pero, según González Naranjo (2013: 529), se realiza a raíz de «un homenaje o de unas jornadas de estudio» y no en un «espacio teatral propiamente dicho».

Objetivos

A partir del estado de la cuestión y la problemática que presenta, la tesis doctoral es el resultado de un intenso trabajo con el que se pretenden lograr los siguientes objetivos:

- a) dar visibilidad a una autora casi olvidada para que sea incluida en el canon literario y feminista;
- b) realizar un estudio monográfico de su vida y parte de su obra;
- c) establecer las etapas o vertientes en las que se divide su producción;
- d) rescatar y presentar escritos desapercibidos de la autora;
- e) analizar las características de su producción dramática;
- f) estudiar sus fuentes e influencias;
- g) vincularla a una generación literaria concreta;
- h) aclarar el propósito de su estreno teatral durante la Guerra Civil;
- i) incentivar el interés hacia la autora que conduzca a nuevas investigaciones.

A través de la investigación, se da a conocer la producción dramática de una de las autoras españolas más interesantes del primer tercio del siglo XX, si bien no se le ha dado la relevancia que merece, debido al desmerecimiento que recibió su obra tras la Guerra Civil española.

De hecho, la impopularidad de Halma Angélico a lo largo del siglo XX se evidencia en su absoluta exclusión de estudios y recopilaciones literarias. En el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Ricardo Gullón realiza una compilación de poetas, novelistas y dramaturgos de lengua española que, a día de hoy, siguen siendo populares por la calidad de sus trabajos. En otro diccionario, el de J. M.^a Martínez Cachero, *Escritores Célebres*, se incluyen todos aquellos autores del teatro español de comienzos o primera mitad del siglo XX, además de muchos otros literatos. También en el catálogo de autores de Bompiani o en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* tenemos el privilegio de contar con nombres y apellidos de múltiples mujeres que merecen su espacio en la historia de la literatura española y que a día de hoy han sido leídas e investigadas en numerosas ocasiones. Pero en ninguno de ellos aparece el nombre de Halma Angélico. Tampoco el de Anna Ryus, mucho

menos el de María Francisca Clar Margarit. Ni siquiera en el capítulo que Eiroa San Francisco³ dedica a la evolución del Lyceum Club Femenino, en el que reúne a muchas de las ilustres mujeres que pertenecieron o tuvieron un vínculo con la asociación, se menciona a la que fue la última presidenta de la Sección de Literatura.

Por ello, es necesaria la inclusión de la autora en el panorama literario de comienzos del siglo XX, destacando la osadía con la que proyectaba ideales políticos y religiosos en sus escritos, en un contexto donde la mujer aún era minusvalorada por el sistema patriarcal. Halma Angélico debe incluirse en los estudios de literatura contemporánea y su obra merece estar presente en las antologías dramáticas del siglo XX. Está dentro de la producción teatral de la Guerra Civil y de los estudios de la mujer. Su nombre debe estar en los libros de texto, enseñarse en los centros educativos junto a María Teresa León, Rosa Chacel o Josefina de La Torre.

A través de una incesante búsqueda documental en los escasos archivos y documentos existentes en torno a la figura de Angélico, se elabora una monografía sobre la autora en su contexto, su personalidad y su contribución socio-literaria. Asimismo, se presentan las características que darán forma a un imaginario propio a partir del estudio de sus cuatro obras dramáticas, nombradas con relativa frecuencia pero escasamente leídas y analizadas. Más aún, el estudio presenta la iniciativa de organizar la obra completa de Halma Angélico en dos etapas, atendiendo a la temática y los motivos recurrentes de sus composiciones.

También revelamos en este estudio composiciones poéticas y textos narrativos de la autora que, desde su publicación en la década de 1930, han pasado desapercibidas y no han vuelto a mencionarse o incluirse en producciones posteriores. Un ejemplo de ello es su poema dedicado a la muerte de Federico García Lorca, publicado en la revista sindical *Técnicos (CNT/AIT)*; así como documentos inéditos, como son sus cartas enviadas a Miguel de Unamuno, por entonces rector de la Universidad de Salamanca, y que han sido proporcionadas por la Casa-Museo del escritor bilbaíno para este estudio.

Revelamos los aspectos de su obra que la convirtieron en una de las intelectuales más elogiadas y populares de comienzos de siglo, un privilegio que supo combinar con un

³ Por el contrario, se citan a diversas integrantes del Lyceum Club: «María de Maeztu, Isabel de Palencia, María Espinosa de los Monteros, Victoria Kent, Elisa Soriano, [...] Concha Méndez [...], Ernestina de Champourcin [...], Maruja Mallo [...], M. Teresa León [...], Clara Campoamor, Matilde de la Torre, Victoria Kent, Matilde Huici, Elena Fortún, Magda Donato, María Fidelman [...], Dolores Moya [...], Zenobia Camprubí [...]» (Eiroa San Francisco, 2005: 206-209).

importante activismo político. Sus trabajos contrastan con la oleada de obras vacuas y frívolas que se extendían por el país en forma de espectáculos de variedades y comedias evasivas. Sus personajes destacan por la profundidad y la carga emocional con la que fueron contruidos, y por llevar tras de sí una tradición literaria de la que Angélico fue capaz de servirse para darles sentido en su contexto social. En resumen, realizamos un mayor acercamiento a la vida y obra de Halma Angélico para darla a conocer y poner de relieve su contribución literaria. Al estudiar los aspectos de sus obras dramáticas, nos damos cuenta de la profundidad de algunos de sus personajes protagonistas, comparables a las víctimas de las tragedias lorquianas.

Es por esto que el análisis de su obra nos conduce a una conciencia plena de su manera de pensar y de crear, a la vez que definimos sus más próximas influencias, las fuentes de las que se nutre y la relación de sus obras con otras de relevantes personalidades como María Lejárraga, Miguel de Unamuno o Federico García Lorca.

Sobre esa base, planteamos una hipótesis sobre la corriente literaria en la que se adscribe la autora y si verdaderamente posee características que puedan incluirla en una generación específica. Dada su exclusión en los estudios de literatura, es necesario identificar en su expresión artística los aspectos que pudieran vincularla al simbolismo de Federico García Lorca y a una preocupación social que la defina como una mujer comprometida con la realidad social de su tiempo, a la que también le tocó vivir a sus contemporáneos de las generaciones del 98, el 14 y el 27.

Por otro lado, exponemos una muestra de su intenso activismo en una sociedad tremendamente patriarcal, dominada por el machismo y los prejuicios morales del catolicismo. En este sentido destaca su labor social y política, pues fue una figura clave del feminismo español y del movimiento anarquista que pugnó por la libertad de España. Su contribución al feminismo español merece ser incluido en los estudios de la mujer y su nombre debe ser destacado junto al de las contemporáneas que lucharon por la liberación femenina. El estudio dilucidará las verdaderas intenciones del estreno en 1938 de *Ak y la humanidad* en el Teatro español, adaptación de un cuento ruso, con la que realiza un símil para desacreditar el autoritarismo. A su vez, verificamos si realmente Angélico se trata, como indica Marrast, de la única dramaturga que dirigió una obra teatral durante la Guerra Civil. De ahí la necesidad de aportar mayor claridad sobre la ideología de la autora y las razones que la llevan a conciliar sus creencias religiosas con su adhesión al anarquismo.

Al mismo tiempo, somos conscientes de la dificultad para acceder a toda la información publicada sobre Angélico. En sus años de mayor actividad, la trascendencia de sus obras, así como su continua participación en sociedades y eventos culturales, le dio una popularidad a nivel internacional, que desapareció con el inicio de la Dictadura Franquista. Tras su retiro del mundo literario apenas se ha publicado contenido que esclarezca nuevos datos sobre su trabajo. Como bien señala O'Connor (1988: 8), volver a editar obras agotadas de autoras como Halma Angélico «llenaría un vacío lamentable». Ciertamente, la distribución de su producción literaria es muy limitada, a

excepción de las recientes ediciones publicadas por Fernando Doménech e Ivana Rota, así como las intervenciones en prensa entre los años veinte y treinta, que aún se conservan en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Por este motivo, el fin ulterior de esta investigación es el de infundir el interés en críticos e investigadores para continuar el estudio de esta original novelista, periodista, dramaturga y poeta, con la atención que realmente merece. Y, con ello, abrir nuevas sendas para el estudio, no solo de su producción teatral, sino de toda su narrativa y poesía, ofreciendo diversas hipótesis que permitan conocer a una autora sin apenas bibliografía que la respalde. Halma Angélico debe ser una figura imprescindible en la recapitulación literaria e histórica de la cultura española.

Metodología

La investigación se ha desarrollado a través de una metodología cualitativa, ya que no hay intención de llegar a una verdad absoluta, sino de obtener un entendimiento lo más



Fig. 2. Portada de *La desertora*, edición de I. Rota (2020). Fuente: Fondo personal.

profundo posible del pensamiento y obra de Halma Angélico, mediante la libre –aunque objetiva– interpretación. Por ello, el estudio está orientado a una realidad dinámica a la que se ha pretendido llegar de manera exploratoria, inductiva y descriptiva.

Esto se ha conseguido, por un lado, mediante una amplia documentación con la que nos situamos en el contexto de la autora, que abarca los siglos XIX y XX, mostrando la realidad de la mujer española de comienzos de siglo y la influencia que la religión católica ejerce sobre ella. Son fundamentales en esta documentación los diversos ensayos acerca del anarquismo y el feminismo, así como la consulta en prensa de todas las colaboraciones de la autora en *Heraldo de Madrid*, *ABC (Madrid)*, *Blanco y Negro*, *Cultura Integral* y *Femenina*, *Mundo Femenino*, *La Esfera*, *La Época*, *La Voz*, *El Sol*, *La Libertad*, *La Luz*, *La Gaceta Literaria*, entre otras; porque, como afirman Vilches de Frutos y Dougherty en «La escena madrileña entre 1900 y 1936» (*ALEC*, 1992: 77), la obtención de datos a partir de estas fuentes revela «la estrecha relación que tenía la escena con su entorno social, político y artístico».

Las observaciones de Pilar Nieva de la Paz en *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936* (1993), en torno a las preocupaciones y los temas recurrentes en la literatura femenina de esos años, ha supuesto una base teórica primordial para la contextualización de las obras de Angélico. A través de su estudio nos acercamos al deseo incesante de las intelectuales por alzar la pluma en aquellos núcleos donde la mujer, a pesar de haber sido relegada al papel de madre y esposa, luchaban por obtener los mismos derechos que los hombres. Evidentemente, para conocer la incidencia de esta realidad en el teatro, han sido esenciales las consideraciones aportadas por Fernando Doménech Rico e Ivana Rota en sus recientes ediciones de *Ak y la humanidad* (2001) y *Entre la cruz y el diablo / Al margen de la ciudad* (2008), respectivamente, en la Asociación de Directores de Escena (ADE). También la antología de Cristóbal de Castro *Teatro de mujeres: Tres autoras españolas* (1934) nos presenta a una Angélico revolucionaria a la par que religiosa, ya que aporta algunos aspectos muy interesantes acerca de su dramaturgia y su lucha por el reconocimiento literario.

Desde luego, ha sido imprescindible la consulta de manuales de historia de España, sobre todo, la referida al primer tercio del siglo XX. Con este procedimiento de indagación buscamos obtener un dominio completo del marco histórico y sociocultural que nos ocupa, lo cual no solo incluye la consulta bibliográfica en sí, sino también la asistencia y participación

en congresos, seminarios y algún acto constituido íntegramente en torno a la figura de Angélico, como lo fue la representación de la pieza teatral *Halma* en el Centro Dramático Nacional durante los meses de febrero y marzo de 2019, que llevó a escena un momento crucial en la vida de la autora: el estreno y posterior censura en 1938 de su adaptación de *Ak y la humanidad*, en pleno conflicto bélico. Así pues, para conocer su nivel de participación y originalidad con esta obra en el panorama teatral de la Guerra Civil, y de qué manera figuró como una dramaturga única y exclusiva, se consultará la cartelera nacional entre 1936 y 1939 en busca de coincidencias con el resto de dramaturgos.

A ello sumamos la búsqueda de noticias y opiniones sobre este estreno en la prensa de los meses posteriores, como *El Socialista* o *Mundo Obrero*; no solo las que debaten sobre el tema de la obra y sus supuestas intenciones contrarrevolucionarias, sino a las que contienen acusaciones de plagio. Para ello son necesarias las aclaraciones de Cataslán García y, por supuesto, la analogía con el cuento ruso de Jefim Sosulia al que pertenece la adaptación, así como la publicación de Valeriano Orobón Fernández, *Escritores en la Rusia revolucionaria* (1930), o de Edmundo González Blanco, *Los grandes cuentistas de la nueva Rusia* (1932), imprescindibles para entender los principios que llevaron al escritor ruso a elaborar su crítica al gobierno soviético.

Una vez terminado el proceso de documentación, se efectúa una fase más analítica a través del método creado por José Luis García Barrientos, que es fundamental para el análisis textual de las obras de Angélico y que podemos consultar en *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), *Teoría del teatro* (1997), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método* (2001), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004) o *Análisis de dramaturgia. Nueve obras y un método* (2007).

Mediante el seguimiento de las pautas metodológicas que ofrece, nos acercaremos al estilo y carácter de la autora, a la vez que se exponen las características de su dramaturgia según los rasgos que García Barrientos (2001: 39) considera que se deben analizar de manera imprescindible en el texto teatral; esto es, el espacio, el tiempo, el personaje y el público; y para alcanzar el conocimiento de estos es necesario el estudio del diálogo y de la acción en las obras que nos ocupan.

El análisis de estos elementos es clave para desvelar el proceso de creación de la dramaturga y los aspectos de su discurso, pero, además de los ya señalados, incluiremos en la

metodología de cada una de sus cuatro obras un examen de la escritura textual: la función de las acotaciones y los diálogos, el estilo del lenguaje, tratamientos, apelaciones o referencias que puedan contener; y en segundo lugar, de la ficción dramática, mediante el modelo actancial del Sistema de Greimas (p. 71).

Por otro lado, añadimos un apartado crítico en el que se aplican las conclusiones de la investigación previa. En él recurrimos a la hermenéutica para examinar con detalle las claves discursivas y el carácter alegórico de las obras; así como a la intertextualidad, para conocer de qué manera ha influido en ellas el teatro de otros autores⁴. Estas características son analizadas desde un punto de vista literario, pero se relacionan, a su vez, con aspectos de la filosofía, la antropología, la mitología, la psicología y la historia política.

Con todo ello logramos desglosar los temas y motivos presentes en el *corpus* dramático de la autora, además de las circunstancias socioculturales que lo hicieron posible y las características que puedan vincularla con sus contemporáneos o con determinadas tradiciones literarias.

En definitiva, el estudio presenta una muestra del valor literario, social y político de Angélico; también de su rotundo criterio contra la opresión, la violencia y todo lo que estos implican: la guerra, la revolución, el patriarcado, el sexismo y la Iglesia.

⁴ Algunos de los autores que seguimos para este análisis son Miguel de Unamuno y Pilar Millán Astray, por coincidir con *Al margen de la ciudad* en la temática del deseo y la frustración maternal, a través de *Raquel, encadenada* y *Las ilusiones de la Patro*, respectivamente. Asimismo, destacan autores que contribuyen a *La nieta de Fedra* con sus tragedias sobre este mito: Eurípides, Séneca, Jean Racine y, de nuevo, Unamuno.

CAPÍTULO I

CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

Debido a que el trabajo que se presenta tiene conexiones muy significativas con el marco social, político, ideológico e histórico, y que el período tiene peculiaridades muy específicas dentro de la historia de España, se ha considerado necesario incluir este capítulo en el que se contextualiza de manera más pormenorizada de lo que es habitual en investigaciones similares dedicadas a textos literarios.

I.1. El Reinado de Alfonso XIII

En 1888, año en que nació Halma Angélico, reinaba en España una mujer, María Cristina de Habsburgo, esposa de Alfonso XII, que falleció prematuramente en 1885. Su hijo y sucesor, Alfonso XIII, nació en 1886, de modo que la regencia de María Cristina se prolonga hasta su mayoría de edad, en 1902 (Beevor, 2005: 16). En 1888 también nació la ilustre sufragista Clara Campoamor (2002: 19) y fue el año en el que se creó la Unión General de Trabajadores (UGT) (Méndez, 2007: 49).

Mediante una monarquía constitucional, se iban sucediendo los gobiernos de carácter liberal y conservador, liderados por Práxedes Mateo Sagasta y Antonio Cánovas del Castillo, respectivamente, quienes habían acordado con el rey el conocido Pacto del Pardo, en vistas a su inminente fallecimiento (Vidal Manzanares, 2009: 142). Ambos mandatos se producían en períodos alternos de año y medio, con el objetivo de evitar radicalismos y poner en peligro el sistema político (Beevor, 2005: 16), que se hallaba bajo la Constitución de 1876. También para ello surge en 1890 la Ley de Sufragio Universal masculino, en un intento de luchar contra el caciquismo del país (Vidal Manzanares, 2009: 233).

A partir de 1895 se desarrolló la Guerra Colonial en Cuba y Filipinas por la independencia, liderados por José Martí y Antonio Maceo, en Cuba, así como José Rizal y

Andrés Bonifacio, en Filipinas. El intento de los españoles por mitigar la rebelión fue inútil, de modo que intervinieron los estadounidenses, con la intención de expandir su soberanía por Centroamérica. Así, en 1898 estalla la Guerra de España y Estados Unidos, que finalizó con el Tratado de París, en el que España les entrega a estos el poder de Filipinas y concede la autonomía a Cuba. Aun así, el coste de esta guerra y las consecuencias para la población española dan lugar al denominado «desastre del 98» (Tusell, 2007), que incluye una crisis política, socio-económica y cultural, denunciada con pesimismo por los integrantes de la Generación del 98:

[...] es la época de «muchas cosas malas y algunas buenas» de que nos habla Baroja; el momento de «tremendo desconcierto», en la pluma de Azorín; de «desesperante marasmo», en la síntesis de Unamuno; de «abulia», en la anticipada visión de Ganivet. La «España negra» de los artículos publicados por Regoyos a lo largo de 1898, tan magistralmente retratada luego por Zuloaga, o la «España sin pulso» del célebre artículo atribuido a Silvela en agosto de ese mismo año [...] (García Delgado y Jiménez, 2007: 351).

El reinado de Alfonso XIII comenzaba en 1902 con la urgente necesidad de superar los daños causados por la crisis colonial y enfrentándose a la oposición de críticos e intelectuales que abogaban por su descomposición, defendiendo a su vez un «regeneración» de la sociedad y del poder político como única solución para salir de la crisis en España:

El regeneracionismo nació por de pronto como una corriente impetuosa, pero casi anónima. El golpe del 98 pudo no ser la causa, pero sí el revulsivo. Había que sacar a España de la situación vergonzosa en que había caído, y para ello no bastaba una simple recuperación sobre las bases antiguas; era preciso cambiarlo todo, acabar con las viejas lacras —el subdesarrollo, la ignorancia, el caciquismo, la corrupción, el monopolio de las oligarquías dirigentes— y encontrar caminos nuevos. Para tan esforzada empresa, la opinión sentía la necesidad, como tantas otras veces en nuestra historia, de un “salvador del país”. Ciertamente salvadores en potencia no faltaron por entonces (Comellas, 1993: 320).

En estos años el modernismo alcanzaba «su máximo apogeo», cuyas consecuencias se perciben en «la transformación física de las ciudades» (Campo Alange, 1964: 173). Tras la pérdida de Cánovas y Sagasta, en 1897 y 1903, respectivamente, la política española tuvo como principal responsable a Antonio Maura, del Partido Conservador, quien, entre 1904 y 1910, intentó recuperar la economía del país, acabar con la corrupción electoral y restaurar los dos grandes partidos políticos (La Parra López, 2008: 441-443). Sin embargo, un análisis general de la producción durante su mandato revela, a pesar de «determinados cambios de sectores en la industria», «un estancamiento general en la agricultura», que influirá posteriormente en la crisis de 1921-1922 (Tuñón de Lara: 2000: 87).

Durante su gobierno tuvo lugar la Conferencia Internacional de Algeciras (1906), con la que se buscaba obtener un mayor dominio del norte de África (Beevor, 2005: 19), tras el fracaso colonial de Cuba y Filipinas; por lo que una rebelión por parte de la población contra el protectorado de España desembocó en la Guerra de Marruecos. En 1909 las protestas del pueblo español también conducen a la Semana Trágica en Barcelona, en la que una huelga pacífica contra el envío de trabajadores de fábrica al conflicto marroquí derivó en una vehemente sublevación, donde finalmente tuvieron que actuar el Ejército y la Guardia Civil, y en la que hubo un centenar de personas fallecidas y más de quinientos heridos (La Parra López, 2008: 443-444).

Al mismo tiempo, en el ámbito social resurge con ímpetu el movimiento obrero anarcosindicalista, pues se crea en 1907 Solidaridad Obrera y, en 1910, la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), que hasta 1919 fue el sindicato central con más de 500.000 afiliados (Beevor, 2005: 16-19). A partir de las continuas protestas, el declive político y las consecuencias de la guerra en términos sociales y económicos, se desintegró definitivamente la monarquía constitucional en la que se alternaban los gobiernos liberal y conservador. Tras su declive gobernó José Canalejas, del Partido Liberal, que, antes de su asesinato en 1912 a consecuencia del terrorismo anarquista, pretendía llevar a cabo una renovación política y democrática (La Parra López, 2008: 445-447). Sin embargo, pronto los partidos se desintegraron y hasta 1916 dirigieron el país diversos jefes de gobierno que no cesaban de sucederse en el mandato, entre los que destacaron el conservador Eduardo Dato o el liberal Niceto Alcalá Zamora (pp. 447-449). Paralelamente, en el ámbito literario surge la Generación del 14⁵, un grupo de intelectuales, también llamados novecentistas, que alcanzan su máximo esplendor en 1914 y que reflejan en sus obras el declive moral y económico del país (Cajade Frías, 2008: 18); entre ellos destacan Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró o Benjamín Jarnés, liderados por el filósofo José Ortega y Gasset.

Entre 1914 y 1918 estalló la Primera Guerra Mundial, en la que España, con el gobierno de Dato, se mantuvo neutral desde el primer momento. Por otro lado, las necesidades de los países implicados en el conflicto provocaron en España un incremento de la producción industrial para abastecerlos y, por ende, una ampliación de la burguesía (García

⁵ «Podemos hallar que la diferencia esencial consiste en que la generación de 1898 postergaba los servicios de la razón a los de la historia, la vida, la acción, la evolución, la tradición, en tanto que la de 1914 procura contener el impulso irracional mediante el correctivo del intelecto, de la razón impura o razón vital» (Sobejano, 2004: 494).

Delgado y Jiménez, 2007: 367-369). Este crecimiento económico pronto dio lugar a diversas transformaciones en todos los ámbitos, como la migración de trabajadores en masa desde los campos a las ciudades, lo cual marcó una gran diferencia en las condiciones de vida de ambas zonas⁶; pero, una vez finalizada la guerra, cesaron los beneficios y España volvió a su situación anterior, como sostiene Beevor (2005: 18-19):

Quando terminó la guerra, aquel «milagro» económico desapareció. Muchas empresas, nacidas o crecidas en la marginalidad económica, tuvieron que cerrar, enviando a sus obreros al paro. Instalada de nuevo en su ciclo natural, la economía española entró en crisis y los gobiernos regresaron al nacionalismo económico con sucesivas leyes proteccionistas que culminaron en el «arancel Cambó» de 1922. A una masa de trabajadores en paro empobrecida por el deterioro del salario real ante la subida de los precios no le quedó más opción que la revuelta.

Se inicia entonces la crisis de 1917, que conlleva al fracaso definitivo de la Restauración, con un levantamiento revolucionario provocado por las huelgas de los sindicatos:

[...] los acontecimientos revolucionarios de 1917 se representaban como el modelo revolucionario del siglo XX; por otro lado, la construcción del régimen bolchevique dará pie a imaginar a Rusia como un mundo diferente. Ante esas dos imágenes se produjeron fuertes reacciones de rechazo y apoyo (Cruz, 1997: 275-276).

El período es conocido como el Trienio Bolchevique, cuyo movimiento finalmente fue aplacado por el Ejército (Luis Martín, 2008: 464). Según Beevor (2005: 22): «Los patronos respondieron a la violencia con la violencia [...] de tal modo que terroristas de la CNT llegaron a asesinar al jefe del Gobierno, Eduardo Dato, en 1921». La situación se prolonga hasta 1923, cuando las fuertes críticas hacia la gestión del gobierno y los diversos conflictos, como la continuación de la Guerra de Marruecos, conlleva al golpe de Estado de Primo de Rivera y a la instauración de una dictadura autorizada por el monarca Alfonso XIII (p. 23).

⁶ «Este nuevo y estrepitoso mundo de la ciudad se puso de manifiesto en el terreno del arte con la aparición de las vanguardias artísticas: futurismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo. [...] dos periodos: el primero va desde 1917 hasta 1925, caracterizado por una ruptura formal que trajo a España los diferentes ismos europeos; y un segundo periodo, que iría de 1925 hasta los primeros años de la República, en los que triunfó la Figuración Lírica y el Surrealismo». Gómez Blesa, 2009: 116. (Cit. a Trenc, 2006: 225).

I.2. Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)

La primera etapa primorriverista se caracterizó por la represión hacia los civiles y los métodos de control sobre la prensa y las asociaciones de los opositores al gobierno (Luis Martín, 2008: 489-490), así como las manifestaciones de intelectuales y estudiantes, entre los que destaca Miguel de Unamuno, el máximo representante de esta lucha que contribuiría al desgaste del régimen:

Desarticulada la CNT en los primeros meses del régimen por una contundente política represiva y con los socialistas a la expectativa, los primeros brotes opositores que encontró Primo de Rivera vinieron de un reducido grupo de intelectuales, que con Miguel de Unamuno a la cabeza descalificaron desde el primer momento las supuestas bondades regeneracionistas con las que se presentó. Si el catedrático de la Universidad de Salamanca consideró el golpe de Estado como la expresión grotesca de las peores lacras de la vida nacional, Manuel Azaña no dudó en emplear el arma del sarcasmo para denunciar el militarismo dictatorial (Luis Martín, 2008: 495-496).

Las medidas que se tomaron desde el Directorio Militar⁷ destacaron por la «mano dura» para el orden civil y la creación del partido único de la Unión Patriótica que pretendía imitar el modelo fascista de Mussolini. Con ello, se clausura el Ateneo de Madrid y se destierra a Fuerteventura al republicano Rodrigo Soriano y a Miguel de Unamuno, destituido también como rector de la Universidad de Salamanca; ya que, como afirma Tuñón de Lara (2000: 157): «El nuevo Poder parecía inquietarse más por las críticas de los intelectuales que por el alegato de los presidentes de las Cámaras –Romanones y Melquíades Álvarez– [...]».

A partir de 1925, este directorio fue sustituido por un gobierno civil, se creó la Organización Corporativa del Trabajo siguiendo las pautas del fascismo italiano, y, mediante sufragio restringido, se formó la Asamblea Nacional Consultiva, desde la que se intentó crear sin éxito una ley que compensara la función de la Constitución (Valle Calzado, 1999: 135).

En este contexto había emergido una mayor oposición a la dictadura liderada por Manuel Azaña, Alejandro Lerroux y Marcelino Domingo, entre otros, quienes, con el apoyo de exiliados e intelectuales detractores de Primo de Rivera, «conspiraban no ya para derribar al Gobierno, sino para hacer caer la Monarquía» (Beevor, 2005: 25). Así lo manifiesta también Tuñón de Lara (2000: 158):

⁷ El Directorio estaba compuesto por los generales: Luis Navarro, Dalmiro Rodríguez Pedré, Mario Muslera, Luis Hermosa, Francisco Ruiz del Portal, Antonio Mayandía, Francisco Gómez Jordana, Adolfo Vallespinosa y el contraalmirante Marqués de Magaz. El secretario era el coronel Godofredo Nouvilas (Tuñón de Lara, 2000: 153).

[...] [el descontento] de los estudiantes e intelectuales empezó a crear problemas a la Dictadura. Cuando Unamuno fue trasladado a Fuerteventura, en Madrid se registraron ya serios incidentes promovidos por las manifestaciones de estudiantes. Se detuvo a varios de ellos –liberados poco después–, se formó expediente a los catedráticos de la Universidad Central Jiménez de Asúa y García de Real, y se procesó a Fernando de los Ríos, que lo era de la de Granada.

Con ello, se fundó en 1926 la Alianza Republicana (Luis Martín, 2008: 496); y, en 1927, el sindicato de la Federación Universitaria Española (FUE) (Tusell, 2007) y la Federación Anarquista Ibérica (FAI), esta última formada por los miembros más radicales de la CNT (Christie, 2010: 47). La nefasta situación del dictador, debido a la disconformidad tanto de anarcosindicalistas como de conservadores, le obligó a dimitir ante el rey a comienzos de 1930 y se exilió a París, donde falleció poco después. Alfonso XIII, por otro lado, tampoco podía recuperar el mando de un sistema constitucional que él mismo había debilitado, de modo que le cedió el gobierno a Dámaso Berenger (Beevor, 2005: 26) en el período conocido como la «dictablanda».

La mala gestión de este también provocó la oposición de antiguos monárquicos como Niceto Alcalá-Zamora, así como el PSOE, la UGT y la CNT, que rechazaban a la Monarquía y abogaban por la instauración de una República. Esta unión dio origen al Pacto de San Sebastián, recibiendo la colaboración de militares republicanos como Ramón Franco o Ignacio Hidalgo de Cisneros y contribuyendo al movimiento revolucionario que dio lugar a las elecciones municipales, cuyos resultados dieron claramente la victoria a los republicanos y Alfonso XIII no tuvo más opción que abandonar el trono (Luis Martín, 2008: 499-500). Finalmente, el 14 de abril de 1931, se proclamó la Segunda República española.

I.3. Segunda República Española (1931-1939): Bienios Reformista y Conservador, y Victoria del Frente Popular

Hasta 1936, la República tendrá como jefe de Estado a Alcalá-Zamora y, durante la Guerra Civil, a Manuel Azaña; junto a sucesivos jefes de gobierno. Así, un Gobierno Provisional liderado por el primero aprueba la Constitución de 1931, reemplazando así a la de 1876, en el que se instaura un Estado democrático, descentralizado y laico. Se aprobó en su Artículo 43 la Ley de Divorcio, pionera en España, y la Ley del Sufragio Universal en el Artículo 36, que había tenido un primer intento de concesión durante la dictadura precedente (Sánchez Marroyo, 2003: 184-185). Como señala Gómez Blesa (2009: 228) citando a Scalón

(1986: 267), la aprobación de estas leyes sufrió un gran rechazo por parte de católicos y conservadores, en especial, la Ley de Divorcio:

[...] despertó una dura oposición de la Iglesia, quien, a través de numerosos sermones y pastorales, advertía a sus feligreses del castigo de excomunión para aquellos que osaran llevarlo a cabo, pues ponía en peligro a la familia tradicional. [...] También los partidos conservadores eran contrarios a la ley del divorcio. Indicaban, además, en un tono profético infundado, una sucesión de hechos catastróficos que vendrían a poner en peligro el orden social, como el aumento del número de suicidios, del número de crímenes pasionales, al igual que un crecimiento de la delincuencia juvenil, pues los jóvenes imitarían el comportamiento delictivo de sus padres.

Mientras en Europa continuaba propagándose el fascismo, lo que desató durante los años treinta diversos cambios políticos y económicos –a excepción de Rusia, donde se consolidó del todo el estalinismo– (Olaya, 1990: 19), en España comienza el Bienio Reformista de la República, gobernado por Manuel Azaña, con el que se pretendía enmendar el siniestro económico en el que se encontraba el país por «consecuencias de los errores económicos de la dictadura de Primo de Rivera» (Beevor, 2005: 30). Las medidas incluyen una reforma agraria, militar, religiosa y educativa; que, citando a Comellas (1993: 411), situaron a la República como «el régimen más reformista que hubo en España durante mucho tiempo».

Con la Ley de Reforma Agraria, el gobierno pretendía solucionar el problema histórico de la desigualdad social y acabar con el caciquismo, mediante la expropiación con indemnización de una parte de las tierras para repartirlas al campesinado, de modo que estos pasaban de ser jornaleros a convertirse en propietarios. Además, según Beevor: «[...] aplicó al campo las mismas leyes de seguridad y protección de que gozaban los obreros industriales, incluida la jornada de ocho horas, y el sistema de jurados mixtos para arbitrar los conflictos laborales» (2005: 30).

La reforma militar consistió básicamente en la reducción del exceso de altos cargos militares, ofreciéndoles pasar a reserva con el mantenimiento íntegro de su sueldo: «[...] redujo las dieciséis capitanías generales a ocho “divisiones orgánicas”, suprimió el grado de teniente general, hizo revisar los ascensos por méritos de guerra, redujo el servicio militar obligatorio a un año y ordenó clausurar la Academia General Militar de Zaragoza que dirigía el general Franco» (p. 31).

En cuanto al ámbito religioso, se logró minimizar el poder de la Iglesia, prohibiendo a las órdenes religiosas impartir clase y privándolas de los beneficios económicos del Estado. Asimismo, se disolvió la Compañía de Jesús, de modo que, al excluir a los jesuitas del sistema educativo, se fomentaba el laicismo y la libertad de culto en la enseñanza, y se suprimía la religión de las instituciones de enseñanza como materia obligatoria (p. 32). Estas medidas están estrechamente relacionadas con la reforma educativa, con la notable influencia que habían dejado los intelectuales sobre el gobierno, puesto que la supremacía religiosa fue sustituida por una enseñanza laica basada en la Institución Libre de Enseñanza. Con ello, se aprobó la construcción de nuevos centros educativos, la dignificación y mejora salarial del personal docente, se fundó la Junta para la Ampliación de Estudios en pro de una mejor preparación del profesorado y se crearon las «misiones pedagógicas», con las que se trasladaba la cultura a zonas rurales y periféricas del país:

Otra medida [...] era la referente a la educación primaria porque el analfabetismo rondaba, todavía, el 45 por 100 de la población. Era necesario construir 27.000 escuelas para atender a un millón y medio de niños sin escolarizar. Por un decreto [...] el gobierno provisional creaba 7.000 nuevas plazas de maestro incrementando sus sueldos en un porcentaje que variaba desde el 15 hasta el 50 por 100. Asimismo se ordenaba la construcción inmediata de 7.000 nuevas escuelas que debían costearse entre los ayuntamientos, que proporcionarían los terrenos, y el Estado, que abonaría el 75 por 100 de la construcción y pagaría los sueldos de los nuevos maestros (p. 32).

Los republicanos siempre se sintieron orgullosos de la reforma agraria, pues la consideraban su principal logro político; sin embargo, tal como afirma Comellas (1993: 431), sus resultados nunca fueron los esperados, mientras que su reforma educativa –más desapercibida– sí supuso un hito histórico en España:

Los estudios de E. Malefakis y otros posteriores que se han realizado sobre el tema [la reforma agraria] no abonan esta jactancia y ponen de relieve lo modesto de sus resultados, así como sus errores técnicos. Es curioso observar cómo los republicanos han presumido mucho menos de su reforma educativa, cuando entre 1931 y 1936 se crearon 10.000 escuelas nuevas sobre las 35.000 que ya existían, incremento que supera el operado bajo la Dictadura, por no hablar ya de épocas anteriores. Los republicanos mejoraron también las condiciones económicas de los maestros y trataron de dignificar su papel en la sociedad, dentro de la más pura línea regeneracionista.

En 1932, el gobierno republicano sufre su primer golpe de Estado, conocido como la Sanjurjada y liderado por el general Sanjurjo, que fracasó por la poca implicación del Ejército español⁸. Y, en el mismo año, se funda la Confederación Autónoma de Derechas Españolas

⁸ «Ninguna de las cuatro sublevaciones –tres promovidas por la extrema izquierda revolucionaria y una por

(CEDA), liderada por Gil Robles, con la que se pretenden derogar todas las medidas adoptadas en el Bienio Reformista. También aparece el Movimiento Español Sindicalista, creado por José Antonio Primo de Rivera, Rafael Sánchez Mazas y Julio Ruiz de Alda, que posteriormente se convertiría en Falange Española (Beevor, 2005: 37). Por lo tanto, tampoco la República carecía de detractores muy motivados en el deseo de derrocar el gobierno, no solo por parte de la derecha, sino por los extremos revolucionarios: «Entre tanto, los militantes de la CNT-FAI vieron en los primeros tiempos de la República una oportunidad para vengarse de sus enemigos» (Payne, 2014: 28). Tras la masacre de Casas Viejas, el gobierno pierde definitivamente la influencia sobre los ciudadanos, donde una huelga general para exigir aumentos salariales desemboca en un motín apaciguado por las Fuerzas de Seguridad, y en el que hubo veintiséis víctimas mortales entre guardias y civiles. Además, en 1933, se aprueba por Azaña y Alcalá-Zamora la conocida Ley de Vagos y Maleantes, con la que se perseguía a todos aquellos ciudadanos considerados «desecho de la sociedad» (Sánchez Marroyo, 2003: 139). El descontento con el rumbo que había tomado el Gobierno es reflejado en el folleto , publicado por el Partido Comunista en 1974:

[...] las clases medias burguesas se mostraron vacilantes y respetuosas hasta el extremo de los privilegios económicos, políticos y sociales de las castas reaccionarias; una vez más mostraron su temor al pueblo y su vacilación para llevar a cabo su propia revolución.

Siguieron estando en las manos de los generales de casta, los principales mandos del Ejército, los puestos clave del aparato estatal, de la administración y de la justicia, sin hablar de los factores básicos de la economía [...]. La tímida reforma agraria que se promulgó en 1932 solo afectó a una ínfima parte de las tierras de latifundio y a unos cuantos miles de entre los millones de jornaleros y campesinos pobres. Además, la burguesía fue incapaz en este período de adoptar las medidas necesarias para poner fin al sabotaje que, en todos los órdenes, llevaban a cabo las fuerzas reaccionarias contra el nuevo régimen republicano (PCEml, 1974: 11).

Tras la dimisión de Manuel Azaña y la disolución de las Cortes por la persistente oposición a la alianza republicano-socialista, en 1933 se convocaron nuevas elecciones con la inclusión del voto femenino, cuyos resultados dieron el triunfo al bando conservador. De acuerdo con Villalaín García (2000: 230), recibieron mayor número de votos las opciones más conservadoras, como la coalición de la CEDA, que logró 115 diputados; o los radicales, con 102 diputados. El resto de fuerzas derechistas fueron los agrarios (36 diputados), los tradicionalistas (20), los conservadores (18), Renovación Española (16) y los independientes derechistas (15). Por otro lado, el PSOE tan solo obtuvo 60 diputados, a lo que se añade la

la derecha radical– amenazaron realmente al nuevo régimen» (Payne, 2014: 28).

aplastante derrota de los demás partidos socialistas y progresistas: el Radical Socialista Independiente (6), Acción Republicana (5), el Democrático Federal (4), el Radical Socialista (1) o el PCE (1).

De este modo, se iniciaba el denominado «Bienio Negro» (Bolloten, 1989: 47), un gobierno dirigido por la CEDA de Gil Robles y el Partido Radical Republicano de Alejandro Lerroux. Como sostiene Payne (2014: 39): «[...] fue una coalición de centro-derecha que avanzó hacia posiciones mucho más conservadoras, revisando o anulando varias de las reformas anteriores revirtiendo la reforma agraria. Según la izquierda, esto supuso el inicio del “fascismo”». Este triunfo se atribuye frecuentemente a la participación electoral femenina⁹, influenciada por la Iglesia y sus cónyuges masculinos, pero lo cierto es que se debe a la unión de asociaciones y colectivos de derecha en coaliciones, lo que conllevó a una mayor concentración de votos (p. 51). De hecho, un año después, las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), de carácter nacionalsocialista, y la Falange Española, dirigida por José Antonio Primo de Rivera, forman Falange Española de las JONS (Serrano Morales, 1999: 163).

En el siguiente fragmento de *Madrid de corte a checa*, de Agustín de Foxá (1938: 243), hallamos una muestra del despotismo con que los fascistas se refieren a los progresistas españoles de estos años:

Pasaban masas ya revueltas: mujercuelas feas, jorobadas, con lazos rojos en las greñas, niños anémicos y sucios, gitanos, cojos, negros de los cabarets, rizados estudiantes mal alimentados, obreros de mirada estúpida, poceros, maestritos amargados y biliosos. Toda la hez de los fracasos, los torpes, los enfermos, los feos; el mundo inferior y terrible, removido por aquellas banderas siniestras.

La formación del nuevo régimen destaca por sus discursos derechistas, razón por la cual se consideraba a la CEDA como la principal representación del fascismo europeo (Heywood, 1990: 210). Sus líderes llegaron incluso a reconocer su admiración por la gestión de Hitler en Alemania, quien, paralelamente a las elecciones en España, asciende al poder en 1933. Así lo advertimos en el discurso de Gil Robles en la Congreso Fundacional de Madrid: «Estamos ante una revolución social. En el panorama político de Europa veo solo la

⁹ Según Villalaín García (2000: 251): «En ABC no hubo ningún editorial o artículo de opinión que achacara al voto femenino los resultados electorales, lo que no impide que reconociera implícitamente que había favorecido a la candidatura derechista [...]». Entre los redactores que atribuyen directamente esta responsabilidad a las mujeres electoras se encuentran Ramino de Maeztu, con su artículo titulado «Las monjas»; o César González Ruano, con «Reconquista de España».

formación de grupos marxistas y antimarxistas. Eso ocurre en Alemania y también en España. Esa es la gran batalla que tendremos planteada este año» (Preston, 2011).

En un contexto de crisis económica internacional y derrocando todo avance social del anterior bienio, se reducen los presupuestos en educación, se vuelve a permitir la intervención de la Iglesia en la enseñanza (Sánchez Marroyo, 2003: 161), se anula el Estatuto de Autonomía de Cataluña y se concede la amnistía de golpistas detenidos en años anteriores, como el general Sanjurjo (Juliá, 2007: 271).

Con el gobierno conservador comienza el movimiento revolucionario encabezado por el PSOE y que había sido planeado en los momentos previos a las elecciones junto a la UGT y el Partido Comunista Español (PCE), ante la posibilidad de que la CEDA lograra el poder. No obstante, existía una parte del PSOE que apoyaba al régimen establecido y no estaba de acuerdo con la estrategia revolucionaria, como es el caso de Julián Besteiro o Indalecio Prieto¹⁰, republicanos convencidos que no confiaban en que el movimiento extremista fuera realmente a solucionar los problemas de Estado (Heywood, 1990: 215-218). Al otro lado, se situaba la parte obrerista, encabezada por Largo Caballero, quien extiende por España el peligro de la amenaza fascista, como podemos advertir en sus discursos:

La lucha, pues, ha quedado planteada entre marxistas y antimarxistas. Es una manifestación de la guerra de clases, y eso nos llevará inexorablemente a una situación violenta. [...] que queremos vivir en la legalidad; pero que si se nos cierran los caminos, apelaremos a la violencia revolucionaria. Pero es que se da el caso de que son los propios enemigos los que pretenden imponerse por la fuerza. Están organizando el fascismo. Y el gobierno lo sabe [...] (Largo Caballero, 1979: 120-137).

Tenemos dos caminos: la lucha legal y la lucha no legal. Nosotros decimos que preferimos la lucha legal, queremos triunfar empleando la lucha legal... En lo que hay que pensar es en que, si el momento llega, con todos sus inconvenientes, tenemos que hacerle frente como se pueda en la forma que se pueda. ¿Legalmente en el Parlamento? Legalmente en el Parlamento. ¿Que no nos lo consienten? ¡Ah! Entonces habría que usar otros procedimientos (Mario de Coca, 1975: 174-175).

A todo esto sumamos el descontento que, de por sí, existía entre el proletariado, pues se había comprobado que durante la República la situación de los obreros españoles no ha variado en demasía respecto a la etapa monárquica precedente, ya que es igualmente precaria incluso tras la reforma agraria: «El problema, tal como se planteaba, era técnicamente insoluble: no había tierras para todos los españoles que las reclamaban» (Comellas, 1993:

¹⁰ «Los socialistas estaban cada vez más divididos. En esencia, la división era entre los partidarios de Prieto, que estaba dispuesto a colaborar con el gobierno, y los partidarios de Largo Caballero, que no lo estaba» (Heywood, 1990: 282).

432). La violencia está presente de manera destacada en todo el territorio nacional, ya sea en prensa, en las revueltas de las calles o en las Cortes (González i Vilalta, 2009: 270-271). Finalmente, las fuerzas obreras y de izquierdas se unen para conquistar el poder y todo ello desemboca en un levantamiento conocido como la Revolución de 1934, que dejará más de dos mil muertos –de los cuales, el 70% fueron revolucionarios– (Blázquez Miguel, 2009: 488) y que es, como sabemos, el prelude de la Guerra Civil. Así también lo describe Comellas (1993: 431):

Por 1932-1933, al tiempo que la República radicaliza su programa y trata de llevar a cabo sus reformas, se aprecia cada vez más visiblemente el recrudecimiento de una oposición que va ya no solo contra el gobierno, ni siquiera contra la República, sino contra la propia concepción demoliberal del Estado.

En el siguiente discurso pronunciado por el líder del Partido Comunista, José Díaz, el 2 de junio de 1935, refleja la iniciativa y el compromiso de los partidos para unirse frente al gobierno conservador, de ahí que se titule «La lucha por la unidad en plena reacción»:

Camaradas:

Obreros socialistas y anarquistas, antifascistas todos: os saludo cordial y fervorosamente, en nombre del Partido Comunista. [...]

No son estos los momentos más adecuados para perder el tiempo. El peligro fascista es más grande que nunca, en España. El Poder, el aparato estatal, está en manos de un gobierno integrado por reaccionarios y fascistas. Y este gobierno, cargado de las peores intenciones, está tomando las medidas orgánicas y estratégicas para impedir el desarrollo del movimiento revolucionario. [...]

Sí, camaradas, el fascismo morirá. Pero, ¿habrá de morir tan solo por explosiones de entusiasmo? No. [...] Está muy bien el entusiasmo, está muy bien esa voluntad de lucha antifascista que se refleja en este grandioso acto y en los que se celebran estos días. Pero tenéis que comprender todos, que a este deseo ya esta voluntad hay que darles una forma orgánica, hay que encauzarlos en una fuerte organización que desarrolle la lucha y nos lleve al triunfo sobre la reacción y el fascismo. [...]

La CEDA y los radicales cumplen fielmente el mandato de sus amos, de los capitalistas y terratenientes. Tienen el encargo de reprimir a sangre y fuego el movimiento revolucionario, y no reparan en medios. Esa es su triste misión. [...]

Este es el Gobierno del hambre, de la sangre y de la muerte. Este es el Gobierno que ha realizado actos de barbarie tan feroz, que no tienen precedente en la historia.

Y en esta situación que sigue a Octubre, es cuando el Partido Comunista se dirige una y otra vez a las organizaciones obreras, al Partido Socialista y a todos los antifascistas, llamándoles a organizar la lucha en frente único contra la represión y contra la pena de muerte. Nuestra consigna «¡Ni una ejecución más!» ha recorrido todas las ciudades, todos los pueblos y aldeas de España (Díaz, 1970: 2-5).

En las elecciones generales de 1936, la victoria es para el Frente Popular, una coalición en la que múltiples partidos y organismos de izquierda¹¹, aunque no habían sido precisamente aliados en años anteriores¹², unen sus fuerzas para derrocar el gobierno conservador:

Si en 1933 las izquierdas se presentaban desunidas, ahora [...] su unión dio origen al Frente Popular, cuya auténtica figura fue Azaña y cuyo programa se fundamentaba en la vuelta a las leyes reformistas del primer bienio, completadas con otras nuevas que permitiesen realizar la Reforma Agraria [...] (Capel Martínez, 1992: 186).

De acuerdo con Beevor (2005: 54):

Este Frente Popular estaba integrado por Izquierda Republicana, Unión Republicana, PSOE, Juventudes Socialistas, PCE, POUM, Partido Sindicalista y UGT. En Cataluña Esquerra Republicana, Acció Catalana Republicana, Partir Nacionalista Republicà Català, Unió Catalana de Catalunya, Unió de Rabassaires y los pequeños partidos comunistas constituyeron el Front d'Esquerres. El Partido Nacionalista Vasco presentó candidatura aparte [...].

Algunos partidos como Acción Política Feminista Independiente (APFI), de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), al no incluirse en el Frente Popular por su naturaleza independiente, retiraron su candidatura para no perjudicar a la coalición desde la oposición (Núñez Pérez, 1989: 565-566). Sin embargo, existían múltiples factores que perjudicaban el ascenso de la izquierda, ya fuera por el miedo de la población a la amenaza de una dictadura comunista o por las continuas desavenencias entre socialistas y republicanos en los ayuntamientos. Por esta razón, de hecho, ante el riesgo de una nueva victoria de la derecha, Manuel Azaña decide suspender las elecciones municipales. Así lo explica en una de sus cartas enviadas a Rivas Cherif (1979: 672):

Lo del Frente Popular anda mediano. [...] Fuera de las Cortes, por esos pueblos, no nos entendemos. Con motivo de las elecciones municipales hay un alboroto tremendo. Socialistas y comunistas quieren la mayoría en todos los ayuntamientos [...]. Han cometido la ligereza de decir que eso lo hacen para dominar la República desde los ayuntamientos y proclamar la dictadura y el soviét. Esto es una simpleza, pero por lo mismo es dañoso. Los republicanos protestan y el hombre neutro está asustadísimo. El pánico de un movimiento comunista es equivalente al pánico de un golpe militar. La estupidez sube ya más alta que los tejados.

¹¹ «La candidatura del Frente Popular por Madrid comenzó a elaborarse entre representantes del PSOE, IR y UR» (Villalaín García, 2000: 318).

¹² El 2 de febrero, José Díaz publica en *Mundo Obrero* su argumento sobre la presentación del Frente Popular a las elecciones del día 16: «Estamos a las puertas de las elecciones. Todas las masas trabajadoras y democráticas del país están en pie, unidas, con el proletariado a la cabeza, para dar la batalla, derrotar a la reacción y abrir amplio cauce al desarrollo ulterior de la revolución democrático-burguesa. Nuestros enemigos, que son los enemigos del pueblo trabajador, también están en pie de guerra, también se unen, pretendiendo alcanzar el triunfo en las urnas, para hundir a nuestro país en la barbarie fascista» (Díaz, 1970: 28).

Finalmente, los resultados electorales en el mes de febrero revelan que, de entre 9.864.783 de electores (el 72% del censo electoral), 4.654.116 votaron por el Frente Popular; 4.503.524, por las derechas; 400.901, por los de centro; y 125.714, por los Nacionalistas vascos. Estas serían las últimas elecciones democráticas en los próximos cuarenta años.

I.4. Guerra Civil Española (1936-1939) y Caída de la República

En julio de 1936, la sublevación militar a manos de Francisco Franco provocó la Guerra Civil, que se prolonga hasta 1939, cuando finalmente el gobierno republicano es derrotado. Conforme a investigadores como Olaya (1990: 31), realmente fue un golpe de Estado que había comenzado a planearse en 1931, tras la instauración de la República, «favorecida por la pasividad e indiferencia de los hombres políticos a quienes se intentaba eliminar política y físicamente». Sin embargo, la guerra no supone un intento de rescate ante la situación política española ni un acto para impedir el dominio soviético (Viñas, 2010: 56). Estas cuestiones extendieron la idea de que el conflicto era un acontecimiento necesario e inevitable, a través del arma más poderosa que se puede emplear contra un colectivo: el miedo.

Según González Calleja (2012: 14-20), las diferentes expresiones del miedo colectivo, ya sean los motines o la conspiración política, son métodos de una efectiva «estrategia de tensión» o «del caos» para lograr el control sobre el gobierno. A través de «rumores alarmistas» sobre cuestiones irreales o exageradas, los detractores logran distorsionar la realidad y generar un estado de histeria, que se transmite por el Estado mediante el «contagio mental», lo que deriva posteriormente en una «psicosis colectiva» ante una posible situación de peligro: «La derivación lógica de esta dinámica es el *complot* y el golpe de Estado». De esta manera, los golpistas son capaces de justificar la sublevación, imponer su propia ley y «establecer el orden civil», según ellos:

[...] «terror contra» los enemigos políticos, dirigido a su eliminación física a través de prácticas de exterminio. En los primeros meses de la Guerra Civil se aplicó una violencia indiscriminada marcada frecuentemente por lógicas terroristas. [...] el conflicto de 1936-1939 fue una guerra de liquidación y de exterminio similar a la emprendida en Europa del Este en ambos conflictos mundiales (p. 28).

Una vez llevado a cabo el proceso de sugestión política, los sublevados continuaron alimentando el terror y provocando el pánico en todo el país: «El coco de la revolución social,

manejado por los propagandistas de la dictadura, le quitaba el sueño a mucha gente pacífica» (Azaña, 1981: 66). Como asegura Castro Delgado (1963: 232): «El miedo era el amo y señor de España». Tampoco favoreció al gobierno el impacto que causaron actos revolucionarios como los asesinatos a religiosos o la masacre de Paracuellos, así como los rumores que clérigos y golpistas se encargaron de difundir acerca de la URSS (Viñas, 2010: 61), y las represalias políticas que trajeron consigo «numerosas ejecuciones sin ningún tipo de formalidad jurídica» (Organero Ronco, 2013: 90); mientras que la Iglesia hacía crecer la popularidad de Franco a nivel nacional (Angoustures, 1995: 123). Por otro lado, los anarcosindicalistas protagonizan un hecho inaudito en la historia de España al posicionarse del lado del gobierno y abandonando su actitud en contra del sistema. El colaboracionismo fue tal que incluso cuatro de los dirigentes de la CNT aceptaron formar parte de la cúpula gubernamental: Federica Montseny, Juan García Oliver, Joan Peiró y Juan López (García Jaramillo, 2013: 100). Sin embargo, hay quienes afirman que realmente se debía a una táctica para formar parte del equipo de gobierno y boicotearlo desde dentro¹³. Según Alía Miranda (2015: 80):

Con la guerra, la CNT cambia profundamente su estrategia, produciéndose una de las grandes paradojas de la historia del movimiento libertario. Se pasa de la política insurreccional y maximalista del período anterior a la moderación de los líderes anarquistas después del golpe de Estado de julio de 1936, defensores a ultranza de la política frentepopulista, lo que abrió una brecha profunda [...] fuertemente dividido sobre temas relacionados con la guerra y la revolución.

En este contexto de radicalización y polarización ideológica, consecuencia directa de los extremismos en Europa, surge la Generación del 27, formada por artistas e intelectuales que fueron capaces de reflejar mediante el simbolismo y el lenguaje figurado la situación de desconsuelo que asolaba España. Una generación interrumpida prácticamente desde su concepción, por el asesinato o el exilio de muchos de sus integrantes, entre los que destaca Federico García Lorca, fusilado por los sublevados al mes de estallar el conflicto, simplemente para advertir del alcance de su poder (Díaz Pardo, 2018) –de nuevo, el miedo como principal herramienta de represión.

¹³ Esta apreciación y otras cuestiones relacionadas con el anarquismo español serán expuestas y estudiadas en un epígrafe posterior, concretamente en el comentario analítico de la última obra dramática de Halma Angélico estrenada en 1938, *Ak y la humanidad*, en la que atribuimos varias interpretaciones posibles a la representación de la obra. Una de ellas se refiere al desacuerdo de la autora con respecto a algunas posiciones que había tomado por entonces la CNT, organismo del que formaba parte como militante desde 1937.

En sucesión de Largo Caballero, en mayo de 1937 Juan Negrín toma la responsabilidad del Gobierno, de modo que se convierte en el último presidente de la Segunda República española, con un gabinete encabezado por Indalecio Prieto¹⁴. Su gestión destacó principalmente por su controvertida relación con la Unión Soviética, hecho que marcó negativamente su legislatura y lo llevó a ser objeto de rechazo, no solo por parte de la población, sino también de sus compañeros republicanos (González Calleja, 2012: 23). No obstante, el pacto entre el gobierno de Negrín y los soviéticos fue a causa de la necesidad y la desesperación, puesto que era la única potencia internacional que estaba dispuesta a ofrecer ayuda al bando republicano, mientras que los líderes de Alemania e Italia habían provisto de recursos humanos y materiales a los sublevados¹⁵. Como afirma Calero Delso (2011: 324):

El gobierno de Negrín, dispuesto como estaba a resistir, no tenía otra opción que ponerse en manos de la Unión Soviética si quería conseguir los suministros imprescindibles para sostener la lucha en los frentes. Es muy probable que [...] hubiesen preferido depender económica y militarmente de cualquier otra potencia extranjera, pero nadie más acudió en su ayuda.

De acuerdo con Payne (2014: 190), la colaboración de la URSS en la Guerra Civil española supuso «una importante cooperación militar directa a través de armamento y personal del Ejército Rojo», así como «apoyo diplomático activo a la República, sobre todo en el Comité de No Intervención»; pero todo ello estuvo motivado por una serie de condiciones que obligaban al gobierno republicano a permitir en su política interna una significativa inclusión de la Komintern y el PCE, además de la propaganda que debía generarse sobre su ayuda militar. Por tanto, la ayuda que procedía de la URSS no era, en absoluto, desinteresada (Alía Miranda, 2015: 37).

En 1938, la CNT y la UGT firman un pacto con el gobierno que reveló hasta qué punto el movimiento libertario estaba dispuesto a doblegarse para ganar la guerra a los fascistas: «En ese acuerdo sindical, cenetistas y ugetistas daban por buena toda la política

¹⁴ «En esencia, el nuevo gobierno es un gabinete dirigido y orientado por Prieto. En primer lugar, porque en manos de Prieto se han concentrado de hecho, no uno, sino cuatro ministerios y el Comisariado General del Ejército. En segundo lugar, porque el siguiente ministerio en importancia, el del Interior, más carabineros y Guardia Móvil, está también de hecho en manos de Prieto. En tercer lugar, porque en el área de política exterior la línea de Prieto coincide completamente con la línea de Azaña [...]. En cuarto lugar, Prieto es uno de los 3 jefes del Partido Socialista, con un nombre y autoridad políticos grandes, y es el más hábil y experimentado manobrero político-parlamentario, mientras que Negrín continúa siendo de momento un miembro de base del Partido Socialista, y poco conocido incluso entre los socialistas» (Minev, 2003).

¹⁵ En la prensa internacional hubo una reacción inmediata contra la colaboración de Mussolini en la Guerra Civil española, donde destacaron numerosas y reconocidas personalidades: «Se desató un rosario de condenas internacionales, desde el Vaticano hasta Estados Unidos: Einstein, Nehru, Romain, H. G. Wells, Mauriac, Maurois, etc.» (Beevor, 2005: 494).

contrarrevolucionaria desarrollada por la burguesía y la izquierda reformista» (Calero Delso, 2011: 327). De hecho, miembros de los grupos más extremistas demostraban en numerosas ocasiones su condescendencia hacia sus enemigos políticos, sobre todo en cuestiones de solidaridad ciudadana:

En un piso de Barcelona, un matrimonio escondía a una religiosa. En el piso superior vivía un miembro de la FAI. Desde el principio de la guerra supo que ese matrimonio tenía escondida una religiosa. Pues bien, en ningún momento fueron denunciados, pudiendo salvar la vida (Alcalá, 2001: 33).

Ciertamente, la población española debía soportar las terribles consecuencias de un conflicto que se había prolongado durante dos años, lo cual provocó no solo un fuerte sentimiento de derrota, sino una crisis económica que conllevó a la escasez de alimentos:

Era muy difícil encontrar algo de carne una vez que todas las palomas de la plaza Cataluña habían volado hasta los pucheros de la vecindad y el «conejo» guisado había coincidido con la desaparición de los gatos en las calles. Se inventaron patatas fritas hechas a partir de mondas de naranja pasadas por la sartén, el café era un destilado de cáscara de cacahuets machacadas y hervidas, mientras que el «tabaco» se obtenía de hojas secas de lechuga, de roble o de plátano. Las mujeres se levantaban con el sol para caminar veinte o treinta kilómetros hasta los pueblos más cercanos para ver si allí encontraban algo de comida, o para hacer las interminables colas que no abandonaban ni siquiera bajo las bombas de los aviones italianos, que mataron o hirieron a muchas (Beevor, 2005: 491-492).

Durante este año, el gobierno de Negrín había intentado firmar un armisticio¹⁶ con Franco por mediación de terceros, una decisión en la que coincidía con Manuel Azaña (p. 503). Sin embargo, como también señala Beevor (pp. 507-510), Franco ya había formado su primer gobierno y mediante su Ley de Administración Central del Estado obtenía el mando único de la nación, secundado por una serie de ministros. También se derogó la Ley de Matrimonio Civil de 1932, la Ley de Divorcio y la libertad de culto, devolviendo el control de la educación a la Iglesia:

A los maestros, que debían dar clase de educación religiosa, educación patriótica, educación física y educación cívica, se les exigió que, en vez de juegos extranjeros, impulsaran «las puras corrientes nacionales: los juegos de pelota, los bolos, la comba, el marro, etc., tan españoles» [...] y volvió el crucifijo a las escuelas, en una intensa campaña de recatolización (p. 510).

¹⁶ «Suspensión de hostilidades pactada entre pueblos o ejércitos beligerantes». *Real Academia Española* (23.ª ed.).

Se nacionalizó la Banca, se prohibió el uso de lenguas que no fueran el castellano¹⁷ y se decretó la Ley de Prensa, con la cual Franco tomaba el control absoluto de los medios de comunicación.

El declive de la República ya era irremediable y, el 5 de marzo de 1939, un nuevo golpe de Estado a manos del coronel Casado, quien pretendía hacerse con el mando para negociar con los sublevados, acabó definitivamente con el régimen. El 1 de abril, Franco emite el último parte de guerra en el que oficialmente se da por finalizado el conflicto: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado» (De La Cierva, 2006: 792). Comienza una dictadura de carácter ultraconservador, ultracatólico y militarizado, en cuyo proceso de limpieza social la Iglesia tuvo mucha implicación (Rodrigo, 2008: 98, 179).

Entre las represivas medidas que se tomaron, además de la abolición de las reformas del período liberal, destaca la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939 –retroactiva desde 1934– y la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo de 1940 (Juliá, 2007: 156), así como el mantenimiento de la Ley de Vagos y Maleantes, que a partir de 1954 incluyó a los homosexuales (Sánchez Marroyo, 2003: 432) y, en 1970, se modificó por la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, en la que se incluyó a prostitutas, inmigrantes ilegales y toxicómanos (Aróstegui Moreno, 2011: 289)¹⁸.

Obviamente, se abolieron las reformas del período republicano, como, por ejemplo, la devolución de los terrenos expropiados a sus antiguos propietarios antes de la Reforma Agraria o la intromisión de la Iglesia en los centros de enseñanza, de los que había sido excluida con la Reforma Educativa, ambas del Bienio Reformista en 1932 (Juliá, 2007, 325). Lo mismo ocurrió con leyes aprobadas por la Constitución de 1931, como la Ley de Divorcio y la de Matrimonio Civil, que, según Gómez Blesa (2009: 229-239): «[...] tuvo tremendas consecuencias, pues fueron anuladas todas las sentencias de divorcio dictadas durante la República, quedando convertidas en bigamas aquellas personas que contrajeron un nuevo matrimonio después de su separación».

¹⁷ «El 21 de mayo se establecía el castellano como única lengua oficial y se prohibía, en consecuencia, el uso público del catalán y del euskera, así como la imposición de nombres de pila ajenos al santoral romano que tuvieran implicaciones políticas o separatistas» (Beevor, 2005: 510).

¹⁸ Cabe destacar que, tras el fin de la Dictadura Franquista, la ley continuó en vigor, aun sufriendo diversas modificaciones, hasta 1995, que fue completamente derogada.

Asimismo, se sentenciaron numerosas penas de muerte y más de 150.000 individuos fueron condenados a trabajos forzados en campos de represión o en la cárcel, muchos de los cuales fallecieron por causas violentas. Esta barbarie fue incluso justificada jurídicamente por el dictador, como podemos observar en el Artículo 1 de su Ley de Responsabilidades políticas:

Se declara la responsabilidad política de las personas, tanto jurídicas como físicas, que desde primero de octubre de mil novecientos treinta y cuatro y antes del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis contribuyeron a crear o agravar la subversión de todo orden que se hizo víctima a España y de aquellas otras que a partir de la segunda de dichas fechas, se hayan opuesto o se opongan al Movimiento Nacional con actos concretos o pasividad grave.

Una situación de represión, miedo y retroceso social que se prolongó casi cuatro décadas, hasta el fallecimiento del dictador Francisco Franco, en 1975.

CAPÍTULO II

LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN ESPAÑA

A finales del siglo XIX se había extendido la denominada «teoría de la variabilidad» (Calvo, 2016: 36), mediante la cual se consideraba que, genéticamente, las mujeres disponían de un nivel medio de capacidad cerebral, entre la genialidad y la estupidez, lo que las hacía mediocres; mientras que los hombres, con una capacidad suprema, destacaban por su grandeza. Por este motivo, las mujeres han sido privadas continuamente de la oportunidad para desarrollar sus aptitudes particulares, relegándolas tan solo a las tareas que el hombre no se decidía a realizar por el hecho de ser hombre. En 1891, León XIII escribe en la *Carta encíclica «Rerum Novarum»* sobre la situación de los obreros, en la que señala que, por ley de la naturaleza, la mujer debe ser responsable de las tareas domésticas, mientras el hombre mantiene económicamente a la familia y posee la patria potestad de los hijos de ambos:

Es ley santísima de naturaleza que el padre de familia provea al sustento y a todas las atenciones de los que engendró [...]. Igualmente, hay oficios menos aptos para la mujer, nacida para las labores domésticas; labores estas que no solo protegen sobremanera el decoro femenino, sino que responden por naturaleza a la educación de los hijos y a la prosperidad de la familia (Sebá López, 2006: 26, 47).

Ante este pensamiento gravemente sesgado, que la comunidad eclesiástica se encargaba de extender¹⁹, ya surgían en estos años reacciones opuestas, como la siguiente aportación en *El Vendaval* de Soledad Gustavo, anarquista y figura relevante en la defensa del amor libre, quien sostiene que la libertad de la mujer para desenvolverse a nivel social e intelectual es perfectamente compatible con sus cometidos domésticos, si los hubiera:

¹⁹ Según Arce Pinedo (2007: 31): «La Iglesia Católica mantuvo inalterado su discurso de género hasta bien avanzado el siglo XIX y fue ella misma quien llevó el mayor peso de su transformación cuando esta fue ya inevitable. El modelo de género femenino tradicional estaba adaptado al contexto histórico del Antiguo Régimen y se había llenado de contenido tomando elementos del modelo de la *Perfecta Casada* de Fray Luis de León, de *A las doncellas cristianas* de Luis Vives, de la *mujer fuerte* de los Salmos del Antiguo Testamento y del estereotipo negativo de la pecadora *hija de Eva*; compensado por la figura de la Virgen María».

No volverán otra vez a oprimirla con idealidades pésimas que logran solo envolver su cerebro en intrincados laberintos sin salida, o con salida inoportuna, y la mujer será lo que debe ser: libre como el hombre, porque como el hombre, es ser racional y producto de la Naturaleza; amante compañera del hombre, no esclava, ya que es la perpetua ilación de género humano; amorosa y agradecida hija, ya que por sí sola no hubiera visto la luz y debe agradecer lo más amable que posee, que es la vida; y por último tierna madre, sacerdotisa del hogar, donde hallará las complacencias de su comportamiento, el homenaje a su angelical cariño y la admiración a sus sublimes virtudes (Gustavo, 17-6-1888: 2).

Aun con el cambio de siglo, la mujer en España continuó luchando sin descanso por la concesión de derechos primarios como el acceso libre a la educación y al trabajo. El movimiento feminista que surgió entonces incluyó a personalidades como María Lejárraga, Carmen de Burgos, Benita Asas Manterola, María Espinosa, Clara Campoamor o Victoria Kent²⁰; y según Morcillo Gómez (2012: 60) fue el «equivalente al que surgió en Estados Unidos e Inglaterra». Frente a las «demandas de igualdad política» (p. 53) que se extendían en el ámbito internacional²¹, en España, sin embargo, surgió un feminismo²² más enfocado a reivindicaciones pedagógicas y laborales (Nash, 2012; Tavera, 2005).

Con el aumento de la producción en España tras el inicio de la Primera Guerra Mundial, se crearon puestos de trabajo y surgió la necesidad de que las mujeres accedieran al mundo laboral, ya fueran solteras o casadas (Folguera, 2007: 82). Entre 1914 y 1918, el incremento de las mujeres trabajadoras se percibió en toda Europa, pues, mientras los hombres acudían como soldados para luchar en los frentes, los gobiernos obligaban a las mujeres a abandonar sus labores tradicionales para cumplir su responsabilidad en fábricas y

²⁰ «[...] la primera mujer jurista en España que defendió a un procesado y la primera también que participó en un Consejo de Guerra [...]. El momento más brillante de su carrera de abogada [...] fue su defensa de Álvaro de Albornoz, acusado de formar parte del Comité revolucionario que en 1930 atentó contra la Monarquía [...] consiguió la absolución del acusado y este exitoso resultado le granjeó fama como abogada de prestigio» (Gómez Blesa, 2009: 139-140).

²¹ Como sostiene Varela (2014: 9), el feminismo había surgido a finales del siglo XVIII en Francia, al grito revolucionario de «Liberté, égalité, fraternité». Sin embargo, «el feminismo es un hijo no querido de la Ilustración» (Valcárcel, 2001: 8), puesto que los derechos por los que los hombres luchaban solo los exigían para ellos, ignorando las necesidades de mejora social de la mujer. En 1791, dos años antes de morir guillotinado, Olimpia de Gouges escribió lo siguiente en su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadanía*: «La mujer tiene el derecho a ser llevada al cadalso y, del mismo modo, el derecho a subir a una tribuna...» (Varela, 2014: 15). En Inglaterra, paralelamente a la lucha feminista en Francia, Mary Wollstonecraft escribió *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), que se considera la obra iniciadora del movimiento feminista (p. 15).

²² Algunas intelectuales por los derechos de la mujer evitarían el empleo del término *feminismo* por considerarlo desacertado, como es el caso de Clara Campoamor, que sostiene lo siguiente: «Digamos también que la definición de feminista con la que el vulgo, enemigo de la realización jurídica y política de la mujer, pretende malévolamente indicar algo extravagante, asexuado y grotesco, no indica sino lo partidario de la realización plena de la mujer en todas sus posibilidades, por lo que debiera llamarse humanismo: nadie llama hominismo al derecho del hombre a su completa realización» (Caballé, 2013: 197-198).

talleres, un hecho que cambiaría las perspectivas sobre su vida. A partir de entonces, las mujeres tuvieron una función en el crecimiento socioeconómico del país y advirtieron la posibilidad de continuar en sus puestos de trabajo incluso después de la guerra, lejos del cuidado del hogar y de sus finalidades reproductivas. Sin embargo, para lograr su objetivo debían enfrentarse a los poderes públicos que, esta vez, las presionaba para que volvieran a sus hogares y asumieran el cuidado de sus familias, lo que consideraban que era su labor natural. Al mismo tiempo, debían luchar por unas condiciones laborales similares a las de sus compañeros masculinos, por lo que también decidieron sumarse al movimiento obrero, participando en actos reivindicativos y afiliándose a sindicatos que dieron lugar a otros específicamente femeninos (Vega, 1992: 69-72). Durante estos años, de acuerdo con lo que señala Rota (2013: 221): «[...] la mujer trabajadora sufre una discriminación salarial ya que cobra un sueldo un 53% inferior al del hombre. Esta desigualdad es una clara amenaza para los trabajadores y llevaría a una hostilidad hacia la incorporación de la mujer al mundo laboral, por miedo a su competencia».

Hasta la proclamación de la Dictadura de Primo de Rivera, las mujeres habían logrado ciertas mejoras, aunque leves, en las condiciones laborales de sus trabajadoras y en proyectos educativos destinados a la mujer, como la Institución Libre de Enseñanza (Gómez Blesa, 2009: 27), donde se las incluyó como alumnas en las mismas condiciones que los hombres. No obstante, la mujer seguía siendo excluida de sus derechos como ciudadana (de Burgos, 1907: 282), negándoles la oportunidad de opinar y ser representadas políticamente.

II.1. El «Ángel del Hogar»

Según Folguera (2007: 45), el liberalismo en España trajo consigo la idea de que todos los ciudadanos «nacen libres e iguales», pero esto solo se aplicaba en el ámbito público, puesto que en el privado, la mujer continuaba relegada a sus obligaciones domésticas: «[...] se concibió como una actividad menor, poco útil en términos de recursos. Pues bien, en ese “mundo” se encerró a las mujeres. Por tanto al no participar estas en lo “público” [...] quedó excluido del principio de ciudadanía». En este sentido, se idealiza la figura de la mujer como un ser abnegado y delicado²³ cuyo fin ulterior es la maternidad y el cuidado del hogar (Nash,

²³ Hasta entonces, el papel de la mujer en los conflictos siempre se había fundamentado en los tópicos, según las palabras de Sayre P. Sheldon: «Digan mujeres y guerra y la imagen que viene a la mente es el de una mujer como una víctima que abraza a sus hijos, tratando desesperadamente de protegerlos de la violencia desatada por los hombres» (Tabernilla y Lezamiz, 2007: 18).

2012: 26), lo que se dio a conocer como «ángel del hogar».

Este modelo femenino es divulgado por prensa católica como *Acción Católica Femenina*, donde se recurre a personalidades como «Santa Teresa, la Virgen María o Isabel la Católica» para reducir la función de la mujer a «esposa, madre, virgen, sacrificada y sostenedora del hogar» (López de Castro, 2012: 145). Obviamente, en el ámbito educativo la influencia de este estereotipo, basado en el «ideal de la perfecta casada» de Fray Luis de León, es determinante, por lo que, a pesar del intento de otorgar a la mujer nuevos derechos y oportunidades en la sociedad, el nivel formativo en la población femenina continuaba siendo insuficiente y la enseñanza a las niñas se centraba en la domesticidad femenina, en la que se les influenciaba con la regla europea²⁴ de las tres «K» –Kinder, Kirche, Küche; es decir, hijos, iglesia y cocina–: «En España las escuelas elementales impartían a las niñas materias de labores domésticas y carecían de una educación de calidad» (Nash, 2012: 29).

En el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892, a través de un informe titulado «La educación de la mujer», Concepción Arenal subraya la necesidad de modificar el contenido de la instrucción femenina en los centros de España:

Es un error grave y de los más perjudiciales inculcar a la mujer que su misión única es la de esposa y madre; equivale a decirle que por sí no puede ser nada y aniquilar en ella su yo moral e intelectual [...]. Lo primero que necesita la mujer es afirmar su personalidad, independiente de su estado y persuadirse de que soltera, casada o viuda, tiene deberes que cumplir, derechos que reclamar [...] un trabajo que realizar. No creemos que puedan fijarse límites a la aptitud de la mujer ni excluirla *a priori* de ninguna profesión [...] (Folguera, 2007: 59).

Por la dedicación extrema que se les exigía al cuidado del hogar, la situación de la población femenina conllevaba a una total dependencia económica conyugal, lo que implica que solo las mujeres de clases acomodadas pudieran permitirse ejercer este rol de género. Aun así, pronto se convierte en un estereotipo al que aspiraban las mujeres de prácticamente toda la sociedad (p. 46).

El concepto del «ángel del hogar» conlleva a un sentimiento de inferioridad entre las mujeres, a las que se les reserva un cómputo específico y supuestamente bajo en dificultad, por considerarse el trabajo doméstico de menos valor y relevancia. Al ser consideradas

²⁴ Merecen especial atención las palabras de la enfermera y escritora británica Florencia Nightingale a finales del siglo XIX, en referencia a los roles tradicionales que se le otorgan a las mujeres: «¡Los quehaceres domésticos! Lamentable y mediocre, gran problema que separará siempre a las dos clases sexuales. Hoy y ayer, y mañana, nunca podrán amarse enteramente los dos sexos mientras sobre una sola espalda recaiga tan mal reparto de papeles» (Alcalde, 1976: 106).

individuos de menor capacidad, solían ser sometidas a una autoridad masculina que a menudo ejercían sobre ellas un fuerte abuso físico y psicológico, negándoles incluso la patria potestad sobre sus hijos (Nash, 2012: 27). Con lo que la unión matrimonial apuntaba, por lo general, hacia la opresión y la manipulación emocional, hasta el punto de hacerles creer que eran merecedoras de su situación. De acuerdo con Fernández Morales (2002: 59):

El patriarcado ha hecho asimilar a las mujeres la creencia de que los malos tratos en el hogar eran cosa de dos, y que, si ocurrían, ellas debían plantearse que tal vez era responsabilidad suya. En la cultura popular el abuso de una mujer por parte de su marido era aceptado como uno de los derechos derivados de la convivencia...

Asimismo surge la doble moral en términos de sexualidad, que permitía a los hombres lo que se prohibía a las mujeres por considerarse impropio de su sexo. En términos legales, los cónyuges masculinos estaban en pleno derecho de dar escarmiento a sus compañeras si estas expresaban públicamente su sensualidad o si cometían –o se creía que cometían– adulterio, por lo que los crímenes pasionales estaban debidamente justificados si los cometía el hombre (Nash, 2012: 27).

Tanto es así que incluso el propio Gregorio Marañón, en una de sus intervenciones de 1920 en Sevilla, titulada «Biología y feminismo», opinaba sobre la influencia de la libido femenina en la capacidad intelectual de las mujeres, orientada por naturaleza a la maternidad²⁵; por lo que, a diferencia de los hombres, las mujeres estaban biológicamente sometidas a la procreación (Caballé, 2013: 192). Con este argumento, sostiene en estudios científicos como *Tres ensayos sobre la vida sexual* que la mujer no posee las mismas facultades intelectuales que el hombre, más bien preparada para la maternidad que para el ejercicio teórico y creativo, pues, debido a su sistema endocrino y su sistema nervioso, posee un carácter naturalmente «inestable, sensible y emocional», como señala Núñez Pérez (1989: 456-457):

Para Marañón la mujer está constituida fisiológicamente para realizar la función sexual primaria (concebir el hijo, incubarlo, parirlo, lactarlo) mientras que el varón cumple su misión reproductiva de modo fugaz siendo sus funciones sexuales secundarias infinitamente más significativas (trabajo social para sostener a la madre e hijos). Además, dice, el organismo femenino no tiene aptitudes para luchar contra el medio ni para la actuación social. Su cuerpo no sirve para el impulso y resistencia requeridos para la realización de su tarea física. [...] Las

²⁵ «[...] se trataba de un liberal convencido que apoyaba varios puntos del programa feminista, como el divorcio o determinados derechos civiles. [...] partía de la premisa de que la mujer no era inferior sino diferente y justificaba esa diferencia entre los sexos mediante la reducción del destino de la mujer a su función biológica: ser madre» (Folguera, 2007: 92).

que salían de estas pautas eran sexualmente anormales.

Para que las mujeres tuvieran libre acceso al mundo laboral, consideraba que debía tratarse de casos en los que fueran solteras o infecundas, y únicamente en cargos orientados a su sexo; o bien en situaciones excepcionales, como un conflicto bélico, en las que su contribución laboral supusiera una necesidad y un «beneficio general», siempre y cuando fuera de manera temporal: «[...] mientras hubiera humanos, el varón haría la historia y la mujer tendría un destino aún más trascendental: hacer al hombre» (pp. 456-457).

De este modo, su función sexual se limitaba a su capacidad para ser madres, lo que las convierte en un objeto de esclavitud sexual, negándoles toda posibilidad de emancipación. Como afirma Caiazzo (2009: 144):

Su autonomía moral y económica conlleva el peligro de la destrucción definitiva del «sagrado hogar», es urgente crear, con astucia, otras cadenas que la aten y bloqueen la amenaza de la revolución erótica femenina: crear «mujeres objeto», materias primas de la industria que vende su condición de hembra.

La asunción de este rol de género creaba un prototipo de mujer dócil y servicial, que creía verdaderamente en su único valor como ser reproductor, lo que, además, provocaba una clara diferenciación de clases: «Ser mujer generalmente significa ser madre. Hay que educar a todas las mujeres para la maternidad consciente [...]. Las señoras y señoritas de las clases medio-altas urbanas tienen menos hijos que las proletarias» (p. 143).

En este contexto, aparecen significativas personalidades que lucharán sin descanso por la libertad sexual y el derecho de la mujer a disfrutar del placer sexual²⁶, como es el caso de Amparo Poch, defensora acérrima del amor libre y de la poligamia, pues, como anarquista y libertaria, renegaba del capitalismo y consideraba que estos conceptos contradecían la idea de propiedad privada (Caballé, 2013: 219). Otras como Isabel Oyarzábal, Elena Fortún o Lucía Sánchez Saornil publicaban obras sobre sexo y sexualidad, junto con ideas relacionadas con la modernidad, el progreso y la situación de la mujer (Capdevila-Argüelles, 2009: 238-239).

No obstante, destacó especialmente la joven Hildegart Rodríguez, que por su gran capacidad intelectual se convirtió a su corta edad en una figura popular entre las feministas

²⁶ «En materia sexual, la sociedad desea –y hasta exige rigurosamente en extensos sectores sociales– que la mujer llegue al matrimonio sin experiencia, mientras es creencia generalizada que el hombre debe llegar con una amplia práctica y hasta con un conveniente hastío. El varón casto, fuera del sacerdocio, goza de poco prestigio. De un inteligente y conocido político se dice que tiene ciertas limitaciones en su entender por no haber conocido más mujer que la suya» (Campo Alange, 1964: 193).

españolas, con su significativa lucha por la libertad sexual femenina a través de la Liga Mundial para la Reforma Sexual, multitud de publicaciones para la prensa y quince trabajos editados sobre sexología, entre los que destacan *La revolución sexual* (1931), *Profilaxis anticoncepcional*, *Paternidad voluntaria* (1931), *Cómo se curan y cómo se evitan las enfermedades venéreas* (1932), *Perversiones sexuales* (1932) o *Venus ante el derecho* (1933)²⁷. Figuras como ella facilitaron el avance de los derechos sociales de las mujeres y abrieron camino para su total liberación, algo que pudo verse reflejado desde el mismo comienzo de la Segunda República, como sostiene Bados Ciria (2013: 14-15): «[...] la emancipación femenina basada en la libertad sexual y el amor libre, así como la reconfiguración de la mujer trabajadora [...] prepararon el advenimiento de la II República».

II.2. El Movimiento Feminista Español: Transición a la Mujer «moderna»

De acuerdo con Gómez Blesa (2009: 40-58), distinguimos a principios de siglo XX diversas corrientes feministas dependiendo del enfoque de sus intereses y su manera de reivindicarlos. En primer lugar, el «feminismo conservador católico», centrado en la búsqueda de mejorar las condiciones de la mujer en educación y trabajo en combinación con la maternidad, al mismo tiempo que difundían la moral cristiana en la sociedad.

En segundo lugar, el «feminismo moderado», que luchó por una representación femenina en política y por su acceso a los cargos públicos, además de exigir una serie de medidas y cambios legislativos que permitieran el amparo físico y moral de la mujer, algunas de las cuales son: el derecho a la patria potestad de los hijos, el endurecimiento de las penas por maltrato, libre acceso de la mujer a la universidad, ampliación de la educación pública femenina, sanidad específica para el servicio doméstico y subvenciones económicas destinadas a la producción artística femenina. Por otro lado, sus creencias católicas les impidieron vindicar por un estado laico o por una ley de divorcio. En este apartado se incluyen las intelectuales de la Generación del 98, cuyos pensamientos fueron publicados a través de *Mundo Femenino*, una revista mensual dirigida por Benita Asas entre 1921 y 1935.

²⁷ La figura de Hildegart es, además, conocida por su trágica muerte a los veintiún años a manos de su madre, Aurora Rodríguez, lo que generó un gran impacto en la sociedad española: «[...] Aurora ejecutó a su hija mientras dormía, la mañana del 9 de junio de 1933. Después protagonizaría un intensísimo debate psiquiátrico entre los que defendían la racionalidad de su crimen y [...] la patología de su conducta y por ello eran partidarios de la reclusión en una institución psiquiátrica» (Caballé, 2013: 191).

En tercer lugar, el «feminismo republicano radical y laico» es llevado a cabo por «librepensadoras masonas» y «espiritistas», que proyectan un «nuevo modelo de mujer independiente instruida, culta y moderna, inspirado en el legado de las socialistas utópicas de mediados de siglo: Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis».

Por último, destaca el «feminismo obrero socialista y anarquista», liderado por trabajadoras que defienden la igualdad de condiciones laborales entre hombres y mujeres mediante el sindicalismo. Asimismo, se organizaban en asociaciones como La Unión. Sociedad Feminista de Resistencia y Socorros Mutuos, El Despertar Femenino o Agrupación Femenina Madrileña; y colaboraron con otras más próximas al lerrouxismo, como Las Damas Rojas o Las Damas Radicales.

La diversidad de enfoques mostraba, sin embargo, determinados objetivos comunes, según Bel Bravo (2000: 43): la «revolución sexual», con la que se pretendía cambiar el concepto que se tenía de la identidad femenina, separando «el sexo y la procreación»; y la «revolución social», mediante la cual se reclamaba la igualdad de derechos y de salarios entre el hombre y la mujer²⁸. Para lograr un avance significativo en sus propósitos, debían ser consecuentes con una serie de principios, que, como señala Navarro Ferrer (1982: 31-39), se reducen a:

1. La denuncia insistente de la supuesta condición de inferioridad a la que la historia y la cultura occidental han reducido a la mujer.
2. La igualdad con el hombre.
3. La libre disposición del propio cuerpo²⁹.
4. Reclutamiento y propaganda.
5. La destrucción del sistema de valores de la «clase dominante» y sus estructuras.

Este propósito de evolución no solo marcó a la mujer en el ámbito público, sino también en su vida privada, puesto que el «ángel» debía abandonar el cuidado del hogar para incorporarse al mundo laboral y político, e invertir su tiempo en profesiones que a finales del siglo pasado se les tenía prohibido desempeñar (Vega, 1992: 68). Aunque la reacción a este cambio era positiva por parte de intelectuales y compañeros de profesión masculinos

²⁸ «[...] la defensa de los derechos de la mujer se hizo [...] tomando como modelo al varón y devaluando lo específicamente femenino, como la maternidad. El énfasis en la “igualdad” entendida como uniformidad, llevó a algunos movimientos a minusvalorar la riqueza de la “diferencia”» (Bel Bravo, 1998: 76).

²⁹ «La reproducción se utiliza, consciente o inconscientemente, como medio de controlar a la mujer, para limitar sus posibilidades y subordinarla al hombre». Bel Bravo, 1998: 59. «La disociación entre sexualidad y reproducción fue un hecho histórico que provocó cambios decisivos en la condición de la mujer y de la relación entre los sexos» (Marías, 1987: 14-15).

(Kirkpatrick, 2003: 221), también provocó una significativa oposición de los sectores más convencionales de la población, donde la Iglesia seguía ejerciendo un papel predominante entre las feligresas, que aprovechaban para mantener el influjo de los valores tradicionales: «Absolutamente horrorizada ante los primeros conatos de avance del feminismo anatemizó contra él de forma altamente violenta» (Folguera, 2007: 86).

En este contexto, adquirió gran relevancia la fundación de la Residencia de Señoritas en 1915 por María de Maeztu, discípula de Ortega y Gasset, con el propósito de ampliar al colectivo femenino la instrucción «reformista y liberal» de la Residencia de Estudiantes³⁰ creada en 1907 y basada en los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 131-132). Con ello, se creó una institución de carácter universitario con la que las mujeres podían formarse para profesiones específicas, aunque, por el contexto de marginación femenina en el que se hallaba, adquirió un tono «puritano» y «disciplinado» en exceso (Ribagorda, 2015: 172-174). Aun así es indudable que sirvió de plataforma para el desarrollo cultural y artístico femenino, desde donde se enfrentaron al rechazo social hacia la «mujer culta» (Nieva de la Paz, 1993: 53) y de la que surgieron significativas creaciones como la Federación Española de Mujeres Universitarias y el Lyceum Club Femenino (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 140), en el que nos detendremos posteriormente.

Desde el siglo XVIII, los krausistas ya habían iniciado en Estados Unidos un movimiento en pro de la educación femenina bajo los preceptos de la Ilustración. Así, a partir de la Real Cédula de agosto de 1768, se crearon lugares con matronas instruidas para enseñar a las niñas que serían futuras «madres de familia» (Zulueta, 1992: 141). Un siglo después, en España, los discípulos de Sanz del Río fundaron la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1871), de carácter «liberal-krausista», por lo que se convierte en el precedente de la Institución Libre de Enseñanza, como señala Capel Martínez (1992: 37-38), que ofrece a la mujer española los siguientes objetivos pedagógicos:

1. Proporcionar una enseñanza que sirva a la mujer para cumplir acertadamente con los deberes impuestos a su sexo en las situaciones comunes a todas, como miembros de la familia y de la comunidad vecinal, de la Patria y de la Humanidad.

³⁰ Con todo, la influencia que recibían ambas residencias provenían de distintos modelos institucionales: «Muchos de los elementos señalados para la Residencia de Estudiantes se pueden aplicar también para la Residencia de Señoritas, [...] [con] las diferencias entre el modelo de educación superior masculino del femenino. [...] la mayor influencia de la Residencia de Señoritas no fueron los *colleges* ingleses, sino los norteamericanos. [...] mientras el grupo masculino tenía como modelo los *colleges* ingleses y, especialmente los de Cambridge, en el grupo femenino la influencia de los *colleges* femeninos norteamericanos de la costa Este fue decisiva» (Ribagorda, 2015: 170-179).

2. Instruir y habilitar a muchas para que apliquen sus actividades a profesiones varias, distintas del magisterio, a cuyo desempeño las llaman sus peculiaridades aptitudes.

En 1882, cuando los krausistas lograron recuperarse del *shock* tras la caída de la I República, reanudaron las actividades relacionadas con el discurso de género, con un programa semejante al anterior, que se enfocaba en la pedagogía, en el derecho de la mujer a acceder al trabajo en igualdad de condiciones y en la denuncia de su exclusión de los derechos civiles. Como señala Arce Pinedo (2007: 45): «Este feminismo krausista se difundía mediante su habitual actividad cultural, que en estos momentos aún intensifican más para paliar el aislamiento que afectaba al estado español y que tratan de atajar incrementando su conexión con las corrientes culturales del resto de Europa». A principios del siglo XX, la educación que se ofrecía en España estaba en su mayor parte dirigida a la población masculina, hasta 1910, cuando a las mujeres oficialmente se les fue concedido el libre acceso a la universidad, sin los obstáculos burocráticos que habían tenido que asumir en las décadas precedentes:

Al acercarnos a las dificultades que manifestaron, y hasta provocaron, al realizar los trámites administrativos que las solicitudes de matrícula exigían, quienes tenían la responsabilidad directa de permitir dichas matrículas, encontramos que se dio por supuesto que cuando era una mujer la que aspiraba a matricularse en la Universidad –como pocos años antes había sucedido también para la enseñanza secundaria–, no era suficiente la aplicación que la autoridad académica de esa institución podía hacer de la normativa de carácter general vigente, sino que el hecho requería acudir al Ministerio de Fomento para que decidiese sobre lo solicitado y asumirse las responsabilidades que se derivaran del caso. [...] Esta necesidad de consulta previa se convertiría más adelante en un requisito que todas las matrículas femeninas tuvieron que cumplir hasta el año 1910 (Flecha García, 1996: 76).

Aun así, tan solo setenta y siete mujeres españolas comenzaron sus estudios universitarios en el curso 1909-1910, de las cuales un 69% logró titularse (p. 156). La enseñanza planteaba una serie de problemáticas que inevitablemente afectaban a la integración de la mujer en su sistema y que, según Capel Martínez (1992: 41), se referían a «la creciente estatalización, la introducción de los nuevos métodos pedagógicos y el problema de las “dos escuelas” [...] por la imposibilidad de mantener los problemas educativos libres de toda implicación política [...]».

Además de la Residencia de Señoritas, otras instituciones como la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas –creada por aquella– y el Instituto-Escuela (1918) tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de la educación femenina, en las que, una vez más, la labor de María de Maeztu es imprescindible: «Bajo la inspiración de

Castillejo y de otros educadores institucionistas, la Junta creó en 1918 una escuela modelo de educación secundaria [...]. Su creación oficial se debe al Real Decreto del 10 de mayo de 1918, firmado por el ministro de Instrucción Pública, Santiago Alba» (Zulueta, 1992: 189-201). Diversos espacios educativos con orientación femenina fueron impulsados por mujeres emprendedoras, como las pedagogas Suceso Luengo y Rosa Sensat; la feminista catalana Carmen Karr, quien fundó el Instituto de Cultura Femenina para las jóvenes de las clases acomodadas (Nash, 2012: 30); o María Lejárraga, directora de la Asociación Femenina de la Educación Cívica (Matilla Quiza, 2001: 97-99).

De nuevo, la pedagogía era uno de los medios por los que se hacía llegar a las mujeres españolas esta idea de progreso (García Jaramillo, 2013: 98), por lo que, a partir de 1910, se abandonó gradualmente el modelo tradicional de la «perfecta casada» y comenzó a surgir el estereotipo de la «mujer moderna» o la «nueva mujer»³¹, que en otros países se había extendido a principios de siglo (Nieva de la Paz, 1993: 21). El reciente modelo femenino, motivado a su vez por el avance socio-económico, presentaba a una mujer «instruida y profesional que se incorporó rápidamente al imaginario colectivo» (Nash, 2012: 30).

Asimismo, habían influido ciertos cánones femeninos del ámbito internacional, puesto que en Estados Unidos e Inglaterra se popularizó la imagen de la mujer calificada como *flapper*, también llamada *garçonne* en Francia o *maschietta* en Italia. Esta se refiere al reciente prototipo de mujer que asume un papel activo en la sociedad, ya sea en la universidad, en actividades deportivas o mediante profesiones liberales (Mangini, 2001: 75). En efecto, el sector femenino más trasgresor en España se sintió identificado con la *garçonne*³² y en la posguerra se empezaron a manifestar como una élite de «modernas y vanguardistas», mujeres poetas o *flâneuse*, cuya expresión literaria y artística quedó reflejada en la generación del 98, del 14 y del 27 –aunque generalmente se las excluyan– (Gómez Blesa, 2015: 255-256).

³¹ «En 1912 la silueta femenina sufre una transformación importante. Se ensancha la cintura, las caderas se estrechan. Se pone de moda el traje sastre, asoma el pie, la falda se va acortando. ¡Fuera los misteriosos tapujos! Brazos y piernas conquistan la libertad. [...] la desnudez de los brazos debe de producir un gran efecto en la libido masculina» (Campo Alange, 1964: 189-190).

³² «Una nueva generación deja atrás la obsesión erótica que despertaba la vista de brazos y piernas. [...] gana terreno la *garçonne*, tipo de mujer-efebo, de cadera estrecha, borrada totalmente la curva del pecho, el pitillo en la mano... [...] Cortarse el pelo implica tener ideas atrevidas y, de momento, la sociedad tradicional rechaza esta moda. En los colegios, las monjas no permiten que las alumnas lleven el pelo corto. Algunos padres, algunos maridos especialmente celosos se oponen a que sus hijas y sus mujeres se corten el pelo. Las amas de casa solo admiten a su servicio a muchachas con moño, símbolo de sensatez y buenas costumbres» (Campo Alange, 1964: 190).

Durante los años veinte, la sociedad española estaba inmersa en numerosas reivindicaciones por la pésima situación económica tras la Primera Guerra Mundial, destacando a partir de 1923 la Dictadura de Primo de Rivera (Eiroa San Francisco, 2015: 199), en la que se lleva a cabo una dura represión contra todas las expresiones y movilizaciones sociales. El principio de igualdad propiciado por los diversos movimientos feministas conlleva a la lucha por el derecho al voto femenino (Nash, 2012: 38), que curiosamente obtiene cierto resultado durante el régimen. Según los Artículos 51 y 84 del Decreto Real del 8 de marzo de 1924 firmado por Primo de Rivera y Alfonso XIII, se aprobó el sufragio femenino para las elecciones municipales de 1925, pero quedaron excluidas las trabajadoras sexuales y las mujeres casadas, para evitar desavenencias políticas con sus maridos:

El Estatuto Municipal, promulgado el 8 de marzo de 1924, otorgaba por primera vez el voto a las mujeres. [...] refrendada el 12 de abril de 1924 [...] estaba concedido y los comicios fueron convocados para el año siguiente, 1925, siendo la mayor incógnita qué posición adoptaría el sexo femenino (Díaz Fernández, 2005: 180-183).

De hecho, Primo de Rivera otorgó a las mujeres el derecho a desempeñar cargos políticos³³, aun cuando no tenían acceso libre a las urnas (Morcillo Gómez, 2012: 63); es decir, las mujeres podían ser electas, pero no electoras³⁴.

En esta década, surgen las Sinsombrero, un grupo de mujeres artistas e intelectuales que, en un acto de rebeldía, junto a Federico García Lorca y Salvador Dalí, pasean por delante de la Puerta del Sol carentes de sombrero, una prenda imprescindible en público para las clases acomodadas según los formalismos de la época (Balló: 2016: 32). Algunas de estas reivindicativas pensadoras, pertenecientes a la Generación del 27, fueron Concha Méndez (1898-1986), Rosa Chacel (1898-1994), Maruja Mallo (1902-1995), María Teresa León (1903-1988), María Zambrano (1904-1991), Ernestina de Champourcín (1905-1999), Josefina de la Torre (1907-2002), Margarita Manso (1908-1960) y Marga Gil Roësset (1908-1932). El

³³ «En las primeras corporaciones municipales de la Dictadura no aparecen nombres femeninos. Pero a partir de 1924, al hacerse nuevos nombramientos, figuran entre los concejales algunas mujeres. Primero, María de Echarrí y Martínez, la vizcondesa de Llanteno y Elisa Calonge y Poge. Poco después son nombradas concejales suplentes otras tres mujeres: Mercedes Quintanilla, Consuelo González Ramos (escritora que firma con el seudónimo de *Celsa Regis*) y María de los Dolores Perales y González Bravo» (Campo Alange, 1964: 216).

³⁴ «[...] la famosa novelista “feminista” Concha Espina, quien muestra su extremada gratitud al general Primo de Rivera por su campaña en favor de la mujer española. Esta peculiar mezcla de posturas nos da una buena idea de la confusión reinante entre mujeres y hombres conservadores ante el tema del feminismo [...]» (Mangini, 2001: 97).

gesto de prescindir de sombrero, sobre todo viniendo de mujeres, disgustó a la sociedad convencional durante la dictadura primorriverista. No implicaba tan solo ir con la cabeza desnuda: significaba liberar la mente de su corsé represor, abrirla hacia nuevas ideas, hacia «nuevos aires de modernidad y ruptura» (p. 34), y no limitarse al simple papel de madres y esposas: «[...] es sobre todo asumido por la mujer moderna, aquella que en los años veinte se siente por fin liberada, independiente y por vez primera sujeto propio» (p. 36).

II.3. Asociacionismo Femenino

En el siglo XIX, las mujeres ya comenzaban a agruparse con diversos proyectos y objetivos en pro de la emancipación femenina (Bel Bravo, 2000: 23), mientras que el feminismo internacional ya había logrado múltiples avances en ese aspecto y sus reivindicaciones ya no eran causa de polémica (Folguera, 2007: 83). Según Eiroa San Francisco (2015: 199): «El colectivo femenino había abierto, desde hacía algún tiempo, el camino hacia el asociacionismo de distinto carácter como herramienta de alfabetización, de sociabilidad, de ayuda asistencial y de participación en la vida pública».

Aunque Morcillo Gómez (2012: 60) fecha las primeras asociaciones feministas en 1912, Teresa Claramunt³⁵ había impulsado en 1889 la Sociedad Autónoma de Mujeres de Barcelona, en la que unía la revolución femenina y la obrera a un mismo tiempo, como también sostiene Caballé (2013: 141-142):

Sus artículos exhortando a las mujeres a la autonomía se centraban en unos principios que fácilmente reconocemos comunes a todo el feminismo hispánico: las mujeres debían salir de su ignorancia, de su pasividad política y alejarse de un dogma católico que las esclavizaba, inculcándoles ante la injusticia la resignación, en lugar de la rebeldía.

También apareció, en Barcelona, La Sociedad Progresiva Femenina (1898), fundada por Ángeles López de Ayala; y La Mujer del Porvenir, en referencia al tratado homónimo de Concepción Arenal publicado en 1869, pionero del feminismo en España. En Valencia, la Liga para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal (Díaz Fernández, 2005: 178). Todas ellas formaban parte del Consejo Supremo Feminista de España, del que María Espinosa de los Monteros era presidenta³⁶.

³⁵ «Tres días después de la muerte de Claramunt se proclamaría la Segunda República. Su herencia caería a ambos lados del anarquismo libertario: Mujeres Libres por un lado, simbolizando un paso más en la unión entre conciencia de clase y conciencia feminista, y Federica Montseny por el otro» (Caballé, 2013: 143-144).

³⁶ Para una visión más detenida y completa de las diversas asociaciones existentes en las primeras décadas

En las dos primeras décadas del siglo XX, destacaron asociaciones como Unión de Mujeres Españolas (UME), fundada por la marquesa del Ter (Caballé, 2013: 173), o la Cruzada de Mujeres Españolas, dirigida por Carmen de Burgos (Morcillo Gómez, 2012: 62), que llevó a cabo, en mayo de 1921, la primera manifestación pública a favor del sufragio femenino en Madrid:

[...] donde entregó un manifiesto a los diputados que reclamaba la igualdad de ambos sexos en derechos civiles y políticos, la participación de las mujeres en jurados y carreras profesionales, la supresión legal de la prostitución, la investigación de la paternidad y la equiparación en derechos de hijos legítimos e ilegítimos (Nash, 2012: 38).

Sin embargo, una organización que destacó especialmente fue la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) –la quinta federada del Consejo Supremo–, fundada en 1918 por María Espinosa de los Monteros, de corte moderado, laico y centrista (Caballé, 2013: 174), aunque en ocasiones su postura tendiera al conservadurismo:

[...] aunque aseguraba ser algo parecido a un partido de centro al margen de extremismos, sus posturas eran claramente derechistas. Las fundadoras [...] pertenecían a «las aristocracias de la sangre, de talento y de la virtud». Afirmaban que los principales estadistas de la mujer española eran Antonio Mansa, Juan de la Cierva y Eduardo Dato, todos ellos, como es bien conocido, jefes de fila de las principales facciones del Partido Conservador (Folguera, 2007: 85).

En 1916, María Lejárraga publica –oculta tras el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra– *Cartas a las mujeres de España*; seguidas un año más tarde de *Feminismo, feminidad, españolismo*; y, en 1920, *La mujer moderna* (Caballé, 2013: 168). Su pensamiento fue de interés incluso para el feminismo internacional, hasta el punto de que Chrystall MacMillan, la sufragista escocesa, contactó con ella en 1919 para colaborar con la Internacional Woman Suffrage Alliance y organizar en España su VIII Congreso con Lejárraga como secretaria del comité de organización. No obstante, la ANME se interpuso en su realización, impidiendo que el feminismo español traspasara las barreras nacionales, y finalmente el congreso fue celebrado en Ginebra con la asistencia de Lejárraga, quien detalló la experiencia en el diario *ABC* (p. 172).

Sea como fuere, la ANME se consolidó con un programa alejado de radicalismos y «una de las máximas expresiones de la corriente feminista autónoma» (Nash, 2012: 35), que trabajó para otorgar derechos cívicos a las mujeres españolas y reunió en su seno a multitud

de siglo, véase Matilla Quiza, 2001.

de sufragistas, como Clara Campoamor, María de Maeztu³⁷ y Elisa Soriano Fisher; así como figuras tan relevantes para la lucha feminista, como Victoria Kent. Entre sus objetivos destacaba el fomento de la educación femenina, la ocupación de la mujer en profesiones liberales y cargos oficiales, igualdad de salarios, contribución económica para la publicación de mujeres, prohibición de la prostitución³⁸ y la reforma del Código Civil (Folguera, 2007: 86).

Asimismo, sirvió de plataforma para la creación, en 1921, de *Mundo Femenino*, y en 1923, de *La Voz de la Mujer*, dos importantes revistas orientadas a clases acomodadas (López de Castro, 2012: 146). Entre 1924 y 1932, la presidenta de su junta directiva fue Benita Asas, defensora del derecho al voto femenino y de la ocupación de las mujeres en cargos públicos (Nash, 2012: 35). Durante la Segunda República, la ANME finalmente se denominó Asociación Política Femenina Independiente (APFI) (Folguera, 2007: 86), más enfocado en lograr una mayor representación política de la mujer.

Durante la década de 1920 continuaron predominando las agrupaciones feministas librepensadoras y de carácter laico (Nash, 2012: 38). Todas ellas denunciaban el prototipo tradicional de mujer como cuidadora del hogar adoctrinada para complacer al marido, un ideal que podía paliarse con educación (López de Castro, 2012: 143). En este sentido, merecen especial atención las conferencias pronunciadas por Clara Campoamor (2007: 30-31) a comienzos de la década, en las que podemos advertir a una auténtica precursora de la liberación femenina en España:

El siglo XX será, no lo dudéis, el de la emancipación femenina; esta, aunque en marcha, se retardará aún todo el tiempo que transcurra sin consolidarse un tipo espiritual de mujer completamente liberada de los prejuicios y trabas ancestrales, cuyas mayas si relajadas ya, constituyen aún ligazón de nervios sociales a la que no se atreve todavía a hurtarse mucha mujer, siquiera su falta de decisión para hacer revoluciones no le impida soñarlas. [...]

Pero somos ya muchas las que sentimos vibrar en nuestro espíritu ese primer postulado de la

³⁷ Maeztu declaró así su postura hacia el sufragio universal de la Constitución de 1931:

«-¿Satisfecha de la ratificación del voto a la mujer?

»-Encantada. Yo he sido siempre feminista y me avergonzaría no serlo. No tengan ustedes temor, que el rumbo político de España no cambiará por esta justicia que se ha hecho a la mujer. El ejemplo histórico de Inglaterra y Estados Unidos nos enseña que lo que ocurre es que simplemente se duplican los votos» (*El Herald de Madrid*, 2-12-1931: 11-16).

³⁸ «Para que una mujer pueda ejercer la prostitución legal entre los veintitrés y los veinticinco años, hace falta, pues, el consentimiento de los padres, si es soltera, o el del marido, si es casada. Curioso reglamento, en contradicción con el Código Civil, que hace perder a los padres la patria potestad por dar a los hijos ejemplos corruptores, y va también contra la ley, ya que la mujer casada que ejerce la prostitución es probadamente adúltera. El marido tiene, pues, la doble facultad de autorizar el adulterio de su mujer o de castigarlo legalmente» (Campo Alange, 1964: 265-266).

ética: *sed libres*.

Aun así, paralelamente aparecieron otras asociaciones conservadoras de mujeres católicas que también se hicieron un hueco en el feminismo español reclamando derechos civiles y políticos. Esto, sin duda, beneficiaba los intereses de la Iglesia: «[...] que hasta este momento había rechazado la posibilidad de conceder derechos a las mujeres, comienza a darse cuenta de la importancia del movimiento y pretende que este sea cristiano» (Díaz Fernández, 2005: 178-179). Ejemplos de ello son Acción Católica de la Mujer, Juventud Femenina Católica, Unión de Damas del Sagrado Corazón o Unión Sagrada de Mujeres de España (Blasco, 2003: 415).

Este «catolicismo social» tuvo a líderes como Concepción Arenal, defensora del acceso de la mujer a la educación –no así a cargos públicos–; Concepción Gimeno de Flaquer, quien abogaba por la igualdad de sexos debido a que consideraba el feminismo como «la continuación del cristianismo» (Morcillo Gómez, 2012: 62); o María de Echarri, que en 1918 aseguraba que «el feminismo posible, razonable, en España, debe ser netamente católico». El movimiento es incluso justificado y defendido por Margarita Nelken en 1922, afirmando que en Europa el feminismo católico había logrado grandes avances en términos sociales y económicos (Díaz Fernández, 2005: 179-185).

En 1926 se fundó en Madrid el más significativo proyecto cultural de naturaleza feminista: el Lyceum Club Femenino (Nash, 2012: 39). Este centro de reunión femenina, presentado como «aconfesional y apolítico» (Eiroa San Francisco, 2015: 203), fue dirigido en sus comienzos por María de Maeztu –también directora, como señalamos anteriormente, de la Residencia de Señoritas³⁹–, teniendo en la vicepresidencia a Isabel Oyarzábal y Victoria Kent; como secretaria y vicesecretaria, a Zenobia Camprubí –luego, Ernestina de Champurcín– y Miss Helen Phipps; como tesorera, a Amalia Galinizoga; y como bibliotecaria, a María Martos de Baeza (Rodrigo, 2002: 44).

Además, el Lyceum es el primer club femenino del país de carácter laico orientado a las artes (Mangini, 2001: 58), con objetivos claramente feministas, aunque algunas de sus integrantes no quisieran identificarse con este concepto, influenciadas por sus connotaciones peyorativas (Eiroa San Francisco, 2015: 206-210). Instalada en la Calle de las Infantas, se creó con la intención de defender, a través de diversas iniciativas intelectuales, «los intereses

³⁹ «De hecho, el Lyceum Club se gestó en el edificio de la calle Miguel Ángel propiedad del Instituto Internacional, pero compartido durante años con la Residencia de Señoritas» (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 14).

morales materiales de la mujer», siguiendo como modelo el Lyceum ya existente en Londres desde principios de siglo (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 141). De este modo, el Lyceum de Madrid, de características similares a aquel, logró ofrecer a las mujeres un programa cultural en la misma línea que la Residencia de Señoritas y el Ateneo⁴⁰, con actividades distribuidas temáticamente en seis secciones independientes: de literatura, de ciencias, de artes plásticas e industriales, musical, social –a cargo de Victoria Kent– y una sección internacional (Hurtado, 1998: 29).

A través de Hurtado (1999: 30) conocemos los objetivos que incluía el reglamento del Lyceum:

- A) Defender los intereses morales o materiales de la mujer, admitiendo, encauzando y desarrollando todas aquellas iniciativas y actividades de índole económica, benéfica, artística, científica y literaria que redunden en su beneficio.
- B) Fomentar el espíritu colectivo, proporcionando a sus asociadas, en el local de la Sociedad, cuantas comodidades sean posibles para hacerles agradable su estancia en él, facilitando así el intercambio de ideas y la compenetración de sentimientos.
- C) Organizar obras de carácter social y celebrar sesiones, conferencias, cursillos, concursos, excursiones y fiestas privadas y públicas, dentro de los límites que marca el apartado A) [...].

En *Memoria de la melancolía*, María Teresa León (1999: 336) se refiere al Club como una muestra de auténtica revolución femenina en estos años:

[...] el Lyceum Club se fue convirtiendo en el hueso difícil de roer de la independencia femenina. Se dieron conferencias famosas. No la de menos bulla, aquella dada por Rafael Alberti: «Paloma y Galápagos». Eran los tiempos en que por las calles madrileñas corría la subversión y la burla. [...] El Lyceum Club no era una reunión de mujeres de abanico y baile. Se había propuesto adelantar el reloj de España.

El Lyceum Club fue el resultado del gran esfuerzo de un conjunto de mujeres intelectuales que, sin ningún tipo de ayuda económica ni gubernamental (Rodrigo, 2002: 44), se propuso crear un club de prestigio gestionado por mujeres, haciendo posible que relevantes personalidades del panorama cultural tuvieran un lugar de reunión en el que debatir cuestiones artísticas, sociales y políticas: «[...] las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el Lyceum Club» (León, 1999: 336). En este sentido, la formación jurídica que se impartió en sus espacios fue trascendental para la mentalidad de la mujer de la época, que

⁴⁰ «El Lyceum se podría considerar como una parte de una red o una plataforma cultural conformada por la Residencia de Señoritas y, en cierto modo, el Ateneo, es decir, los lugares de encuentro, promoción y cultura de las intelectuales de entreguerras». Eiroa San Francisco, 2015: 220. «Sus conferencias y lecturas literarias estuvieron en la línea de algunos de los principales centros culturales de la época [...]» (Ribagorda, 2015: 195).

continuaba luchando por los derechos de los que aún se las privaba:

Entre las numerosas actuaciones que desarrolló el Lyceum, hay que subrayar una de las menos conocidas por su escasa difusión: los cursillos y seminarios de derecho impartidos por las abogadas Victoria Kent, Matilde Huici y Clara Campoamor. [...] las mujeres descubrieron su situación en los códigos civil y penal y se dieron cuenta de la gran injusticia que suponía [...] (Eiroa San Francisco, 2015: 217).

Asimismo, no solo constituyó un núcleo de personalidades femeninas del ámbito cultural, sino que ayudó a que muchas de ellas, con un largo recorrido literario o una compleja formación, fueran verdaderamente reconocidas en el panorama intelectual español (Ribagorda, 2015: 195), escribiendo con frecuencia en revistas como *Mundo femenino* y *Cultura integral y femenina*. De hecho, figuras tan significativas en esos años como Zenobia Camprubí, María de Maeztu o María Goyri no se unieron hasta que nació el Lyceum (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 142). La propia Maeztu argumentaba así el objetivo de su organización, en un artículo publicado en el *Heraldo de Madrid* por Sánchez-Ocaña (05-11-1926: 1):

Aunque, naturalmente, tratamos de proporcionarnos con este club un lugar cómodo y agradable, en el que entretenernos algunos ratos, es algo más que un centro de recreo lo que se pretende hacer. Se intenta facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas, al mutuo reconocimiento y a la mutua ayuda. Queremos suscitar un movimiento de fraternidad femenina; que las mujeres colabores y se auxilien... [...] En este sentido, el club, cuyas asociadas, unas por el propio esfuerzo y otras por su parentesco con eminentes figuras del Arte y de la Ciencia, tienen indudable influjo en la sociedad española, puede hacer buenas cosas.

También deseamos intervenir activamente –con ánimo pacífico y ajeno a «tendencia política o religiosa»– en los problemas culturales y sociales de nuestro país. [...]

Estoy convencida de que las mujeres españolas son tan capaces como las extranjeras de realizar una obra en común. Nuestro club saldrá adelante.

Otras integrantes que formaron parte del club mediante su asistencia y participación, además de las señaladas anteriormente, fueron María Espinosa de los Monteros, Elisa Soriano, Concha Méndez, Maruja Mallo, María Teresa León, Matilde de la Torre, Elena Fortún, Magda Donato, María Fidelman –cónyuge de Juan Negrín– o Dolores Moya –cónyuge de Gregorio Marañón–, entre otras⁴¹ (Eiroa San Francisco, 2015: 206-209). Todas ellas, en sus diversas disciplinas, formaron un grupo femenino de vanguardia, del que surgen, a su vez, las integrantes de la generación del 27, como detalla García Lozano (2012: 204):

⁴¹ En cuanto a las demás integrantes del Lyceum Club, conviene consultar el listado completo de socias a partir de los censos de Zenobia Camprubí y Concha Fagoaga, publicado en el estudio de Aguilera Sastre, 2011. Algunas de ellas son mencionadas en este trabajo, en el epígrafe biográfico de Halma Angélico.

Esta generación será la que comparta ilusiones, proyectos, libros, tertulias y revistas con los miembros más destacados de la generación del 27, la que recibirá los ecos de la vanguardia, la que descubrirá una nueva forma de vestir, de pasear por la ciudad: es, definitivamente, la primera generación de mujeres modernas, [...] que se cortaban el pelo, fumaban, frecuentaban las tabernas y los cines, hacían deporte y viajaban solas fuera de España. Es la generación que alcanzará su esplendor en los primeros años treinta, la que conocerá, después de la guerra, la amargura del exilio y con la que se cerrará el primer gran capítulo de la particular lucha por la igualdad.

A pesar de haberse convertido en un referente cultural en Madrid, el Lyceum sufrió el desprecio por parte de sectores católicos y conservadores, que dedicaron una agresiva campaña en medios de comunicación contra su programa, por considerarlo demasiado atrevido: «[...] se le reprochaba ser una verdadera calamidad para el hogar y enemigo natural de la familia, y en primer lugar del marido» (Pérez-Villanueva Tovar, 2015: 142). Algunos de los calificativos con los que se atacó a estas intelectuales fueron, según Eiroa San Francisco (2015: 212-213): «liceómanas, locas, ateas, enemigas de la familia cristiana, desertoras del hogar, excéntricas, criminales, desequilibradas o mujeres en las que obraba el demonio».

También fue duramente atacado por una gran parte de la población masculina, que vinculaban el logro de las integrantes al reconocimiento de sus respectivos maridos, ya que muchas de ellas eran cónyuges de respetados escritores y políticos, por lo que hablaban del «club de las maridas» (García Lozano, 2012: 203). Tanto era el desprecio que incluso Jacinto Benavente rechazó la invitación de impartir allí una conferencia por considerarlo un «círculo de tontas y locas», como bien testimonian en sus autobiografías María Teresa León (1999: 514) y Carmen Baroja y Nessi (1998: 91).

Por otro lado, figuras como Margarita Nelken⁴² –aun siendo miembro– acusaban al club de ser demasiado conservador, por su elitismo y el planteamiento de objetivos alejados de los problemas reales de la mujer en sociedad⁴³, algo de lo que también se quejaba Teresa

⁴² «Si Margarita Nelken puede considerarse una de las raras se debió exclusivamente a su militancia y planteamientos feministas, pero no, desde luego, a sus opiniones sobre la familia y el matrimonio. [...] Nelken parte de la idea de que la función fisiológica de reproducción de la mujer tiene preeminencia sobre sus demás funciones: “antes que obrera, la mujer es esposa y madre”. Sostiene, además, que las tareas domésticas son de la incumbencia exclusiva de la mujer, sustrayendo al hombre de cualquier deber en este campo. Su visión no incluye la participación de los hombres en el trabajo doméstico ni tampoco concede importancia a la posible asunción de dichas tareas por parte de la comunidad. Como ha señalado Mary Nash, de su análisis se desprende una aceptación de la tradicional división sexual del trabajo reservando a las mujeres las funciones tradicionales de madre, esposa y guardiana del hogar» (Luis Martín, 2009: 279. Cit. a Nash, 1981: 151-152, 163).

⁴³ Por el contrario, su hermana de Margarita Nelken, Magda Donato (Carmen Eva Nelken), apreciaba la iniciativa de las mujeres que formaban parte del Lyceum, elogiando su carácter liberal e independiente: «[...] un grupo numeroso de mujeres inteligentes, cultas y de ideas amplias [...]. La mayoría de estas señoras lleva nombres ilustres. Unas se han labrado su fama con el esfuerzo de su propio valer; las demás tienen el raro, el

Escoriaza (12-01-1926: 1): «[...] un proyecto femenino con apariencias de feminista [...] el Club de las mujeres no puede existir, no debe existir, no existe en ninguna parte [...]».

Según afirma Mangini (2001), algunas intelectuales como Carmen de Burgos o Concha Espina⁴⁴, al ser mujeres separadas de sus maridos –sin legalizarse aún el divorcio–, no frecuentaban el centro. También Federica Montseny, en órganos de comunicación anarquistas como *La Revista Blanca*, hace referencia al Lyceum irónica y despectivamente (Eiroa San Francisco, 2015: 212-216). Desde el punto de vista interno, las liceístas terminarían sufriendo diversas desavenencias entre sí, sobre todo en el terreno político, cuando la tensión entre los distintos grupos de gobierno fue en ascenso. De ahí que socialistas como María Lejárraga, Matilde Huici o Margarita Nelken se distanciaran de radical-socialistas como Victoria Kent o radical-lerrouxistas como Clara Campoamor.

II.4. La Mujer en la Segunda República Española

En las tres primeras décadas del siglo XX, el movimiento feminista logró cierto avance en derechos sociales y políticos, mediante organizaciones y movimientos revolucionarios, pero no fue hasta la proclamación de la Segunda República cuando se evidencia realmente un cambio en las condiciones de las mujeres por la igualdad de sexos (Folguera, 2007: 88-90). Incluso desde el manifiesto hacia las mujeres del Partido Republicano Radical Socialista, advertimos una clara expectativa ante la configuración del nuevo régimen: «¡Votad a la República si no queréis hombres sin tierra, hogares sin pan e hijos sin escuela!» (Capel Martínez, 1992: 199).

A través de una serie de medidas, se formalizó de manera legislativa la igualdad entre hombres y mujeres, lo que, como señala Rodrigo (2002: 225-226), es indispensable para el inicio de una democracia: «la igualdad legal de la mujer, en el terreno intelectual y en el laboral, la libre disposición de sus bienes, el derecho al divorcio, a la enseñanza en todos sus grados, e incluso a la investigación de la paternidad».

No obstante, el acontecimiento más trascendental que marcó el inicio de la República fue, sin duda, la concesión del derecho al voto a las mujeres españolas mayores de edad, sin importar condición o estado civil. Al aprobarse la Constitución de 1931 se establece, con 161

excelso mérito de saber ser las “dignas” compañeras de hombres notables» (Donato, 16-03-1926: 5).

⁴⁴ Cabe destacar que, en enero de 1927, Concha Espina ocupa un lugar en la Real Academia de la Lengua, por lo que posee una relevante posición en el ámbito intelectual español. Véase Díaz Fernández, 2005: 185.

votos a favor y 121 en contra (Caballé, 2013: 200), el sufragio universal femenino, recogido en el Artículo 36: «Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes» (Santos Sanz, 2005: 348). A partir de entonces, la mujer como ciudadana podía elegir a sus representantes en las Cortes, concluyendo así una larga e intensa lucha sociopolítica.

Con el sufragio de 1931, surge un enfrentamiento entre quienes se habían declarado firmes defensores del derecho al voto femenino y los que se mostraban en desacuerdo, no solo por razones misóginas, sino también ideológicas: «[...] si al principio la conquista del voto por parte de las mujeres fue razonablemente aceptada por los varones –aunque fuera a regañadientes–, la aversión hacia tal derecho fue adquiriendo tintes más furibundos a medida que se violentaba la convivencia general del país [...]» (García Jaramillo, 2013: 97). Asimismo, este era un momento delicado para la izquierda, puesto que había generado cierto descontento en la ciudadanía y su triunfo en las próximas elecciones de 1933 estaba en riesgo. Por ello, se temía que el voto femenino perjudicara su permanencia en el poder, debido a que las mujeres continuaban estando sumamente influenciadas por sus cónyuges masculinos –que bien podían ser conservadores– y, sobre todo, por la Iglesia. Como señala Caballé (2013: 198):

El temor generalizado en la izquierda era que el voto femenino, de aprobarse, sería mayoritariamente conservador y católico en las siguientes elecciones previstas (1933), pues eran los confesores quienes tenían la llave de la voluntad femenina y no dudarían en influir sobre ella a fin de evitar el triunfo de la izquierda.

De hecho, en las memorias de Lejárraga hallamos la excelente retórica con la que se dirigía a los devotos en su intento de atraerlos hacia el voto progresista:

Si queréis comprender nuestra doctrina, leed con atención lo que predicara Jesús, enteraos de los ideales por los que dio su vida humana. Las Iglesias oficiales han dejado caer un poquillo la doctrina: nosotros procuramos recogerla y la hemos tomado como bandera. No hay que dejar de ser cristiano para ser socialista. Todo lo contrario; cuanto más sinceramente cristianos seáis, más os acercaréis a nosotros. Leed el Evangelio, y entenderéis lo que en lenguaje más parecido al vuestro, intentamos deciros (Martínez Sierra, 1989: 193).

En este contexto surge el histórico debate en las Cortes Constituyentes sobre la concesión del derecho al voto femenino, protagonizado por las diputadas Clara Campoamor, del Partido Republicano Radical, y Victoria Kent, del Partido Radical-Socialista, ambas perseverantes impulsoras del movimiento feminista en España. Este se convertiría en un

momento clave de la historia del feminismo español, donde una y otra opinión pueden ser consideradas igualmente razonables. Como explica Rodrigo (2002: 226):

La discusión del sufragio femenino en el Parlamento fue reveladora [...]. La Kent sostenía que la mujer había vivido hasta entonces de espaldas a los problemas comunes, relegada a las tareas del hogar, con excepción de un grupo minoritario [...]. Sugería que se abriese antes un período de educación cívica y de información sobre la responsabilidad del sufragio, ya que, de no ser así, el confesionario, con su director espiritual dentro, sería el que orientaría y decidiría el voto de la mayoría de las mujeres. Clara Campoamor [...] defendía el sufragio femenino como primer paso para la completa emancipación de la mujer y su incorporación a la política activa. Luego vendría la fase educativa [...].

En efecto, la postura de Victoria Kent se manifestaba parcialmente en contra de este derecho, en un intento de salvar «la causa mayor de la República» (García Jaramillo, 2013: 93), pues advertía que las mujeres españolas aún no estaban capacitadas intelectualmente para la responsabilidad del voto, pues eran objeto, además, de influencias ideológicas externas, como las que les imponían sus maridos o el discurso sacerdotal, lo que las hacía más propensas a posicionarse hacia la derecha, poniendo en grave riesgo la permanencia de los progresistas en el Gobierno:

Que creo que el voto femenino debe aplazarse. Que creo que no es el momento de otorgar el voto a la mujer española. [...] Cuando la mujer española se dé cuenta de que solo en la República están garantizados los derechos de ciudadanía de sus hijos, de que solo la República ha traído a su hogar el pan que la monarquía no les había dejado, entonces, Sres. Diputados, la mujer será la más ferviente, la más ardiente defensora de la República; pero, en estos momentos, cuando acaba de recibir el Sr. Presidente firmas de mujeres españolas que, con buena fe, creen en los instantes actuales que los ideales de España deben ir por otro camino [...]. Por hoy, Sres. Diputados, es peligroso conceder el voto a la mujer (Juliá, 2009: 425-427).

En efecto, el voto es una responsabilidad civil. Además, Kent consideraba que, no solo se trataba de las prácticas religiosas que las mujeres españolas realizaban *motu proprio*, como la eucaristía o el oficio religioso⁴⁵, sino de la educación que habían recibido bajo la influencia del estamento eclesiástico, a lo que se añade la corta etapa de escolaridad que la mayoría de ellas recibían: «[...] dominando su conciencia controlaba tanto su comportamiento privado/personal como público/social» (Villalaín García, 2000: 27).

La opinión de Kent de posponer el derecho al voto de las mujeres, secundada por el Partido Republicano Radical Socialista, recibía el apoyo de gran parte de la izquierda,

⁴⁵ «Las primeras hembras que acudieron a cumplir su deber cívico fueron las monjas que, rompiendo osadamente su clausura [...] acompañadas por sus demandaderos, se apresuraron a votar, cumpliendo la que ellas creyeron voluntad del Dios de los ejércitos, en favor de los ricos. El que murió crucificado por amor a los hombres perdonará el pecado que les hizo cometer su ignorancia» (Martínez Sierra, 1989: 154).

destacándose Indalecio Prieto –ministro de Hacienda– y, por ende, los prietistas, en contra del posicionamiento del resto de integrantes del PSOE, quienes sí apoyaron este derecho al voto. De hecho, es bien conocida la reacción de Prieto contra la decisión del sufragio al salir de la Cámara, cuando exclamó «¡una puñalada traperera a la República!» (García Jaramillo, 2013: 95). Por supuesto, la derecha tampoco dudó en pronunciarse a favor, utilizándolo únicamente como arma electoral, ya que eran conscientes del beneficio que esta parte de la población podría ofrecerles, en un momento en el que la debilidad de la izquierda republicana era agravada por el inconformismo de la ciudadanía (González Castillejo, 1991: 260; Palomar Vozmediano, 2008: 57).

Frente a Victoria Kent, la incansable sufragista Clara Campoamor defendía lo siguiente:

Yo no creo, yo no puedo creer, que la mujer sea un peligro para la República, porque yo he visto a la mujer reaccionar frente a la Dictadura y con la República. Lo que pudiera ser un peligro es que la mujer pensara que la Dictadura la quiso atraer y que la República la rechaza; ese sería el peligro (Villalain García, 2000: 63).

Por su fuerza y obstinación, Clara Campoamor pasa a la historia como la principal precursora del sufragio femenino activo, el cual consideraba que debía concederse de manera inmediata: «[...] sería un gravísimo error político apartar a la mujer del derecho del voto. [...] he visto que a los actos públicos acudía una concurrencia femenina muy superior a la masculina, y he visto en los ojos de esas mujeres [...] el deseo de ayudar a la República [...]» (Juliá, 2009: 428-430).

Asimismo, reconocidas mujeres del ámbito político y cultural se postularon públicamente del lado de Campoamor⁴⁶, como fue el caso de María Lejárraga, feminista activa; o Hildegart Rodríguez, quien lo consideraba un derecho justo y necesario, aun asumiendo que, efectivamente, «tendría al principio unos resultados deplorables para la izquierda» (Caballé, 2013: 193-202). Cabe destacar el discurso manifestado por el diputado catalán Manuel Carrasco Formiguera, en el que advirtió en las Cortes que ninguno de los presentes estaba capacitado para repartir «patentes de republicanismo»:

⁴⁶ «Cuando el 14 de julio de 1931 se inauguraron las Cortes republicanas, entre los temas de debate estaba el sufragio femenino, [...] pronto acabó siendo uno de los que se discutió con mayor acaloramiento. [...] la igualdad jurídica suponía el fin del engranaje patriarcal y formaba parte del mismo engranaje al que pertenecían el divorcio, el laicismo, el matrimonio civil y, más tarde, el aborto» (Eiroa San Francisco, 2015: 223).

No podemos admitir la posibilidad de que solo tengan voto la mitad de los ciudadanos españoles. Tanto una como la otra mitad de ellos son republicanos en su mayor parte, y hay, entre estos republicanos, muchos católicos y muchas católicas. En mucha parte, los católicos y las católicas son republicanos, como lo soy yo [...] (Arbeloa, 2006: 57).

Generalmente, la negativa de otorgar a la mujer este derecho constitucional es considerado, incluso en el debate actual, una muestra de oportunismo y conveniencia; pues el derecho fundamental de las mujeres a participar en las urnas, como ciudadanas libres e iguales a los hombres, no debió ser jamás una cuestión de disputa, ni siquiera en perjuicio de la izquierda⁴⁷:

[...] no cabe duda de que argumentos como que las mujeres no estaban preparadas o no habían madurado lo suficiente para ejercer un voto responsable —es decir, progresista—, no son más que demagogia machista de la peor estirpe (de nuevo la mujer culpable de la caída del hombre, puesta en duda su autonomía e inteligencia, etc.) [...] (García Jaramillo, 2013: 93).

Por otro lado, no faltaron actitudes de burla o rechazo hacia el debate femenino, no solo —como ya hemos señalado— desde sectores católicos y conservadores, sino también de los más reconocidos progresistas y liberales, como pudo apreciarse en la conocida intervención de Manuel Azaña en el Congreso de los Diputados, quien definía la dialéctica entre las dos diputadas como «muy divertida» y expresaba en prensa su desconfianza hacia el criterio femenino: «Dos mujeres solamente en la Cámara, y ni por casualidad están de acuerdo, ¿qué ocurrirá cuando sean cincuenta las que actúen?» (*La Voz*, 2-10-1931: 1). Aunque su decisión de votar en contra del sufragio⁴⁸ obedeciera al mismo interés de Kent en beneficiar a los socialistas, lo cierto es que sus palabras son más próximas a los preceptos del patriarcado que al progresismo⁴⁹.

Con el Bienio Reformista, se reformó el Código Civil de 1889 y el Código Penal de 1870 ante las peticiones de cambio por parte de diversas asociaciones feministas, como el

⁴⁷ Tras las elecciones generales de 1933, una desconcertada María Lejárraga defendía el criterio de las mujeres de su localidad, afirmando que la actitud general favorecía al voto progresista: «[...] las elecciones del 1933 las perdimos, mas no creo que fuesen responsables del fracaso las docenas de hembras de Alfacar. Al separarnos después de una hora de conversación, estábamos bien decididas a ganarlas» (Martínez Sierra, 1989: 153-154).

⁴⁸ «Esta postura de Azaña, tan clara a favor del voto femenino en 1924 no permanecería en octubre de 1931 [...]. Su grupo, Acción Republicana, recurriría al tópico de la “no oportunidad” de la concesión a la mujer del voto en aras de la salvación de la República» (Díaz Fernández, 2005: 182).

⁴⁹ Curiosamente, ningún partido político de izquierda relacionó la victoria del Frente Popular, tres años después, con el voto femenino: «Solo dos artículos —ningún editorial— en la prensa madrileña reivindicaron el carácter progresista del voto femenino, ambos firmados por mujeres [...]: “La mujer española se ha rehabilitado”, de Iveline de Torquemada (*Heraldo de Madrid*, 20-02-1936), y “Rehabilitación de la mujer”, de Matilde Huici (*El Socialista*, 01-03-1936)» (Villalaín García, 2000: 389).

Lyceum Club (Gómez Blesa, 2009: 230). Un ejemplo de ello fue la entrevista que Isabel Oyarzábal concedió al diario *La Voz* en mayo de 1931, en la que vindicaba por una enseñanza laica que incluyera una educación sexual para hombres y mujeres. En los años siguientes, el Lyceum continuó con una incesante actividad de carácter politizado, en la que destacan conferencias, exposiciones, homenajes y servicio bibliotecario; aunque su tono selecto lo privaba del interés de los más progresistas (Eiroa San Francisco, 2015: 222-225).

La transformación legislativa generó grandes expectativas sobre la liberación femenina, lo que implicaba una mejora de las condiciones sociales y políticas de las mujeres. Como afirman Seoane y Sáiz (1998: 504-505): «La República, mujeres españolas, nos ha elevado a la categoría excelsa de ciudadanas reconociéndonos la plenitud de derechos igual al hombre. Las mujeres españolas debemos a la República proclamada el 14 de abril un culto perpetuo de gratitud, y a su engrandecimiento [...]».

Además del sufragio, se aprobaron otra serie de medidas que contribuyeron a la igualdad de sexos, relacionadas con la ordenación familiar en el aspecto civil: Ley de Divorcio⁵⁰, de Matrimonio civil, igualdad de derechos ante los hijos o la investigación e impugnación de paternidad (Nash, 2012: 28). Las mujeres ya no estarían obligadas a tener la misma nacionalidad del marido en caso de ser distinta –aunque este seguirá siendo su representante legal, con autoridad para administrar sus bienes– y las viudas no perderían la patria potestad sobre los hijos en caso de que vuelvan a casarse –Artículo 168– (Gómez Blesa, 2009: 230).

También se establecieron avances en el sector educativo⁵¹, puesto que el acceso tanto al nivel primario como al universitario aún era mayoritariamente masculino, por lo que se impuso una enseñanza primaria obligatoria para ambos sexos, gratuita, igualitaria y laica. Cabe destacar que, según Capel Martínez (1982: 182-183), frente al 71% de analfabetismo femenino de principios de siglo (el masculino, al 55,57%), en 1930 la tasa se redujo a un 47,5% (el masculino, al 36%), lo que suponía un avance, pero continuaba siendo casi la mitad

⁵⁰ Según Gómez Blesa (2009: 229): «[...] la mayoría de las peticiones de divorcio corrieron a cargo de mujeres». Algunos ejemplos conocidos son Concha Espina y Ramón Gómez de la Serna, Josefina Blanco y Ramón Valle-Inclán –llevado por Clara Campoamor–, Ramón Franco y Carmen Díaz, o el torero Antonio Márquez –para contraer un nuevo enlace con Conchita Piquer.

⁵¹ De por sí, tan solo la aprobación del sufragio universal femenino ya había supuesto un acto en pro de la educación española: «[...] entre las medidas educativas, hay que destacar en primer lugar la consecución del derecho al voto de las mujeres, cuyo significado es de gran relevancia pedagógica [...] el ejercicio de la libertad, de la participación en las decisiones políticas, tiene un significado educativo [...]» (Ballarín Domingo, 2001: 105).

de la población femenina. En educación superior, se incrementaron los estudios para grado medio, biblioteconomía, enfermería y de oficina (Nash, 2012: 32-33). Además, en la intensa campaña a favor de la educación de las mujeres tuvieron mucha implicación los anarquistas, pues en sus programas proponen un modelo de mujer libre y emancipada, como sostiene Morcillo Gómez (2012: 71): «En los Institutos Libertarios las anarquistas iniciaron su lucha contra el analfabetismo; sin embargo, sus lecciones incluían también un nuevo modo de entender qué significaba ser mujer. Que una mujer había de tomar su propia iniciativa y ser independiente».

En el ámbito jurídico, se reguló legislativamente el libre desempeño de profesiones liberales⁵² –Artículo 33–, permitiendo la presentación de mujeres a oposiciones de notaría y estableciendo la igualdad salarial, la seguridad laboral y la protección de las madres trabajadoras –Artículo 46–. Concretamente, Largo Caballero estableció un Seguro de Maternidad con el que las obreras tenían asegurada su paga durante la baja y, después, el empresario tenía la obligación de readmitirlas. Este seguro salvó la vida de numerosas mujeres y de sus hijos; no obstante, todas las obreras que estuvieran en edad reproductiva debían abonar una cuota trimestral para poder financiarlo, sin importar su estado civil y si tenían intención o no de concebir un hijo –cuota que la CNT intentó, sin éxito, que se le asignara al empresario– (Gómez Blesa, 2009: 221-222).

Entre 1931 y 1932, además, se creó el Cuerpo de Auxiliares Femeninos de Correos, la Cuarta Sección del Cuerpo Auxiliar Subalterno del Ejército, la Sección Femenina Auxiliar del Cuerpo de Prisiones, el Cuerpo de las Mecanógrafas del Ministerio de la Marina; el Cuerpo de Escala de Telegrafistas Femeninos (pp. 222-223) y el Patronato de Protección de la Mujer –sustituyendo al antiguo Real Patronato para la Represión de Trata de Blancas y asesorado por Victoria Kent, María Lejárraga y Matilde Huici, contra la prostitución reglada– (Aguado, 2002: 214).

⁵² «En el curso 1931-32, tres muchachas ingresan en la Escuela de Arquitectura: Matilde Ucelay, María Cristina Gonzalo y Lali Urcola. Matilde Ucelay termina su carrera en 1936. es la primera mujer arquitecto de España. María Cristina Gonzalo termina su carrera en 1939 (después de la guerra) [...]. En el curso 33-34, Rita Fernández, que termina la carrera de arquitecto después de la guerra, es la tercera mujer que obtiene este título. Carmen Martínez Sancho obtiene en reñidas oposiciones una cátedra de Matemáticas, y Ángela G. de la Puerta gana otra de Física y Química, ambas de Instituto. Entre las doctoras en Medicina, destacan Luisa Trigo, premio extraordinario en la licenciatura de Medicina y Cirugía, y Elisa Soriano [...]. La doctora María del Monte es la primera española que ejerce la cirugía, con brillante éxito. Concha Criado –primera mujer médico titular rural– ejerce su profesión en Cercelén (Albacete) [...]. Las tres primeras arquitectos –dos de ellas casadas– ejercen también su profesión» (Campo Alange, 1964: 229-230).

A pesar de que la participación femenina en el ámbito laboral había ascendido en los últimos años, realmente no era tan habitual que la mujer abandonara el cuidado del hogar para dedicarse a una profesión. En caso contrario, la mujer era empleada en puestos donde el hombre no quería trabajar, de modo que se mantenía como una especie de «reserva de mano de obra». Durante la República, las medidas no ayudaron en demasía a esta situación, puesto que en Madrid, por ejemplo, el 74,8% de las mujeres que se habían introducido en el mundo laboral era para servicio doméstico, predominando las jóvenes y solteras frente a las adultas y casadas, lo cual reflejaba la cruda realidad femenina en España (Villalaín García, 2000: 22-26).

En el Bienio Conservador, esta problemática se agravó aún más, pues la reforma jurídica aprobada en el período anterior para amparar a la mujer trabajadora fue derogada. En su lugar, la CEDA propone en su programa un salario familiar para que «la mujer casada no se vea precisada a trabajar» (Núñez Pérez, 1989: 467-475). Por otro lado, personalidades como María Echarri –que en décadas anteriores había defendido la emancipación femenina– o Carmen Gayarre de Gil se dedicaban a fomentar la vuelta al trabajo doméstico como una manera particular de contribuir con la sociedad e incluso hacían hincapié en las diferencias genéticas entre sexos que hacen que el hombre sea idóneo para determinados trabajos, siéndolo la mujer para otras labores –esposa, madre y educadora de sus hijos–. Incluso en la prensa más conservadora, se considera la abolición del trabajo femenino como «un postulado de rehabilitación familiar, de la moralidad de las costumbres, de la solidez de la institución matrimonial, de la salud y del vigor de los hijos, del equilibrio económico y de la paz social» (p. 467-475).

En el terreno político, se propuso una representación femenina en el gobierno y en la administración pública⁵³ –Artículo 40– (Gómez Blesa, 2015: 225, 258-259). Tres mujeres fueron finalmente elegidas como diputadas para las Cortes por Badajoz, Madrid y Jaén: Margarita Nelken, del Partido Socialista Obrero, Clara Campoamor, del Partido Republicano Radical, y Victoria Kent, del Partido Republicano Radical Socialista, respectivamente (Capel Martínez, 1992: 193). De modo que, en efecto, la mujer pudo incorporarse en poco tiempo a la política española, logrando un avance en la mentalidad de la época, como afirma Arbeola y

⁵³ «[...] todavía permanecieron vetados a la mujer los cuerpos de policía, el ejército, la organización judicial y cuerpos ministeriales. De hecho, Campoamor solicitó a las Cortes que se le permitiera a la mujer el ejercicio de abogacía sin restricciones, pero su petición no fue atendida, impidiéndose a las mujeres a través de la orden ministerial del 16-1-34, opositar a la carrera fiscal y judicial» (Núñez Pérez, 1998: 423).

Santiago (1981: 105): «En unos meses España ha recorrido muchos años». Sin embargo, durante el gobierno republicano finalmente llegaron a elegirse tan solo nueve diputadas, que se refieren, además de la ya nombradas, a María Lejárraga, Dolores Ibárruri, Matilde de la Torre, Veneranda García Manzano, Julia Álvarez y Francisca Bohígas (Villalaín García, 2000: 394). Su limitada participación, en comparación con la masculina, no se debía precisamente a la ausencia de mujeres con preparación y formación de calidad en España. Por lo tanto, a pesar de su lograda inserción política, estas seguían sin tener las mismas oportunidades que los hombres en el equipo de gobierno y los españoles no tuvieron una representación gubernamental equitativa.

Además de las diputadas, en septiembre de 1936 fue elegida por primera vez una mujer como ministra, la libertaria Federica Montseny, quien desempeñó su cargo en el Ministerio de Sanidad hasta mayo de 1937 (Rodrigo, 2002: 239; Morcillo Gómez, 2012: 69). Las medidas que aprobó en tan poco margen de tiempo, como es el caso de la pionera Reforma Eugénica del Aborto de 1936 (Falcón, 2018: 80), revelan un profundo interés en mejorar la situación de los sectores femeninos más desfavorecidos, pese a las delicadas circunstancias políticas tras el comienzo de la guerra:

Federica Montseny en su fugaz mandato hizo lo que pudo. [...] Suprimió el Patronato Nacional de las Hurdes por ineficaz, promovió la asistencia social, quiso acabar con la mendicidad, proyectó ofrecer a las prostitutas una alternativa laboral y se propuso sustituir los lúgubres orfanatos y en su lugar crear centros pequeños y acogedores donde los niños pudieran sentirse en familia. Llegó incluso a redactar el decreto de legalización del aborto a nivel nacional. Montseny era una decidida partidaria de la maternidad, pero también era consciente de que muchas mujeres recurrían a curanderas o a prácticas primitivas que eran causa de infecciones de consecuencias gravísimas [...] (Caballé, 2013: 226).

Asimismo, destacan partidos políticos con administración femenina como la Asociación Política Femenina Independiente (APFI), creada a partir de la ANME y encabezada por Julia Peguero y con una candidatura formada íntegramente por mujeres (Villalaín García, 2000: 323). El Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), cuya secretaria general era María Teresa Andrade, también se dispuso a preparar a las mujeres para el terreno político mediante programas educativos, con el objetivo de que participaran en la lucha revolucionaria (Morcillo Gómez, 2012: 70). Así, las mujeres se implicaron en diversas organizaciones y movimientos antifascistas, llegando a colaborar para el Socorro Rojo Internacional (Egido León, 2011: 51) y para el Comité Mundial de Mujeres contra la Guerra y

el Fascismo⁵⁴.

En este período, las asociaciones feministas también jugaron un papel relevante por la vindicación de todas las reformas señaladas, cuyas inclinaciones políticas no desviaron a sus integrantes de su verdadera lucha por la igualdad⁵⁵. Su función predominante tenía un carácter formativo, como afirma Núñez Pérez (1989: 502), con el fin de «preparar a las ciudadanas para el ejercicio consciente de los recién adquiridos derechos políticos». En 1933 se creó la Asociación de Mujeres Antifascistas (AMA), con aproximadamente 60.000 militantes y liderada por Dolores Ibárruri –la Pasionaria–. Esta fue la única organización que recibió apoyo gubernamental, de modo que, con ella, el feminismo adquirió gran notoriedad. También se fundó, en 1936, Mujeres Libres⁵⁶, una organización feminista y anarcosindicalista de unos 20.000 miembros, formada en su mayoría por milicianas de la CNT-FAI y enfocada hacia una doble problemática: por un lado, la emancipación de la mujer y, por otro, los derechos de las trabajadoras; lo que un año más tarde dio lugar a la Federación Nacional de Mujeres Libres, de carácter federal (Caballé, 2013: 213-219). De acuerdo con Morcillo Gómez (2012: 71):

Mujeres Libres promulgó una educación sexual moderna y una maternidad responsable o «consciente», como la llamara Mercedes Comaposada en línea con el neomalthusianismo⁵⁷ anarquista de la época. Los hijos eran de todos y todas y cada persona tenía que poder elegir si tener hijos propios o cuidar de los de los demás.

Tanto la AMA como Mujeres Libres tuvieron que lidiar con otras asociaciones de ideología católica que no cesaron de condenar la liberación de la mujer, como es el caso de la

⁵⁴ «A mediados de 1933 llegó a España una delegada francesa del Comité Mundial de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo. [...] Venía a conectar con los grupos femeninos políticos de nuestro país para tratar de que nuestras mujeres se adhiriesen a esta organización» (Rodrigo, 2002: 288-290).

⁵⁵ «El feminismo español no tuvo un desarrollo independiente, sino que se vio envuelto en el conflicto ideológico entre la izquierda y la derecha y fracasó como movimiento específico. Sin embargo, durante la II República aparecieron un gran número de asociaciones femeninas, de distinto signo según la clase social, el nivel cultural o la religiosidad de las mujeres que las formaban [...]» (Folguera, 2007: 91).

⁵⁶ «[...] como afirma Mikel Rodríguez, la diferencia entre ambas era bastante acusada y se decantaba de parte de los anarquistas, ya que mientras estos aspiraban a modificar el estatus de la mujer en aras a conseguir una “igualdad real de forma más inmediata”, las Mujeres Antifascistas tenían un ideario que solo puede catalogarse de tradicional, pues defendían “la maternidad y la división de los roles: *hombres al frente, mujeres al trabajo*”» (Tabernilla y Lezamiz, 2007: 18).

⁵⁷ «La expresión “neomalthusianismo” no es una novedad surgida durante los años 1960 y 1970. Hubo un movimiento *neomalthusiano* que vio el incremento de los pobres como una amenaza a la salud mental y física de la humanidad. “Naturalizaron” la inequidad social, atribuyendo la pobreza a genes defectuosos. Peor hubo otro movimiento *neomalthusiano* que luchó por el control de la natalidad en contra de la oposición de la Iglesia y del Estado, particularmente en el sur de Europa y América Latina. Aquellos que se llamaban a sí mismos *neomalthusianos* a fines del siglo XIX y principios del XX fueron, con frecuencia, feministas anarquistas que defendían lo que hoy se conoce como “derechos reproductivos” –el derecho de las mujeres a decidir el número de hijos que desean tener– y que discutían los derechos reproductivos en un contexto ecológico» (Martínez Alier y Roca Jusmet, 2015).

Liga de Señoras par la Acción Católica, fundada tras la Semana Trágica con un incesante discurso contra el laicismo, el anarquismo, el judaísmo y la masonería (Caballé, 2013: 146). Formada por burguesas y aristócratas barcelonesas, proponía una reorientación de la mujer hacia su rol tradicional, una labor en la que colaboró abiertamente la prensa clerical, desde donde se advertía a las mujeres de «la consecución de una condición denigrante si hacían oídos a las nuevas libertades preconizadas por el laicismo» (Núñez Pérez, 1989: 467).

Durante la Guerra Civil, la mujer española desempeñó un papel muy significativo, no solo por las milicianas que acudían al frente para luchar junto a los hombres, sino también por las madres de familia que debían sostener económicamente su hogar y a sus hijos mientras sus maridos se encontraban ausentes (Berazategi y Domínguez, 2006: 153).

Muchas de esas mujeres que murieron en combate son mencionadas en el estudio de Tabernilla y Lezamiz (2007: 18-22), entre las que destacan María Garmendia, Ramona Ostolaza y Herminia Domínguez; además de las que fueron fusiladas por los sublevados, como Pilar Vallés y Mercedes López Cotarelo. Algunas de ellas incluso lograron ejercer puestos de mando, como Mika Etchebéhère, Enriqueta Otero, María Pérez Lacruz, Fidela Fernández de Velasco, Aurora Arnáiz, Julia Manzanal, Casilda Hernández, Amparo Poch, Ana Carrillo o Encarnación Hernández Luna (Martínez Rus, 2018). Merece atención el caso de la joven miliciana Lina Odena, asistente de Dolores Ibárruri en el Partido Comunista, que organizó una columna con la que mitigó varios alzamientos en Andalucía y que finalmente se suicidó disparándose en la sien, cuando se vio acorralada por los falangistas en un control de carretera. Otras mujeres eran profesionales que cubrían información para medios de comunicación extranjeros. Es el caso de las periodistas Martha Gellhorn, Virginia Cowles, Barbro Alving «Bang», Ilse Barea-Kulesar o Renée Lafont –esta última, fusilada por los golpistas tras ser juzgada ante un consejo de guerra–. También, fotógrafas de prensa, como Kati Horna, Tina Modotti o Gerda Taro –la primera mujer fotoperiodista de guerra–, arrollada accidentalmente por un tanque en un repliegue del ejército republicano.

A finales de 1936, tras una misógina campaña que equiparaba a las milicianas con prostitutas y las acusaba de transmitir enfermedades venéreas a sus compañeros, Largo Caballero ordenó la retirada de las mujeres del frente a la retaguardia e informó de que ya no serían admitidas para el alistamiento (Tabernilla y Lezamiz, 2007: 19). De este modo, finalizó la participación activa de las milicianas en el campo de batalla, relegándolas al oficio

doméstico o a los puestos de trabajo que los hombres habían abandonado y que debían cubrirse por mujeres en este contexto; en otras palabras, debían ser sustitutas del hombre. Así lo consideraron incluso diputadas como Margarita Nelken o Victoria Kent, como podemos apreciar en el llamamiento que esta última lanzó a las mujeres españolas en julio de 1936:

Las mujeres tenemos nuestra misión que cumplir. Somos mujeres, y a nuestra condición no debemos anteponer ningún otro sentimiento. Vamos nosotras también a cumplir nuestro deber. Y el deber que esta hora amarga nos impone es el de organizar refugios para niños y para familias abandonadas, y comedores para las mujeres y ancianos [...] Los hombres tienen su puesto de combate en los campos. Las mujeres lo tenemos combatiendo el hambre de la ciudad. Acordaos de los milicianos que luchan, vencen y mueren también. [...] Mujeres: sobre los escombros de nuestra patria debemos levantar una España libre y trabajadora. Y para ello se necesita también el esfuerzo de nuestros brazos y el calor de nuestros corazones. Lágrimas, no. Abnegación, sacrificio, amor, sí. Esto se lo debemos a España las mujeres.

Definitivamente, durante la Guerra Civil las mujeres españolas asumieron grandes responsabilidades en la defensa del Gobierno Republicano, no solo al frente de sus familias, sino también como mujeres soldado que no tenían reparo en cargar sus revólveres y disparar contra los sublevados. Así lo manifiesta Rodrigo (2018: 26):

En los treinta y dos meses de guerra, las actividades de la mujer se intensifican y di-versifican en todos los campos. La mujer asume resueltamente responsabilidades, tanto en la retaguardia como en los frentes de la guerra, con tal ímpetu que sería la nota más singular de la situación creada tras el rechazo popular de la sublevación militar. La mujer dirige fábricas, cooperativas y colectividades. Participa en la defensa pasiva; dirige y trabaja en centros de recuperación para heridos de guerra, escuelas, comedores populares, colonias para niños refugiados, encargándose de su evacuación en las zonas de bombardeos. Se adiestra como conductora de toda clase de vehículos, incluidos los transportes públicos; trabaja en el campo [...] y se alista como miliciana.

Sin embargo, todas ellas fueron víctimas del machismo de un país que aún no había asimilado esta imagen transgresora de la mujer; en una República donde, supuestamente, sus líderes eran más liberales que los del bando enemigo, pero no dudaron en devaluar la extraordinaria labor de las milicianas, que de un día para otro pasaron de ser «heroínas revolucionarias y patrióticas» a «prostitutas y ninfómanas» (Rodríguez, 2005).

II.5. Primeros Años de Posguerra

Con la caída del Gobierno Republicano, la revolución social de las mujeres españolas fracasó rotundamente. El nuevo régimen dirigido por Franco, establecido en unos firmes y dogmáticos valores religiosos y patrióticos, volvió a fomentar el rol tradicional de la mujer

como cuidadora del hogar, a disposición moral y económica del varón; es decir, un nuevo ascenso del *ángel del hogar*.

Por un lado, se continuó premiando, como se había hecho desde 1937, la actitud de las mujeres que habían servido de algún modo los intereses del bando sublevado⁵⁸, mientras que, por otro, se castigó salvajemente a todas aquellas que contradecían el orden moral o social que la Falange pretendía extender por la nación. Frente a los hombres condenados por sus antecedentes políticos, las mujeres eran capturadas por una ambigua aproximación a la causa revolucionaria, sin que fuera necesaria una relación directa con la misma. De acuerdo con Egido León (2011: 53), las que habían pertenecido a organizaciones antifascistas fueron, evidentemente, las más perjudicadas:

Habían sido detenidas en su mayor parte en 1939, nada más acabar la guerra, juzgadas con relativa rapidez y condenadas a muerte por «adhesión a la rebelión», eufemismo que esconde supuestos delitos como haber insultado a los fascistas, profanado cadáveres, militado en organizaciones Juveniles, asistido a los milicianos o, sobre todo, denunciado a «personas de orden» (casi un 60%), o haber sido novias, esposas, madres, hermanas, e incluso simplemente amigas, de algún hombre vinculado a la ideología republicana (casi un 24%).

De entre todas aquellas mujeres detenidas y encarceladas, muchas fueron ejecutadas tras ser presentadas ante el Consejo de Guerra, como en el conocido caso de Las Trece Rosas. Sus cadáveres fueron abandonados en fosas y cunetas, de donde aún no se ha recuperado la mayoría y cuya cantidad se no ha podido cuantificar. Otro porcentaje de prisioneras, sin embargo, fueron liberadas poco tiempo después tras la conmutación de su pena (p. 54).

A partir de entonces, la mujer española siguió los dogmas morales del feminismo católico, que aseveraba que, aunque no era inferior, sí era diferente del hombre, por lo que necesitaba ser amparada, guiada y sometida por el mismo; de modo que no debía sentirse humillada por su protección, sino agradecida, como sostiene Folguera (2007: 97): «[...] se instaba a las españolas a olvidarse de ese feminismo que quería hacer de ellas meras réplicas de los hombres y las alejaba de su misión familiar al pretender la participación de las mujeres en la vida pública». Este pensamiento fue asumido por la Sección Femenina, organización creada en 1934 como extensión del partido Falange Española y orientada a la instrucción de la mujer española para que obedeciera los preceptos del catolicismo y el patriotismo. A su vez,

⁵⁸ «En septiembre de 1936, Falange Española contaba con 320.000 afiliados, de los cuales 80.000 eran mujeres. Durante la guerra, la Sección Femenina creció como resultado de la urgencia bélica. [...] en el decreto de 28 de diciembre de 1937 (día de los Inocentes), Franco compensaba a las mujeres falangistas por su servicio ejemplar durante la Guerra Civil» (Morcillo Gómez, 2012: 76).

convirtieron el antiguo Lyceum Club en el Club Medina, que pasó a ser gestionado por mujeres falangistas (García Lozano, 2012: 210).

Las normas que impuso la Sección Femenina obligaba a las mujeres a recluirse en sus hogares para dedicarse a sus labores, ofreciendo consejos únicamente para contentar al marido y no convertirse en un obstáculo para su bienestar. En otras palabras, se les enseñaba a ser conformes como esposas y madres, incitándolas al silencio y la docilidad, para no ser una molestia para sus maridos, quienes, por otro lado, tenían derecho y potestad para adoctrinarlas a la fuerza. En el estudio de Morcillo Gómez (2012: 76-77) podemos consultar estas normas de la Sección Femenina, en las que, efectivamente, se da total prioridad a la complacencia del hombre y se apremia el sometimiento de la mujer:

1. A la autora eleva tu corazón a Dios y piensa en un nuevo día para la Patria.
2. Ten disciplina, disciplina, disciplina.
3. No comentes ninguna orden, cúmplela sin vacilar.
4. En ningún caso y bajo ningún pretexto te excuses a un acto de servicio.
5. A ti ya no te corresponde la acción, anima a cumplirla.
6. Que el hombre que esté en tu vida sea el mejor patriota.
7. No olvides que tu misión es educar a tus hijos para el bien de la Patria.
8. La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudes a salvar España.
9. Obra alegremente y sin titubear.
10. Obedece y con tu ejemplo enseña a obedecer.
11. Procura tú ser siempre la rueda del carro y deja a quien deba ser su gobierno.
12. No busques destacar tu personalidad, ayuda a que sea otro el que sobresalga.
13. Ama a España sobre todo para que puedas inculcar a otros tus amores.
14. No esperes otra recompensa a tu esfuerzo que la satisfacción propia.
15. Que los haces que forman la Falange estén cimentados en un común anhelo individual.
16. Lo que hagas supérate al hacerlo.
17. Tu entereza animará para vencer.
18. Ninguna gloria es comparable a la gloria de haberlo dado todo por la Patria.

Mediante esta serie de premisas, la mujer española fue condenada a una especie de letargo que duraría casi cuatro décadas, en las que su liberación ideológica, así como su emancipación económica, desaparecen como concepto en la mentalidad de los españoles, después de haber luchado tanto por ellos en los años precedentes. De este modo, se enfrentan a la pérdida absoluta de sus derechos civiles, como sostiene Pardo de Vera (2018: 15):

Las mujeres republicanas son, probablemente, uno de los más lacerantes ejemplos de la aberrante dictadura machista que –también– arrasó nuestras instituciones, negando a las mujeres la voz y la presencia; silenciando a las mujeres con violencia por ser mujeres y además, atreverse a reivindicarlo y luchar por ello. Liquidando su existencia, anulando sus vidas y cerrándoles las páginas de la Historia. La dictadura de Franco fue, como la violencia machista, un conjunto de crueles dictaduras que tuvo en las mujeres a su colectivo favorito para provocar el dolor específico del machismo: por ser mujer.

Incluso después de la muerte del dictador en 1975, la libertad de las mujeres sufrirá, al mismo tiempo que la política, una lenta *transición* hasta la recuperación total de su libertad, en la que, aún hoy en día, advertimos irremediablemente las consecuencias, pues en España la mujer continúa recorriendo el camino más largo para obtener los mismos derechos del hombre. Como señala magistralmente Valcárcel (2012: 159) mediante la clásica paradoja de Zenón sobre «Aquiles y la tortuga»: «Aquiles nunca la alcanza porque para hacerlo tiene que recorrer la mitad de la distancia que le separa de ella, y antes la mitad de la mitad y luego el infinito divisible». Pero la mujer no deja de ser Aquiles.

CAPÍTULO III

MARÍA FRANCISCA CLAR MARGARIT (*HALMA ANGÉLICO*): LA AUTORA EN SU CONTEXTO

Como se ha podido apreciar en el capítulo anterior, el contexto de desigualdad en el que se hallaba la mujer era notable. Destacan, como hemos señalado, numerosas personalidades que tuvieron el coraje de alzar la voz contra todo lo establecido, reivindicando, por un lado, la igualdad entre hombres y mujeres, y, por otro, la armonía y la libertad para España. Estas intelectuales pertenecían al ámbito de la literatura o las letras: novelistas, dramaturgas, poetas, periodistas, abogadas, médicas, etc.; y muchas de ellas lograron hacerse oír porque se adentraron en el mundo de la política. Y una de estas valientes mujeres es Halma Angélico, seudónimo de María Francisca Clar Margarit, una autora audaz y adelantada a su tiempo, cuya osadía la llevó a utilizar la escena como escaparate de la revolución; pero no la que proponían otros, sino su particular revolución, como detallaremos a continuación. Así, Angélico no solo es una dramaturga que se rebela contra el sistema político de su país, también es una idealista que desde su lugar en la prensa intentó hacer ver tanto a sus aliados como a sus contrarios que el camino que seguían no era el adecuado.

III.1. ¿Generación del 98, del 14 o del 27?

En la actualidad, Halma Angélico forma parte de un conjunto de escritoras que después de la Guerra Civil y la posguerra continúan en el más absoluto olvido, como es el caso de María Boixader, Teresa Borragán o Sofía Blasco (Navas Ocaña, 2009: 162). Su injusta ausencia en la literatura española está motivada por su pertenencia a un grupo minoritario de autoras que no seguía exactamente los estándares literarios, o bien fueron «eclipsadas» e «invisibilizadas» (González Naranjo, 2016a) por otras figuras con más popularidad en aquel momento, como, por ejemplo, María Teresa León. La prensa nunca volvió a dedicarle el espacio que merecía, por lo que la valentía y audacia de sus obras fueron

ignoradas. De no haber sido así, gozaría en el siglo XXI de una popularidad similar a la de otros cánones dramáticos, como asegura Duno (1997: 80): «Si Valle-Inclán o Lorca hubieran tenido una hermana dramaturga esa habría sido Halma Angélico [...]».

Varios de los estudios sobre Halma Angélico difieren en cuanto a la generación a la que pertenece, puesto que la complejidad y variedad temática de sus obras hacen difícil su inclusión en una corriente determinada: «Considerada como una autora entre dos generaciones, la del 98 por su fecha de nacimiento, y la del 27 por su temática, según algunos investigadores» (González Naranjo, 2016b: 972). Por este motivo nos referimos a la consideración de Mateo Gambarte (1996: 20), sobre la inviabilidad de la organización generacional como método en la valoración de obras o autores, ya que carece de índole científico:

Es como si un químico usase tiempo en terminología científica. Es como si un químico usase un poco de como medida de cantidad. No existe una generación de médicos, de antropólogos, de historiadores... El término generación es sociológico y se puede referir a actitudes en general; [...] del ámbito de la Sociología; en nuestro caso debería caer dentro de la Sociología literaria [...]. Lo que no se puede ni debe es convertir el término generación en metro de medir obras o individualidades [...].

Pero esta dificultad no se limita solo a la producción de Angélico, sino a todas las dramaturgas de los años veinte y treinta, puesto que la heterogeneidad de temáticas y estilos hacen imposible incluirlas a todas en algún movimiento o generación (Nieva de la Paz, 1998: 165). Un ejemplo es la pensadora María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset, pues, al formar parte de tres generaciones a la vez, refleja, como señala González Naranjo (2016: 112), que «el concepto de generación no es cómodo ni siquiera para el estudio de la cronología literaria». Por ello, coincidimos en que no podemos limitar categóricamente la obra de Halma Angélico en una sola generación, pero sí delimitaremos las singularidades de su expresión literaria para implicarla en la que más se ajuste. Si bien, tampoco es una cuestión que deba preocuparnos en exceso, debido a que muchos autores del período son difícilmente catalogables en alguna de las tres generaciones canónicas. Quizás lo más acertado sería hablar simplemente de la Edad de Plata, como hace Mainer (2010: 7)⁵⁹.

⁵⁹ Sostiene Mainer, sin embargo, que, a pesar de haber empleado el concepto por primera vez en 1975, ya había sido utilizado anteriormente por Ernesto Giménez Caballero, en *Lengua y Literatura de la Hispanidad* (1949).

Ante todo debemos destacar que, según Torre (1969: 117), una generación se caracteriza por ser «un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que, en un momento dado, el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil». En primer lugar, por la temática de sus obras y su contexto político, Halma Angélico suele ser incluida en la generación del 27 por autores como Nieva de la Paz (1992: 133)⁶⁰, debido a ciertas semejanzas formales. Como sabemos, los estudios tienden a excluir a las autoras de la generación del 27 (Navas Ocaña, 2009: 157)⁶¹, también denominada «generación del 24», «de la República», «de la vanguardia» o «nietos del 98» (Mateo Gambarte, 1996: 169); de modo que raramente son examinadas junto a sus compañeros masculinos y, en cambio, permanecen en la sombra de los apéndices de los estudios, en los que se las menciona como figuras insignificantes, sin repercusión alguna en la literatura de la época⁶². De hecho, estas mujeres tuvieron que desarrollar su talento artístico al margen de la conocida Residencia de Estudiantes, núcleo fundamental de los integrantes del 27, y, sin embargo, sintieron la necesidad de formar parte de otro centro de reunión intelectual, específicamente femenino, como fue la Residencia de Señoritas, fundada por María de Maeztu, y con la que colaboró Halma Angélico, no solo en eventos del mismo centro, sino también desde el Lyceum Club Femenino.

La agrupación masculina realiza su presentación como generación en diciembre de 1927 en el Ateneo de Sevilla, con motivo de la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora y, en el mismo año, comienzan a surgir las revistas más relevantes relacionadas con la estética de sus miembros, como *Índice*, *Sí* y *Ley*, sendas de Juan Ramón Jiménez; o *La Gaceta Literaria*, que según Moreno Pavón (2007: 19) es «la revista literaria más importante

⁶⁰ En su estudio de «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica», Nieva de la Paz (1992) presenta un listado de 96 autoras teatrales que representaron sus obras de 1918 a 1936, entre escritoras y adaptadoras, en el que incluye a Halma Angélico. De modo que la considera de la generación del 27.

⁶¹ Según el criterio de Julián Marías, se debe a que las mujeres, al ser «más precoces biológicamente», pueden «pertenecer a una generación anterior», por lo que son difíciles de clasificar (Mateo Gambarte, 1996: 106).

⁶² «No se está diciendo que en 1927 no existiesen mujeres escritoras, que las había. [...] [sino que] no participaron de las actividades suscitadas en torno a Góngora en las que se localiza el nacimiento de la Generación del 27. [...] tampoco se puede olvidar que las tales no gozaban del estatus [...] que años después [...] les reconocería la II República. [...] Quizá por eso en Madrid y en Sevilla fueron una notable ausencia, con solitarias excepciones. [...] Los diarios de la capital andaluza sí ponen nombre a una mujer, la única que se cita en todas las crónicas que tienen que ver con las veladas del Ateneo. Es la escritora sevillana Amantina Cobos, que se encontraba en el círculo de los demás escritores sevillanos allí presentes. [...] Tampoco aparecen mujeres en las relaciones que dan cuenta de los asistentes a los primeros encuentros de café organizados por Diego y Alberti allá por abril de 1926. [...] La única excepción en las relaciones de Diego es la pintora gallega Maruja Mallo [...]» (Bernal Romero, 2011: 156).

del vanguardismo hispano», en la que poetas del 27 publicaban sus versos y en cuyas páginas, además, hemos leído análisis críticos sobre *La mística* o *El templo profanado* de Angélico. Todos estos autores se formaron y evolucionaron durante las dos décadas más decisivas del siglo XX en España: por un lado, los llamados «felices años 20» y, por otro, los «sombrios años 30», de manera que su presencia en el panorama artístico delimita un período entre 1918 y 1939 (p. 13). Nuestra autora también maduró a lo largo de estas décadas, pues aproximadamente en 1918 comienza su andadura teatral y, en 1939, su carrera finaliza con rotundidad. No obstante, las obras de autoría masculina se caracterizan a comienzos de 1920 por un tono de «optimismo», «despreocupación» y exaltación de lo «lúdico», inspirados por «el intelectualismo, el purismo y las vanguardias» que imperaban en España y Europa (Mateo Gambarte, 1996: 177) y que surgen a partir del teatro poético y deshumanizado (Oliva, 2002: 91-97)⁶³; mientras que las comedias de Angélico por estos años ya muestran la decadencia de una época marcada por la miseria, el analfabetismo y la desigualdad. Por otro lado, sí sufrió junto con sus compañeros y compañeras progresistas las consecuencias del golpe de Estado de Franco, pues este marcó trágicamente la vida y obra de estos autores que, si no murieron asesinados por los golpistas, debieron luchar contra el franquismo desde el exilio (Mateo Gambarte, 1996: 177); o bien continuaron viviendo en España condicionados por el exilio interior (Moreno Pavón, 2007: 15), como es el caso de Angélico.

La estética y los motivos literarios de la autora son semejantes a los de autores de tendencia más experimental, puesto que en sus obras hallamos dos elementos distintivos: el lenguaje y su significado. Con ello, reflexionamos sobre el elemento primario de la literatura en el que estos escritores encuentran su expresión más singular. Según Mateo Gambarte (1996: 8), el lenguaje aporta a una obra literaria «psicología», «pensamientos» y «reflejo social», y estas son precisamente cualidades destacadas en el teatro y la narrativa de Angélico. Tanto es así que incluso es comparada con Federico García Lorca (Duno, 1997: 80) por el simbolismo de algunas de sus obras y la manera en la que profundiza en la psicología de sus personajes, pues renuncia al costumbrismo que predomina en las obras de evasión⁶⁴ por un

⁶³ «Es el año en que Ortega publica *La deshumanización del arte* (1925), que tanta influencia ejercerá sobre la aparición de las vanguardias. [...] Tras el nombre de *teatro poético* se esconde uno de los temas más apasionantes de la escena española contemporánea [...] que [...] evolucionó en diversas fases. Una primera surgió cuando una serie de autores de muy diversas tendencias y postulados hizo frente a un Naturalismo en pleno desgaste. De ahí pasó a un segundo estado, en el que se identificó con la escena comercial, gracias a la postura conservadora que adoptó, con una aparentemente anacrónica temática patriótica. Finalmente, el teatro poético retomó nuevos e interesantes perfiles a partir de la mirada que, en los años veinte, merecieron los clásicos, sobre todo con la influencia de la generación del 27» (Oliva, 2002: 92-93).

⁶⁴ Como afirma Oliva (2002: 124-125): «[...] con el exilio y desaparición de los republicanos, dejaron el

teatro más interiorizado y emplea elementos de la puesta en escena para representar los estados de ánimo (p. 80). Este teatro –propio de dramaturgos como Lorca o Angélico– apostaba por un teatro innovador que se desarrollaba en el ámbito culto: «Llegaban a la escena en un momento especialmente delicado, pues la burguesía había apostado por un teatro chabacano y vulgar, aunque permaneciera un sector culto, de mirada europeizante, que reclamaba nuevos modos» (Oliva, 2002: 105). En este mismo sentido, dice Ricci (2006):

L'action de ses pièces n'obéit pas aux conventions des intrigues habituelles, elle est guidée par la force des sentiments des personnages, moteur de toute progression. [...] Et alors que le théâtre de l'époque est, avant tout, un théâtre de mots qui fait tout reposer sur le discours, le théâtre d'Halma Angélico, bâti sur une dynamique sentimentale, accorde une importance plus grande aux autres dimensions scéniques, les costumes, les décors, par exemple, censés symboliser l'état d'esprit des personnages. Elle renforce la dimension spectaculaire du théâtre, quelque peu délaissée par les auteurs du répertoire commercial⁶⁵.

Efectivamente, la autora recurre al símbolo para plasmar la realidad de una época en la que las mujeres vivían oprimidas por un influjo religioso que otorgaba licencia al hombre para decidir por ellas su lugar en la sociedad. Como también apunta Hormigón (1996: 357): «Su obra tiene rasgos simbolistas, e incluso expresionistas, lo que no impide una clara vinculación con las corrientes liberales y progresistas españolas [...]». Un ejemplo de ello lo advertimos en su drama de 1934, *Al margen de la ciudad*, donde la rebelde joven Alidra emerge del agua con el cuerpo desnudo para mantener relaciones sexuales con el marido de Elena, atrapada en un matrimonio infeliz y martirizada por no haber sido madre. El agua se interpreta como símbolo de renacimiento o renovación del ser humano, algo que advertimos, por ejemplo, mediante el tema del «agua original», presente en la mitología griega (Ries, 2011: 212).

Es más, otra de las características de la generación del 27 es el uso de un lenguaje depurado, a través del cual los autores muestran un gran cuidado en la elaboración de sus obras. Para Duno (1997: 80) es uno de los atributos más loables del estilo de Angélico, pues

campo libre al teatro convencional. No obstante, el repertorio tampoco variará demasiado del había antes. Los nombres principales de las carteleras republicanas (Marquina, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca, el propio Benavente) seguirán estando en las nacionales de los cuarenta».

⁶⁵ Ricci (2006) afirma, en este caso, que: «La acción de sus obras de teatro no obedece a las convenciones de las intrigas habituales, se guía por la fuerza de los sentimientos de los personajes, la fuerza impulsora de todo progreso. [...] Y mientras que el teatro de la época es, ante todo, un teatro de palabras que hace que todo descansa en el discurso, el teatro de Halma Angélico, construido sobre una dinámica sentimental, da mayor importancia a las otras dimensiones escénicas, ya que los trajes y los decorados, por ejemplo, se supone que simbolizan el estado mental de los personajes. Refuerza la dimensión dramática del teatro, algo descuidado por los autores del repertorio comercial» (Traducción propia). Cabe destacar que las palabras de Ricci sobre la tendencia inaudita al simbolismo de Halma Angélico no son del todo acertadas, puesto que no podemos ignorar el teatro simbolista de García Lorca, quien, en los mismos años en los que la autora desarrollaba su actividad dramática, se posicionaba como un dramaturgo de referencia.

es «poseedora de una madura transcendencia ideológica, una temática de gran actualidad, un lenguaje literario depurado y una gran sutileza de planteamiento». Más aún, en su entrevista con Valero de Cabas –que reproduciremos más adelante– la propia autora reconoció no contentarse con el resultado final de sus obras, que son modificadas una y otra vez antes de ser publicadas. De hecho, según Bher (27-11-1930: 1) las somete a revisión incluso después de cada nueva edición: «Cuando Halma Angélico, tan dada a la tarea de depuración, haga las segundas o terceras ediciones e sus obras, y ella misma “peine” sus páginas suprimiendo lo que se pega de malo al que lee todo [...]». Esta es una técnica que nos recuerda al exigente proceso de depuración de poetas como Juan Ramón Jiménez –referencia para los integrantes del 27⁶⁶– y así lo declaraba Gerardo Diego (9-1923): «Veinte años de labor muestran aquí su curva de avance, no hacia adelante ni hacia atrás, sino hacia adentro. Es criterio del poeta la serena y constante contemplación de la obra propia, siempre sometido lo espontáneo de entonces al expurgo de la conciencia de hoy [...]»⁶⁷.

En segundo lugar, Angélico es incluida por investigadores como Amparo Hurtado (1999: 31) entre las escritoras de la generación del 98⁶⁸ junto a Carmen de Burgos, Concha Espina, María de Maeztu, Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal de Palencia o María Lejárraga. Según el estudio de Mateo Gambarte (1996: 149), Azorín atribuye esta creación generacional a tres elementos básicos: la renovación estética, la tendencia a la crítica social y política y la inscripción en tres de las tradiciones precedentes –la ilustrada de Feijoo, la romántica de Larra y la realista de Galdós–. Con ello, afirmamos que, en efecto, Angélico se manifiesta como una autora mucho más integrada en esta generación, por la revolución estética que plantean algunas de sus obras y escritos en prensa, por su constante denuncia social y su pensamiento

⁶⁶ «Al menos en España, durante la década siguiente Juan Ramón se convirtió en el maestro indiscutido, en el poeta consagrado a su obra, a depurar y renovar el legado simbolista, y al mismo tiempo en el poeta volcado en animar y seleccionar a los nuevos que con el tiempo serían conocidos como generación del 27» (García Morales, 161).

⁶⁷ Este perfeccionismo estético se vincula, a su vez, al preciosismo que Ortega y Gasset define en «Sentido del preciosismo: *Sonata de estío*», acerca de la obra de Ramón del Valle-Inclán. En su ensayo, «[...] dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace *más artístico*. Más humano, más cerca de la realidad le parece el romántico. Si la que este le revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigne a vivir en ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte nuevo aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma: lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla. [...] Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir: humanizarla dándole un interés, una utilidad. Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce artístico puro y de la finalidad sin fin» (Calleja, 2018: 165).

⁶⁸ «El Lyceum Club pudo reunir a mujeres jóvenes, pertenecientes a una generación nueva, que se habían incorporado a la escena pública después de la Primera Guerra mundial [...]; junto con mujeres cultas y modernas de la generación del fin de siglo, como Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal de Palencia, Halma Angélico, [...] María Martínez Sierra, María Martos, María Luisa Navarro de Luzuriaga, Zenobia Camprubí, Matilde Ras, María Goyri y la propia María de Maeztu» (Hurtado, 1999: 31).

ilustrado, así como por la influencia del realismo y compromiso social galdosiano y del romanticismo en su creación literaria –véase, sin más, el título de su obra *Entre la cruz y el diablo* como una referencia a la leyenda «La cruz y el diablo» de Bécquer.

La característica que más une a los miembros del 98 es «el espíritu de protesta y de rebeldía», que utilizan para intentar destruir los valores tradicionales, así como los moldes estéticos del modernismo, cuya belleza, añade Salinas, no servía de utilidad para sus verdaderos propósitos (p. 133). Esto se traduce en el sentimiento de regeneración por el que principalmente se caracteriza a cada uno de los noventayochistas, bien en su «protesta contra las más variadas formas de corrupción», o bien hacia «la conversión del futuro deseable en presente aceptable» (p. 142).

La producción dramática de Halma Angélico posee en todo momento un carácter reformista. Por un lado, lo advertimos en su labor periodística: en la denuncia social contra las carencias económicas y educativas de los españoles, y la deficiente posición de la mujer; y por otro, en su atrevimiento al emplear nuevas formas estéticas en su teatro. Señala Tuñón de Lara (1975: 38) que la base del proyecto del 98 es la «crítica del sistema socio-político» y la denuncia de los «males nacionales», esto es: la ignorancia, el hambre y las soluciones elitistas de sus gobernantes⁶⁹; y todo ello se encuentra presente en la obra de Angélico. Sus obras reflejan una necesidad urgente de cambio social, especialmente en el planteamiento de la igualdad entre hombres y mujeres, lo que implica «una moral muy avanzada para su época, hecho que quizá explique su dificultad para introducirse en el ámbito del teatro representado» (Hormigón, 1996: 357). Sin duda, las palabras de Ricci (2006) describen a la perfección los detalles de su imaginario:

Halma Angélico fait de la femme son principal sujet d'inspiration: ses personnages sont majoritairement des femmes et leurs conflits, individuels et conjugaux pour la plupart, nourrissent ses intrigues. Pourtant, on ne saurait réduire son œuvre à cette apologie de la cause féminine: plus importante est, me semble-t-il, sa réflexion sur l'antagonisme entre l'individu et la société, entre vie psychique et normes sociales. Son œuvre est tout entière bâtie sur cette opposition entre pulsions intérieures et contraintes externes⁷⁰.

⁶⁹ Si bien es cierto que, como afirma Díaz Pardo (2018), los del 98, también Halma Angélico, «casi en su totalidad procedían de diversos estratos de la burguesía acomodada [...] siguieron estudios universitarios, sabían idiomas; viajaron y adquirieron una amplia cultura, no solo literaria».

⁷⁰ «Halma Angélico hace de las mujeres su principal tema de inspiración: sus personajes son en su mayoría mujeres y sus conflictos, individuales y maritales en su mayor parte, alimentan sus intrigas. Sin embargo, su trabajo no puede reducirse a esta disculpa de la causa femenina: lo más importante, me parece, es su reflexión sobre el antagonismo entre el individuo y la sociedad, entre la vida psíquica y las normas sociales. Su trabajo se basa enteramente en esta oposición entre los impulsos internos y las restricciones externas» (Ricci, 2016). Traducción propia.

Este es el caso de *La nieta de Fedra*, a la que la propia autora considera «Teatro irrepresentable» por su extensa duración y por la singularidad de sus acotaciones; y, también, de *Ak y la humanidad*, con una puesta en escena claramente política y revolucionaria. Tanto es así que publica su propuesta de renovación estética en el artículo «La revolución en la escena», en *Técnicos (CNT/AIT)*, lo que reafirma la intención de la dramaturga. Nieva de la Paz hace hincapié en esta tendencia renovadora (1993: 148; 1998: 164) y también Antonia Bueno (2009: 67) elogia los «compromisos radicales» que se ven reflejados en su «estilo renovador y vanguardista». Según Ricci (2006) no se trata de un teatro rompedor o vanguardista, pero sí se plantea como un «intento de ir más allá de los modelos de moda»⁷¹. Tanto es así que, frente a autoras como Pilar Millán Astray, que recurren a los géneros comerciales, Halma Angélico es incluida en el grupo de las renovadoras⁷², junto a María Lejárraga o María Teresa Borragán, quienes muestran, por un lado, su compromiso con la sociedad y, por otro, un interés en «la investigación estética»⁷³, algo que resulta difícil de ver en el teatro de entonces, sobre todo entre las autoras femeninas:

La modernité de l'œuvre dramatique d'Halma Angélico ne tient pas à la seule étude de la complexité de la nature humaine et féminine, elle transparait également dans la recherche esthétique qui guide sa création. Sans rompre drastiquement avec les modèles dramatiques en vogue, l'auteur tente d'introduire dans ses pièces des traits innovants, qui révèlent sa volonté de rechercher la forme théâtrale la plus à même de traduire sa vision du monde et de la femme⁷⁴.

Pero, ¿pertenece Halma Angélico definitivamente a la generación del 98? Lo cierto es que las «preocupaciones literarias» en las que se centra el 98 (Mateo Gambarte, 1996: 154-

⁷¹ «Le théâtre d'Halma Angélico ne rompt pas drastiquement avec ces modèles: tout en s'inscrivant dans le cadre de ce théâtre qu'elle ne renie pas totalement, elle tente d'introduire quelques innovations, sur le plan de l'esthétique et des intrigues. Plus qu'un théâtre de la rupture ou de l'Avant-garde, son œuvre se présente comme une tentative de dépassement des modèles en vogue» (Ricci, 2006).

⁷² «[...] las propuestas más avanzadas en el terreno de la innovación formal se dieron al margen de los géneros convencionales. [...] los nombres de Pilar Millán Astray y *Halma Angélico* cobran una especial y ciertamente contraria dimensión. Mientras que Pilar Millán Astray merece ser recordada como una de las autoras más prolíficas y populares del teatro español comercial del primer tercio de siglo, *Halma Angélico* no tuvo acceso más que en una ocasión a los grandes escenarios. Por otro lado, al entendimiento tradicional de géneros como la comedia popular y el sainete madrileño de Pilar Millán Astray, se opone sin duda el esfuerzo innovador que preside una buena parte de las comedias y los dramas de *Halma Angélico*» (Nieva de la Paz, 1992: 432).

⁷³ «[...] Halma Angélico est aussi romancière, poète et journaliste engagée dans les combats de son temps, en particulier la défense des droits des femmes. Elle allie la création et le militantisme et, surtout, elle mêle engagement et recherche esthétique, ce qui est rare dans le théâtre de l'époque, en particulier lorsqu'on est une femme» (Ricci, 2006).

⁷⁴ «La modernidad de la obra dramática de Halma Angélico no se limita al estudio de la complejidad de la naturaleza humana y femenina, sino también a la investigación estética que guía su creación. Sin romper drásticamente con los modelos dramáticos en boga, el autor intenta introducir en sus obras rasgos innovadores, que revelan su deseo de buscar la forma teatral que mejor pueda traducir su visión del mundo y la mujer» (Ricci, 2006). Traducción propia.

158)⁷⁵ se desarrollan más ampliamente en el proyecto de moral pública de la posterior generación del 14, que pone en práctica el espíritu renovador y satírico del 98.

El 14 se presenta como un nuevo movimiento de renovación cultural, literaria y artística que tuvo lugar aproximadamente en el primer tercio del siglo XX (Fernández López, 2018), con la notable influencia de Francisco Giner de los Ríos y su Institución Libre de Enseñanza⁷⁶. De hecho, muchos de los integrantes del 14 se habían educado bajo los preceptos de la ILE⁷⁷ (Pflüger, 2001: 186), al igual que algunos de los autores del 98, así como los del 27. Algunos de los más destacados en España eran aquellos intelectuales inmediatamente posteriores al modernismo y a la generación del 98: José Ortega y Gasset, Gabriel Miró, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Salvador de Madariaga, Américo Castro, Gregorio Marañón, Pablo Ruiz Picasso o Manuel Azaña. Algunos de ellos habían pertenecido a la generación anterior y, a partir de los años veinte, deciden tomar otro rumbo, como es el caso de Azorín, Baroja, Valle-Inclán o Machado, uniéndose así a los de la siguiente generación; de ahí que el 14 se considere una confluencia entre los autores del 98 y del 27, por coincidir en ideología y estética (Díaz Plaja, 1975: 15)⁷⁸.

La denominación del grupo, propuesta por el pedagogo Lorenzo Luzuriaga en la revista argentina *Realidad* (Fernández López, 2018), se debe a la conferencia pronunciada por Ortega y Gasset el 23 de marzo de 1914, titulada «Vieja y nueva política», y que «supuso el manifiesto fundacional de la generación del 14», cuyo objetivo principal se basaba en «la educación intelectual y moral de todos los ciudadanos a través de la cultura y la ciencia» (Cajade Frías, 2008: 16-17). También se trata de la fecha de publicación del primer libro de Ortega, *Meditaciones del Quijote*, así como el estallido de la Primera Guerra Mundial, un hecho que marca la ideología del grupo⁷⁹. La generación cuenta con otras denominaciones, como la de *vanguardias* o *novecentismo*, aportado por Eugenio d'Ors contra «la tradición

⁷⁵ «[...] trataron de buscar la solución en los términos de su cultura y no encontraron el camino de la cultura». Mateo Gambarte, 1996: 154. Según Azorín: «Unid, pues, el grito de pasión de Echegaray al sentimentalismo subversivo de Campoamor y a la visión de la realidad de Galdós, y tendréis los factores de un estado de conciencia que había de encarnar en la generación de 1898» (Íbid., 1996: 147).

⁷⁶ Institución que, como ya se sabe, fundó en 1876 y dirigió hasta su muerte.

⁷⁷ Como señala Tuñón de Lara (2000: 127): «Las corrientes intelectuales procedentes de Inglaterra siguieron ocupando un plano de primer orden. Varios factores concurren a ello. En primer lugar, la acción de la Institución Libre de Enseñanza».

⁷⁸ También Díaz Pardo (2018) sostiene que los novecentistas son un antecedente directo de la generación del 27.

⁷⁹ «Durante la I Guerra Mundial (1914-1918), la generación del 14 tomó partido por los aliados frente a la posición neutra del Gobierno, por lo que fue caracterizada de “liberal” por los filo-germánicos, llamados “tradicionalistas”» (Fernández López, 2018).

romántica y los postulados del modernismo» (Fernández López, 2018).

De la generación del 98 a la del 14 se produce un «giro culturalista» (Cerezo Galán, 1993: 228) donde se abandona el españolismo por los «ismos»⁸⁰, la religión por la cultura, lo antisistemático por la voluntad de «sistematización, cientifismo y precisión», hacia un ideal político que va desde el anarquismo hasta la «ensoñación» (Cerezo Galán, 1994) y cuyas ideas clave serán el neorregeneracionismo y la europeización (Cajade Frías, 2008: 18). La introducción en la literatura de este europeísmo⁸¹, del liberalismo⁸², el intelectualismo, el vanguardismo y la deshumanización se hace difícil de asimilar a comienzos de siglo, pues existía una fuerte resistencia a aceptar la derivación de una generación a otra: «[...] aparejaron el ostracismo y la condenación de la generación de 1914, la única de este siglo con voluntad manifiesta de constituirse como tal [...] actuando [...] sobre las conciencias [...]» (Alonso, 1993: 9). De hecho, lo que en un principio fue diálogo y colaboración entre ambos grupos generacionales, se convirtió en fuerte oposición (Cajade Frías, 2008: 17), pues el 14 reniega absolutamente del Romanticismo, el Realismo y el Modernismo nacional, para exaltar los valores universales (Díaz Plaja, 1975: 15). Como señala Azorín (1971: 164):

Se inician con el rechazo de una época juvenil acrítica para orientarse hacia una concepción «tradicional» de lo viejo y de lo nuevo [...]. Lo viejo es lo corrupto, las prácticas viciosas, lo falso, lo inútil..., tanto en política como en arte; «todo el denso e irrompible ambiente, en fin, contra el cual ha protestado la generación de 1898».

Cierto es que estos autores toman del 98 el tratamiento del problema de España, pero lo abordan desde un punto de vista cultural, científico, objetivo, optimista, positivo y europeísta, frente a la exaltación anterior del individualismo, el pesimismo, la inanición, la desesperación y el castismo del 98. Según Ramos-Gascón (1989: 225): «[...] no es “el 98” el que nos explica “el 14”, sino este el que nos puede dar el sentido del primero».

⁸⁰ «La del 98, consagrada, interesa [...] por su españolismo [...]; la del 27 estaba en pleno dominio y se convierten en héroes por su defunción generacional; la del 14, por motivos diferentes, no interesó a nadie durante el franquismo [...]» (Mateo Gambarte, 1996: 155).

⁸¹ «Su regeneracionismo, o ideas modernizadoras de las estructuras sociales españolas, para ellos modernización pasa por europeización, pretende una mejora del nivel de vida de la sociedad en su conjunto, lo que Ortega llama asegurar el porvenir nacional» (Pflüger, 2001: 186). «[...] la sustitución de modos autodidácticos, anarquizantes y bohemios por maneras más pulcras y sistemáticas: el esfuerzo por conectar con la cultura europea [...] la idea de realizar la revolución cultural desde el poder [...]» (Díaz Plaja, 1975: 15). «[...] empeño europeísta como forma de resolver el “problema de España” que tanto había preocupado a la generación anterior. Para la G14, Europa significaba regeneración cultural, educación, ciencia y lucha contra el irracionalismo o el anarquismo intelectual» (Fernández López, 2018).

⁸² «[...] económicamente defienden un liberalismo con cierto carácter intervencionista [...] y el liberalismo estatista o intervencionista [...]. Fundamenta, pues, el liberalismo [...] en nuevas formas sociales que dinamicen la sociedad y no se conformen con las estructuras heredadas» (Pflüger, 2001: 187).

En este sentido, consideramos que, si Halma Angélico hubiera pertenecido al círculo de Ortega y Gasset, su postura habría sido más cercana a los preceptos del espíritu novecentista, en su evolución hacia una defensa de la cultura más científica que religiosa, además de su puesta en práctica de soluciones a esos «problemas de España», que para ella tienen que ver sobre todo con la mujer, y que intenta solventar de manera activa a través de la prensa y las asociaciones feministas.

La autora es capaz de compaginar su labor literaria con la periodística, es decir, no se limita a manifestar en sus obras su preocupación por la situación del país, sino que participa en los medios de comunicación, en organizaciones y en teatro, combinando así creación y activismo. Su modo de exponer la realidad social y profundizar en la psicología de las víctimas, a la vez que pone en práctica su iniciativa para lograr un cambio en la sociedad, son evidencias de un claro novecentismo, incluso las escritoras renovadoras que diferencia González Santamera (2003: 2510) se adscriben del todo a este modelo generacional:

[...] intentaron nuevos caminos para la escritura teatral. Esta búsqueda iba unida a menudo a una actitud de rechazo de las limitaciones que se imponían a la mujer en la sociedad española del momento. De ahí que estas autoras sean las mismas que crearon las organizaciones feministas [...] o que participaron activamente en la vida política desde posiciones progresistas.

Muy adelantada a su tiempo, pretendía mejorar la condición social de las mujeres españolas a través del teatro, exponiendo, como sostiene Nieva de la Paz (1994: 22), «sus avanzadas ideas en relación con la mujer y la moral». Pero las protagonistas de sus obras no son utilizadas como mera crítica de la desigualdad femenina, sino que realmente son un reflejo de los problemas de la sociedad española, de modo que estas mujeres figuran en realidad como un símbolo de la civilización. Mientras que Antonio Machado recurría al paisaje español para transmitir sus sentimientos ante la decadente situación de su país, Angélico utiliza la figura femenina como un «espejo de príncipes» para la creación de conciencias. En sus obras, la autora va más allá al plantear a la mujer como trasunto o símbolo de la ciudadanía española, pasando así de lo particular a lo general; a lo que sumamos su labor periodística, siempre preocupada por la situación de su país.

Al igual que Halma Angélico, los integrantes de la generación del 14 son reformistas porque, según Pflüger (2001: 185): «[...] consideran que el cambio, que debe ser radical en todos los ámbitos de la sociedad, no puede ser sustentado ni debe ser instaurado de forma

violenta». De hecho, su persistente defensa de la educación y la cultura, frente a cualquier método violento, recuerda a los principios establecidos por la Institución Libre de Enseñanza (ILE) que señala el aprendizaje libre e igualitario como modelo idóneo para establecer una sociedad ilustrada. Coincidiendo con la opinión de González Naranjo (2016): «[...] ya antes de la llegada de la República, Angélico, a través de sus obras, cuestionó lo que la República iba a indagar a través de la educación: un cambio en los códigos sociales de las mujeres». Asimismo, en obras como *Ak y la humanidad* refleja las consecuencias de una sociedad basada en la opresión y el miedo, frente a la civilización educada en valores progresistas y pacíficos. Esta contraposición refleja la situación de dos Españas separadas por la ideología: por un lado, los defensores del progresismo; por otro, los conservadores (González Naranjo, 2011: 219). Una situación tan paradójica como es la lucha entre hermanos.

A partir de las consideraciones formuladas, reunimos otra serie de factores que determinan la posible inclusión de Halma Angélico en la generación del 98, el 14 o el 27; partiendo del estudio realizado por Julius Petersen en su obra *Las generaciones literarias*, citado por Pedro Salinas (1983: 28-32) en su ensayo sobre literatura española.

Por su fecha de nacimiento (1888), se integra fácilmente en la generación del 14⁸³, ya que es algo prematura para la mayoría de integrantes del 27, que nacieron a finales del siglo XIX o bien a comienzos del XX⁸⁴, aunque coincide con algunas como Pilar Millán Astray (1879), Matilde Ras (1881), Zenobia Camprubí (1887), Clara Campoamor (1888) o Pilar de Valderrama (1889)⁸⁵. Resulta demasiado tardía en comparación con las autoras del 98, como Carmen de Burgos (1867), Concha Espina (1869), Regina de Lamo (1870) o María Lejárraga (1874); siendo Carmen Baroja (1883) y María de Maeztu (1881) las únicas que se aproximan a Angélico en edad. En cambio, la mayoría de las autoras del 14 nacen con uno o dos años de diferencia respecto a Angélico, algunas de ellas también integradas en la del 98 o el 27, según quien realice la nómina: Elena Fortún y Gloria Giner de los Ríos (1886), Zenobia Camprubí (1887), Clara Campoamor (1888), María Rodrigo Bellido (1888) y María Martos Arregui

⁸³ Recordemos la diferenciación entre contemporaneidad y coetaneidad según el concepto de generación orteguiano desarrollado en su ensayo *En torno a Galileo*: «La primera [...] nos ofrece la realidad de todos los que viven en un mismo tiempo, tengan la edad que tengan [...]. Coetáneos son los contemporáneos de una misma edad» (Mateo Gambarte, 1996: 65-66).

⁸⁴ Nos referimos, sobre todo, a las autoras del 27, como Josefina de la Torre, en 1907; Maruja Mallo, en 1902; María Zambrano, en 1904; Rosa Chacel, Magda Donato y Concha Méndez, en 1898; Ernestina de Champourcín, en 1905; María Teresa León, en 1903; Carmen Conde, en 1907; etc.

⁸⁵ Julián Marías sostiene que el período que debe abarcar una generación, aunque no es constante, no son quince años, como señala Ortega y Gasset, sino treinta (Mateo Gambarte, 1996: 70, 105).

(1888), María Luz Morales (1889), y Leonor Serrano Pablo, Matilde Huici o Ángela Graupera (1890).

En cuanto a las vinculaciones personales, por lo general, Angélico se relaciona con miembros de las tres generaciones, ya sea por amistad, como con Concha Espina o Pilar Valderrama; por admiración, como con Miguel de Unamuno; por escribir en las mismas revistas, como Matilde Ras, Clara Campoamor o María Lejárraga, o bien por integrarse en asociaciones como el Lyceum, donde también están adheridas, además de las ya nombradas, María de Maeztu, Matilde Huici o Elena Fortún

En último lugar, hablamos de un acontecimiento histórico que sitúa a la autora más próxima al 27, por haber sufrido el duro golpe de la Guerra Civil; también, por compartir con ellos un «lenguaje generacional», por su forma de expresión y los elementos simbolistas de su obra.

Precisamente estas últimas circunstancias obligan a dividir la producción de Halma Angélico en dos vertientes temáticas. En primer lugar, la feminista, que abarca desde sus inicios, acentuándose a partir de la II República⁸⁶ hasta el Golpe de Estado de Francisco Franco; y que incluye *La mística*, *La nieta de Fedra* (1929), *El templo profanado* (1930), *La desertora*, *Entre la cruz y el diablo* (1932), *Al margen de la ciudad* (1934) y *Santas que pecaron* (1935); además de las publicaciones periódicas realizadas hasta esta fecha. En segundo lugar, hallamos la vertiente política, que continúa hasta el fin de la Guerra Civil y es interrumpida con el inicio de la Dictadura Franquista, conformada por el «Romance a Federico» (1937) y la adaptación teatral de *Ak y la humanidad* (1938), junto con su contribución a la prensa anarcosindicalista.

No obstante, si consideramos *Ak y la humanidad* como una obra simbólicamente feminista, teniendo en cuenta el poder persuasivo del único personaje femenino, que es la madre del dictador, debemos hacer referencia, por un lado, a una vertiente feminista-apolítica, en la que prevalecen unos fines individualistas –la infecundidad como conflicto psicológico o la sororidad femenina–, que se corresponde con la primera época; y, por otro lado, a una vertiente feminista o de pugna por la igualdad social, correspondiente a la segunda época y en

⁸⁶ «[...] algunas asociadas consideraban suficiente en sí misma la lucha política. En cambio, otras socias del Lyceum, como Victoria Kent, Clara Campoamor, María Martínez Sierra, Halma Angélico o Isabel Oyarzábal de Palencia, por ejemplo, se comprometieron en una doble militancia, feminista y política, acentuada a partir de 1931. Para esa fecha, ya no podía ser “fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación ni el sexo”, conforme decía el artículo 25 de la Constitución de la Segunda República» (Hurtado, 1999: 31).

la que se incluye la prensa de la primera, lo que implica un feminismo más próximo a objetivos políticos y la concesión de derechos humanos.

<i>La mística</i> (1929)	Vertiente feminista	Feminismo individualista
<i>La nieta de Fedra</i> (1929) (<i>Berta</i> , 1922)		
<i>El templo profanado</i> (1930)		
<i>La desertora</i> (1932)		
<i>Entre la cruz y el diablo</i> (1932) (<i>Los caminos de la vida</i> , 1920)		
<i>Al margen de la ciudad</i> (1934)		
<i>Santas que pecaron</i> (1935)	Vertiente política	Igualdad social
Prensa femenina/cuentos		
«Romance a Federico» (1937)		
<i>Ak y la humanidad</i> (1938)		
Prensa anarquista (<i>Técnicos</i>)		

Tabla 1. División de la obra de Halma Angélico en épocas o vertientes.
Fuente: Elaboración propia.

Además, podemos hacer una división de su obra atendiendo a los rasgos de estilo, que se diferencian notablemente en las distintas etapas de su creación. Sus tentativas, sin embargo, no se suceden de manera dogmática presentando elementos exclusivos de un género o una corriente estética, pues, por ejemplo, *La mística* posee un enfoque realista, por el detallismo descriptivo y la exposición de situaciones anodinas, y al mismo tiempo presenta cierta influencia romántica en la construcción de sus personajes. Por otro lado, en cada una de esas épocas se percibe una misma línea temática, que revela las preocupaciones de la autora en un determinado contexto socio-político:

	Estilo	Temática
<i>La mística</i> (1929) <i>La nieta de Fedra</i> (1929) (<i>Berta</i> , 1922) <i>El templo profanado</i> (1930) <i>Al margen de la ciudad</i> (1934) <i>Entre la cruz y el diablo</i> (1932) (<i>Los caminos de la vida</i> , 1920) Prensa femenina/cuentos (1920-1936)	Realista	«Tragedia biológica» Social Sororidad
<i>La desertora</i> (1932)	Romántico	Humanista
<i>Santas que pecaron</i> (1935) «Romance a Federico» (1937)	Clasicista	
<i>Ak y la humanidad</i> (1938) Prensa anarquista (<i>Técnicos</i>) (1937-1938)	Vanguardista	

Tabla 2. Agrupación de la obra de Halma Angélico según sus rasgos de estilo y temática.
Fuente: Elaboración propia.

En todo caso, la carrera literaria sufre un punto de giro a partir del estallido de la Guerra Civil, que, evidentemente, supone una inflexión en la vida de la autora, afectando al contenido y la estética de su obra.

La difícil inclusión de la autora en un movimiento literario concreto no denota falta de coherencia estética, sino al contrario, puesto que su obra, desarrollada a lo largo de dos décadas, marca la evolución de una creadora comprometida con su entorno y abierta a la influencia de las nuevas corrientes que le aportaban conocimiento y conciencia de renovación. Por ello, concluimos este apartado con las palabras de Mateo Gambarte (1996: 9) sobre el valor de los artistas inclasificables:

[...] las dificultades mayores a la periodización las crean los genios. En efecto, mientras los autores mediocres pueden encajar a la perfección en las características generales de la época, los más grandes, además de expresar su momento histórico, rompen con la forma fosilizada y trivializada de expresar la realidad y crean un nuevo lenguaje para su expresión que se resiste a los casilleros.

III.2. Infancia y Juventud (1888-1920)

María Francisca Clar Margarit nació entre marzo y abril⁸⁷ de 1888 en Palma de Mallorca, en el seno de una familia acomodada⁸⁸, hija de Francisco Clar Rius (1858, Palma de Mallorca – 1922, Vitoria-Gasteiz) y –valga la redundancia– Francisca Margarit Conde (nacida en Pamplona). Esta era hija de Amalia Conde Monelos (1847/8, Santiago) y José Margarit Serra (1841/2, Figueras – 1908, Madrid), este último, militar con residencia en Cuba desde 1877 y condecorado con el Honor de Caballero de Primera Clase de la Orden del Mérito Militar en 1881. Como se puede observar, la autora descendía de familia catalana y gallega: sus bisabuelas, Francisca Serra (Vich, Barcelona) y Josefa Monelos (Santiago, Galicia), y sus bisabuelos, Francisco Margarit (Tarragona) y Domingo Conde (Arzúa, Coruña). A su vez, será la mayor de tres hermanos, Gabriel (1894, Filipinas – 1976, Buenos Aires) y Luisa María Clar Margarit (1898, Madrid - 1981, Heroica Puebla de Zaragoza –México–).

Su padre, al igual que su abuelo materno, ejercía la profesión de militar y fue nombrado gobernador de Luzán, en la isla de Filipinas, cuando aún pertenecía al territorio español. Francisco Clar viaja a Filipinas por Orden de 29 de enero de 1892 (Limic, 2015: 261), de modo que, la futura escritora, con casi tres años de edad, marcha a la isla con su familia, hasta que en 1898 la colonia se independiza de la Corona de Castilla y, con diez años, vuelve a España para instalarse en Madrid, mismo año en el que nace su hermana Luisa. Allí, Halma Angélico realiza sus estudios en el Colegio del Sagrado Corazón y, luego, se forma en Arte Dramático, donde logra adentrarse en el mundo intelectual y artístico de la época. Tanto es así que comienza a trabajar en el teatro recitado, formando parte del elenco de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, dirigido por Jacinto Benavente en círculos privados, e incluso actúa como cantante de zarzuela y ópera⁸⁹. Benavente representó públicamente su *Don Juan Tenorio* el 14 de noviembre de 1911⁹⁰, que coprotagoniza junto a Consuelo Torres como Doña

⁸⁷ Según Limic (2005: 261), Francisco Clar «regresa a Palma el 4 de abril con 26 días de licencia por asuntos propios. A juzgar por esta fecha, podría inferirse que su hija nació entre marzo y abril, pues no consta ese año ninguna otra solicitud de licencia semejante».

⁸⁸ Los datos biográficos sobre la autora son obtenidos a través del estudio de Pilar Nieva de la Paz publicado en 1992, en el que recopila toda la información que hasta el día de hoy conocemos sobre la infancia y la formación de Halma Angélico, y que logró gracias a una conversación directa con dos de sus descendientes: su nuera María de Clar y su bisnieto Aníbal Clar Pérez; quienes, además, le aportaron documentos y material gráfico que fueron de relevancia en su investigación. Nieva de la Paz, 1992: 436-437; 1993: 197. También ofrecen otros detalles biográficos estudios posteriores como el de Gómez García, 1997; Doménech Rico, 2001; Rota, 2007; y López, 2016. En cambio, las fechas de nacimiento y muerte de los miembros de la familia de la autora, así como sus nombres propios completos, han sido recopilados por mí a través de registros genealógicos digitales, como My Heritage.

⁸⁹ «Abans de casar-se, va actuar com a cantant de sarsuela i d'òpera» (Mas i Vives, 2006 : 373).

⁹⁰ Véase las numerosas publicaciones dedicadas al estreno de la obra, que reflejan la notoriedad de

Inés, de modo que intuimos que esas funciones privadas al lado de Halma Angélico pudieron haberse dado en un tiempo inmediatamente anterior, a modo ensayístico⁹¹, cuando ella rozaba los veinte años de edad.

En esta misma época, se casa a los 21 años (Doménech Rico, 2001: 11; Mas i Vives, 2006: 73) con Ramón Aburto y vive lo que sería un breve pero infeliz matrimonio. En 1911, dos años después de casarse, nace su primer hijo, Francisco Luis Clar Margarit –fallecido en 1985–, del que tiempo después tendría tres nietos –entre ellos, María Francisca Clar Beltrán



Fig. 3. Retrato de Halma Angélico. Fuente: Fondo familiar en *My Heritage*.

(1931)–; y en 1916 nace su segunda hija, María Clar Margarit (Marichu⁹²) –fallecida en 2009–, que adoptaría su apellido de casada (Vizcaya) y de la que tendría cinco nietos –Eva, Sonia, Ignacio, Noemí y Juan Diego Vizcaya Clar– (*ABC Sevilla*, 25/3/2009). Según Doménech (2001: 11), ambos hijos de Halma Angélico son fruto de su matrimonio con Aburto; sin embargo, en los registros genealógicos digitales aparecen como descendientes de Horacio Echevarrieta, su segunda pareja, con el que nunca contrajo matrimonio; lo que explica, además, que los hijos tengan los dos apellidos maternos –como madre soltera, en aspectos jurídicos⁹³.

Benavente como autor dramático: *Comedias y comediantes*, 1-11-1911: 12; *ABC (Madrid)*, 7-11-1911: 13; *La Correspondencia*, 15-11-1911: 6; *La Mañana (Madrid, 1909)*, 14-11-1911: 4.

⁹¹ Cabe destacar que en esta época el autor ya estaba plenamente consagrado, por lo que su colaboración con Halma Angélico dice mucho de lo bien posicionada que esta se encontraba socialmente a tan temprana edad. Como afirma Lázaro Carreter en su Introducción a *Los intereses creados*: «[A Benavente] Se le tributan homenajes públicos, recorre en triunfo Hispanoamérica (1906) con la compañía Guerrero-Mendoza, y alcanza la consagración de genio nacional, en la estima multitudinaria, con el estreno de una serie de obras memorables: *Los intereses creados* (1907), *Señora Ama* (1908), *La malquerida* (1913) [...]» (Benavente, 1992: 15).

⁹² Cabe destacar que la hija de Angélico, apodada Marichu y de profesión mecanógrafa, ingresó con veintiún años como militante en la CNT, al igual que su madre, con fecha del 17 de septiembre de 1937, según el Centro Documental de Memoria Histórica (Leg. 85. Fol. 436. P. S. Madrid / Leg. 1070. Fol. 316.- P. S. Madrid).

⁹³ No obstante, continúa siendo una incógnita el hecho de que Amalia Echevarrieta Madaleno, la última hija de Horacio Echevarrieta de su primer matrimonio con María Madaleno, naciera en 1916, según la esquila por su fallecimiento, publicada en *Diario El Correo* (10/1/2014).

Si tenemos en cuenta que se dio el enlace en 1909 y su primer hijo con Echevarrieta nació en 1911, inferimos que su primer matrimonio no duró más de un año. Tras separarse de su marido, mantiene su independencia económica gracias a trabajos y colaboraciones en diversos medios de prensa a partir de 1921, al mismo tiempo que comienza a publicar obras de ficción: «se interesó por el teatro desde muy joven, pero se inició en la literatura mediante artículos, crónicas y relatos en periódicos [...] así como en prensa sudamericana» (Peydro Clar, 2019: 9).

En esta época tiene origen el empleo de seudónimos, como es el caso, en los primeros años, de Ana Ryus, en referencia al segundo apellido de su progenitor, y posteriormente, el de Halma Angélico, con el que alude a la protagonista femenina de *Halma*, la novela de Benito Pérez Galdós publicada en 1895. Se trata de doña Catalina de Artal, condesa de Halma-Lautenberg, una ferviente devota de la religión cristiana cuya integridad y rectitud la convierten en un personaje modélico para Angélico: «¿Piensas consagrar absolutamente tu vida a las devociones, a la religión, en una palabra? [...] Si tu conciencia, si tu corazón te impulsan por ese camino, síguelo, que tu carácter y los hábitos adquiridos no te permitirán quizá, o sin quizá, ir por otro» (Pérez Galdós, 2001: 19-21).

Una década más tarde, en una entrevista para el *Diario de la Marina*, de Cuba, Halma Angélico reconoce, ciertamente, su admiración por el autor canario, a quien considera su mayor inspiración. La afirmación de esta influencia en sí misma posee gran relevancia para el estudio de su producción literaria –y para el galdosiano–, pero a esto añade la anécdota sobre un leve y peculiar encuentro entre ambos en los últimos tiempos de Galdós:

–Yo nunca estaré satisfecha de mi obra –dice Halma,– trabajo, lucho, archivo datos, buceo en el alma de mis creados, observo intensamente y maduro mis ideas; luego escribo y gozo y padezco en mi fiebre que me hace fácil el acopio de páginas.

–¿Y luego?

–Luego, cuando el libro está terminado, me asusta, me parece malo, sin interés... no lo leo siquiera después que sale de la imprenta. ¿Sabe Ud. cuál es la mayor de mis aspiraciones como novelista y autora de teatro? Es una ambición desmedida, no crea, pero ambiciono escribir como Pérez Galdós; quisiera ser como él en la soberanía de la idea... ¿Y mi teatro?... ¡Ah, si mi teatro fuera como el suyo!

Halma evoca la figura ingente del paisano genial –que ella también es hija de una de esas Baleares maravillosas– y nos cuenta que nunca pudo llegar a la amistad del maestro, pero que era tanta, tan del alma la veneración que su obra le inspiraba, que una vez que entró en un teatro de la Corte vio a Galdós, ciego y solo, aguardando en la anteplata:

–Era tan majestuosa a mis ojos la figura del inmortal creador de legiones de héroes novelísticos, tan sereno y grandioso se me antojó su aislamiento en aquel centro del arte que

de puntillas, y con la unción de quien se acerca a lo sublime, llegué hasta tomar su mano y estampar en ella un beso, bien sellado y silencioso (Valero de Cabal, 26-10-1930: 36).

Por entonces, esta joven admiradora desconocía que llegaría a convertirse en otra novelista y dramaturga de gran estimación, y que el ingenio y realismo de sus obras no iban a desmerecer a sus contemporáneos del siglo XX.

III.3. *El Globo. Los Caminos de la Vida. Berta (1920-1922)*

La labor periodística y literaria de Halma Angélico abarca desde comienzos de los años veinte hasta 1938, colaborando en varios medios de comunicación como *ABC (Madrid)*, *Blanco y Negro*, *El Globo (Madrid. 1875)*, *Heraldo de Madrid*, *La Libertad*, *La Esfera y España y América* (Nieva de la Paz, 1993: 197); así como en revistas de carácter feminista, como *Mujer*, *Mundo Femenino*, *Cultura Integral y Femenina*; y en medios más politizados, como *Técnicos*, el órgano de prensa de la *Confederación Nacional de Trabajadores (CNT)*. A través de todas sus aportaciones, que iremos detallando en los próximos epígrafes, presentamos un acercamiento a sus posturas ideológicas, su opinión acerca de la situación política y social de entonces, pero también a una personalidad progresista, tolerante y reivindicativa.

Los comienzos de su actividad periodística se desarrollaron en *El Globo (Madrid. 1875)*⁹⁴, en 1922, aún como Ana Ryus. En sus artículos podemos observar una definida posición feminista en la que critica la sumisión de la mujer en el núcleo conyugal, un rol que obligatoriamente debe asumir en el amor:

[...] Hay quien ama careciendo de materia prima, y hay quien, naturalmente, nace para amar. Los primeros son, como si dijéramos, los que en el banquete del Amor se conforman con «tragarse», y ese es su principal deleite; los segundos, más exquisitamente delicados, son los que «saborean».

¡Lástima que en la mayoría de los casos la mujer solo sirva para vianda o condimento!... Si ello fuera posible, debiera crearse un pequeño curso para enseñanza del Amor. [...] Hoy se ama para satisfacerse con una vulgaridad que hasta, no para acallar los ideales del alma que exigen un objeto bello en quien recrearse y adorar [...] por eso no está el mérito en «inspirar»

⁹⁴ En relación a *El Globo*: «El que había sido órgano del posibilismo de Castelar, [...] en 1902 se lo vendió, ya muy decaído, a Emilio Riu, propietario de Revista de Economía y Hacienda [...] que había entrado en contacto con los jóvenes escritores de la generación del 98 [...], Azorín y Baroja. Este último, que desempeñó las funciones de redactor jefe y fue a Tánger como enviado especial del periódico, se ocupó también de la crítica teatral [...]. Más tarde pasó a ser propiedad de un tal Ivo Bosch [...]. El periódico se hundió [...], pero en esas condiciones duró hasta 1930 [...] del que era propietario por entonces Magdaleno de Castro [...]» (Seoane y Sáiz, 1998: p. 93).

una pasión, sino en «encontrar» quién sea «capaz» de sentirla. [...] Por eso, mujercitas adoradas o varones bien amados, no os ufanéis con lo que acaso conseguisteis, porque el mérito no está en nosotras, sino al contrario... (Ryus, 15-11-1922: 1).

La autora expresa su disconformidad hacia el tipo de matrimonios basados únicamente en la seguridad y la estabilidad, sobre todo por parte de la mujer, que se limita a aguantar y a «tragar» para mantener su privilegio económico y social, aunque no sea «capaz» de albergar sentimientos. Véase el modo en que propone la educación prematrimonial ante la necesidad de evitar «pasiones» efímeras y dar conciencia de lo que implica una verdadera unión basada en el amor y el respeto recíproco. Quizás, con la conciencia de una mujer que deja tras de sí una desafortunada relación y que revela en estas líneas casi de manera autobiográfica. En otras ocasiones, sus escritos se vuelven tan personales que advertimos incluso manifestaciones de un estado de ánimo que roza el existencialismo:

Cuando nos sentimos felices, ¡qué fácil es ser buenos! [...] pero cuando esta felicidad nos falta, cuando el alma se llena de sombras y un dolor nos la llaga, ¡qué raras veces nos quedan aún sentimientos de bondad que repartir!...

¿Habéis entrado alguna vez en una relojería con todos los relojes en marcha? [...] Tic, tac, tic, tac, tic, tac... ¡qué horror!, me parecían voces de otros mundos. Tan pronto creía percibir llantos de almas en pena que anhelosas me pedían un socorro, como risas irónicas de espíritus ocultos que mofándose de las mías señalaban hacia mí y todos a una reían diciéndome: «imbécil, imbecil, ¿tomas en serio la vida»... ¿piensas que debes torturarte analizando el dolor que ella te ofrece?, ríe, ríe como nosotros nos reímos, y si no párate como también nosotros hacemos cuando nos cansamos... [...] (Ryus, 10-10-1922: 1).

En el mismo periódico es capaz de mostrar su lado más anticlerical al publicar su percepción sobre la hipocresía de la Iglesia, una institución que ha banalizado sus propios fines originarios mediante la exaltación de los rituales, que, al fin y al cabo, son de naturaleza superficial. Halma Angélico observa la manera en la que unos niños totalmente consumidos por la miseria son guiados en un ensayo para emprender el camino hacia los santos sacramentos:

Hemos entrado en una iglesia. Víspera de fiesta, un centenar de niños se aprestaban, dirigidos por sus maestros, a preparar sus tiernas almas para comulgar al siguiente día. Los había de todas edades [...]; muchos, con ese ensimismamiento característico de la anemia; los más con la viveza de mirada peculiar que da el hambre, el no tener nunca plenos los estómagos ni satisfecho el paladar... [...] Casi todos descalzos o con las suelas agujereadas... mal vestiditos... hablando bajo [...]. «¡Son los hombres de mañana!», he pensado enternecida... [...]; la iglesia se sitúa en un barrio soberbio, poderoso, aristocrático... las calles todas es silencio de calma y bienestar... Y mientras, los niños pasan... para convertirse poco a poco, mísera y penosamente, en los hombres de mañana... (Ryus, 10-11-1922: 1).

Esta visión negativa de la religión que desatiende los problemas de la sociedad es planteada simultáneamente en sus dos primeras obras teatrales, también publicadas como Ana Ryus: *Los caminos de la vida*, publicada en 1920⁹⁵, y *Berta*, en 1922⁹⁶. En la primera, la autora nos sitúa en un convento donde las religiosas se dedican a recoger mujeres que, por alguna razón, han perdido el rumbo de su vida, mayoritariamente prostitutas. Con ello se refleja la necesidad que poseen las mujeres de ayudarse unas a otras, integrándose en una misma comunidad donde superan sus circunstancias, sin importar sus condiciones ni sus antecedentes. Asimismo, ofrece la otra cara de la comunidad cristiana que sí se preocupa por la sociedad, frente a la soberbia de los actos eclesiásticos percibidos por la autora en el artículo anterior.



Fig. 4. Portada de *Los caminos de la vida*, de Ana Ryus. Fuente: Fondo personal.

Como sostiene González Naranjo (2016a), la autora: «ofrece una representación realista de la situación de la mujer pero pone de relieve la instauración de nuevos códigos sociales femeninos y preconiza el desarrollo de la solidaridad femenina: la sororidad». El debut de la autora irrumpe con buen pie en el panorama literario, con apreciaciones en prensa como la siguiente, publicada en *El Imparcial* (13-3-1921: 13.):

Primorosamente editado, acaba de ponerse a la venta un interesantísimo boceto de comedia, en dos actos, titulado *Los caminos de la vida* [...] y se advierten en ella atisbos felicísimos de observación, delicadezas nada comunes, y una orientación espiritual tan noble y atrayente, que bien se puede asegurar que, cuando la comedia pase del libro a la escena, habrá de traducirse en un franco éxito la impresión gratísima que produce su lectura.

⁹⁵ La prensa de la época se hace eco de la publicación: «Ana Ryus: “Los caminos de la vida”. –Boceto de comedia en dos actos. Éxito en todas las librerías de España y en Fernando Fe». *ABC (Madrid)*: 2-4-1921: 26. La comedia es incluida en el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX*, 1985: 375; y localizada en la Biblioteca Nacional de España con el rótulo «boceto de comedia en dos actos» (Nieva de la Paz, 1992: 435).

⁹⁶ El lanzamiento editorial de *Berta* también fue publicitado en medios de comunicación: «Tinta de imprenta: *Berta*, drama en tres actos, por Ana Ryus. Madrid, 1922» (*El Globo. Madrid. 1875*, 19-10-1922: 1).

Del mismo modo, *Berta* refleja hasta qué punto la influencia religiosa puede dañar la autonomía de la mujer, con una protagonista impedida por sus propios principios morales. Ambas lecturas pretenden incitar una reflexión en el lector de comienzos de siglo, sobre la que debería ser la verdadera finalidad del cristianismo: contra la exclusión y la manipulación, la caridad y la tolerancia.

III.4. *La Mística. La Nieta de Fedra. Heraldo de Madrid (1929)*

En abril de 1929 publica su primera novela, *La mística (Estudio de almas)* (*La Esfera*, 27-4-1929: 45; *El Sol*, 28-4-1929: 2), de nuevo, con un enfoque feminista y religioso, que también gozó de gran éxito y de modestas críticas positivas en prensa: «la autora desea llegar a un perfeccionamiento» (*La Gaceta Literaria*: 1-5-1929: 3); «documentación obligada [...] merecedoras de elogio» (Zozaya, Antonio, 1929: 1-2); «agita y lleva a la meditación» (*ABC Madrid*, 2-8-1929: 11); «íntima e intensa emoción que deleita y alienta hacia más nobles y depurados ideales» (*ABC Madrid*, 18-9-1929: 8); «escrita por una mujer con temperamento, fibra y pluma que con trazo vigoroso llega a lo hondo con fuerza emotiva» (*Heraldo de Madrid*, 7-5-1931: 9).



Fig. 5. Anuncio de *La Mística*. Fuente: *El Sol*, 28-4-1929, p. 2 (BNE).

De modo que, desde su primera publicación con el seudónimo de Halma Angélico, es considerada una promesa literaria, con elogios a su perfeccionismo y al tono realista de su narrativa, como se detalla en *El Adelanto* (10-5-1929: 6):

Porque Halma Angélico solo desea llegar a los conceptos puros y apoya toda su labor en la creencia de que las ideas pierden materia y se espiritualizan cuanto más intelectualmente pueden comprenderse. En estas páginas de lirismo replegado y reposado, de delicada feminidad donde se va persiguiendo un ideal de verdadero amor, puro y estricto, se revela un espíritu de sensibilidad muy particular.

Esa es la obra de Halma Angélico, nombre nuevo en la literatura y que pronto repercutirá fuertemente en todas las almas replegadas.

O como afirma Fidel Cabeza en el siguiente fragmento de un artículo publicado en *La Correspondencia de Valencia* (16-5-1929: 3):

Yo no sé si Halma Angélico ha querido escribir una novela satírica de personajes reales. Lo único que puedo asegurar es que [...] sabe analizar, colocándose en el plano de espectador, bajezas y ruindades disfrazadas con la máscara de la hipocresía. [...]

Halma Angélico muestra en esta su primera novela grandes condiciones de narradora. Sin vanas disquisiciones filosóficas, de que tanto gustan los escritores contemporáneos, ella plantea un problema filosófico de hondas raíces, filosofía basada en el realismo de un momento muy difícil de definir. [...] Desde las primeras páginas se advierte la sinceridad de la autora. No dice «aquí estoy yo», sino «leed y luego juzgad». [...] Es tan natural todo, que una vez comenzado es muy difícil dejarle sin terminar, sin conocer el final de sus héroes, de esa Carmela Rojas en que Halma Angélico ha querido representar a la mujer caída por el dolor o por la miseria.

Las críticas alcanzaron las páginas de diversos medios del territorio nacional, como el *Diario de Córdoba* (2-6-1929: 1), el *Diario de Alicante* (22-5-1929: 2) o la *Revista de las Españas* (Giménez Caballero, 31-12-1929: 451-452)⁹⁷; incluso en la prensa americana, concretamente en el *Diario de la Marina* (29-10-1929: 14), donde la obra no tuvo la misma acogida:

Escrita esta novela en un plano intelectual indudablemente elevado, pues que el autor desea, por propia confesión, «elevar, sostener o depurar el alma, nunca sentimientos de grosero relieve...» y luego añade: «Las ideas pierden materia y se espiritualizan cuanto más intelectualmente pueden comprenderse». Todo esto está muy bien, pero se me antoja que consigue Halma Angélico su propósito a expensas de volplanear en un ambiente tan ratificado, que sacrifica a estos motivos el tan importante de entretener y divertir que en la novela es de importancia. [...]

Por otra parte, el estilo adolece de parecidos defectos. Falto de agilidad y sin amoldarse como debiera al desarrollo. Sin embargo, demuestra el autor amplios conocimientos del lenguaje y sabe manejarlo, lo que no empece para que sea en ocasiones sobrado soso y exento de esa sutil cualidad que se llama sugerencia y que deja adivinar mucho más de lo que dice.

Mientras tanto, comienza a formar parte del equipo de redacción del *Heraldo de Madrid*⁹⁸ y en él publica cuentos como «Del Madrid que algunas veces llora...» (Angélico: 20-9-1929: 10) y «Cuando la vida ríe...» (Angélico, 26-11-1929: 10).

⁹⁷ «[...] Halma Angélico— me envió dos libros para comento: “La Mística” y “La Nieta de Fedra”. Se ve en ellos un temperamento convulso de mujer que se lanza a la literatura [...]. “La Mística” es una aventura, sin más trascendencia objetiva que la subjetiva de Halma Angélico. Ella ve en “La Mística” cosas ocultas a los demás. En cuanto a “La nieta de Fedra”, es un complejo dramático, cristalizado impensadamente en edición» (Giménez Caballero, 31-12-1929: 451-452).

⁹⁸ La autora se adhirió al *Heraldo de Madrid* en abril de 1929: «Otros ofrecimientos y adhesiones, de provincias: [...] Halma Angélico, escritor» (*Heraldo de Madrid*, 8-4-1929: 16). El *Heraldo* pertenecía a José Canalejas, hasta 1906, que pasó a ser de la Sociedad Editorial de España, donde trabajó como redactora Carmen de Burgos, la primera periodista profesional en España, y Ramiro de Maeztu, de modo que el diario profesaba ideas liberales: «fue en lo político portavoz del programa liberal democrático [...], que dedicaba gran atención a la vida teatral» (Seoane y Sáiz, 1998: 75-76).

En el mismo año, su comedia *Berta* vuelve a ser publicada⁹⁹ sin variación en la trama, pero esta vez con el título de *La nieta de Fedra* y bajo el seudónimo de Halma Angélico, con el que continuará hasta el final de su trayectoria. La nueva edición atrajo mucho más interés que siete años atrás y obtiene mayoritariamente revisiones positivas:

Me ha gustado y mucho. Su autora ha demostrado tener condiciones muy estimables para novelar y teatralizar. Hay gradación lógica y «humana» [...]; hay movimiento, vida, emoción, «pathos»; ¿qué más se podía pedir? Muchos comediógrafos y dramaturgos, hechos y derechos, acaso no hubieran sabido hacer cosa mejor de un asunto tan difícil de desarrollar [...] (*El Globo*, 19-10-1922: 1).



Fig. 6. Retrato de Halma Angélico. Fuente: *La Esfera*, 10-1-31, p. 7 (BNE).

La dramaturga es descrita como una mujer de «espíritu sensible» que «con cálida emoción» escribe «sobre jirones de cosas vividas, de cosas reales, observadas sobre el natural» (*ABC Madrid*, 5-11-1929: 11); y que «ha de hacerse muy pronto un público devoto, por los atractivos de su estilo y el fondo realista de sus obras» (*ABC Madrid*, 8-11-1929: 34; 9-11-1929: 35). Sin embargo, no todos son comentarios halagadores, como observamos en la siguiente crítica publicada en *El Sol*, cuyo autor niega cualquier sentido del drama a partir de la referencia mitológica de su título y lo valora negativamente por la «escasa novedad de su asunto», la ausencia de nuevas normas estéticas, su «topiquismo» y el uso erróneo de determinados vocablos: «En “La nieta de Fedra” –título, por lo pronto, sin posible justificación a lo largo y lo hondo de la obra, [...] de asunto vulgar y de fácil y aburguesado desarrollo, apenas si el paramento verbal se libra de la condenación que este teatro lírico, doméstico, sentimental y blando» (*El Sol*, 19-9-1930: 2). Incluso el también novelista Cansinos Assens (16-4-1930: 5) opina en el espacio crítico de *La Libertad* que se debe encarar la obra de esta «gran novelista» con la «debida seriedad».

⁹⁹ «*La nieta de Fedra*, en *Teatro irrepresentable*, Madrid: Velasco, 1929» (O'Connor, 1988: 149). «*Berta* se transformó en *La nieta de Fedra*, publicada por Halma Angélico en 1929 con el subtítulo de “Teatro irrepresentable” [...]» (Doménech Rico, 2001: 13-17). «Acaba de ponerse a la venta “La nieta de Fedra [...]”» (*ABC Madrid*, 12-10-1929, p. 3; 18-10-1929, p. 35; 16-10-1929, p. 7).

El prólogo es de Alejandro Bher, seudónimo de la poeta María Valero de Mazas, con quien mantiene una estrecha amistad y cuyos versos son leídos por la propia Halma Angélico poco tiempo después, en un recital de poesía donde su presencia fue destacada entre los asistentes (Zozaya, 3-11-1929: 3).

En abril de 1930, la autora realizó la donación de sus dos obras publicadas a la Biblioteca de la Casa de Nazareth, perteneciente a la Fundación Luca de Tena, y en ambas añadió firma y dedicatoria: «La verdadera jerarquía está en el corazón; ningún espíritu más prócer que aquel *capacitado* para pensar en la necesidad moral o material ajena e intentar según sus medios remediarla» –en *La mística*–; y «Para la Biblioteca iniciada por *Mujeres Españolas*. El que da recibe su recompensa con la íntima satisfacción de haber remediado... El que recibe acrecienta su alegría por le remedio, si sabe agradecer» –en *La nieta de Fedra*– (*Mujeres Españolas*, 30-4-1930: 37).

III.5. *El Templo Profanado. La Esfera. La Libertad (1930)*

Para entonces, la autora llevaba un nivel de vida bastante alto. En octubre de 1930 asiste a otro evento en el cine del Callao, en Madrid, de carácter «aristocrático-benéfico» en el que se reunieron los personajes más ilustres de la sociedad madrileña que llegaban al lugar «blasonados» en sus «lujosos coches» (*El Imparcial*, 26-10-1930: 3).

Por esta época publica su segunda obra narrativa, titulada *El templo profanado*¹⁰⁰ y compuesta por cuatro relatos cortos: «El templo profanado», «La loba», «La jineta» y «Evocación del porvenir». Todos ellos contienen una feminista «exaltación de la maternidad» (*ABC Madrid*, 29-10-1930: 7) con la que destaca «la fuerza de la misión creadora con que la mujer rige el mundo» (*La Gaceta Literaria*, 15-1-1931: 15) y cuya intención moralizadora, de hecho, es reconocida por la propia autora mediante la prensa:

[...] Estos argumentos que me dieron ajenos dolores de gentes que no acertaban acaso a concretarlos. Que no sabían el porqué de su sufrir, y que, rebeldes en lo íntimo, se entregaban fatalmente a los hechos consumados [...]. La ideología que integran los diferentes trabajos del libro [...], como el sintético trabajo periodístico que lo termina, marcan una ruta precisa y reverente de pura exaltación maternal. ¡Ahora que tan excelso sentimiento, moral, científica y emocionalmente, está en desuso! [...] Ideas y pasiones se confunden dinámicamente del corazón a la cabeza y de esta al corazón sin resolverse aún cual mejor o malea a uno y otra.

¹⁰⁰ Véase la promoción de su inminente publicación en diversos medios de prensa durante semanas: *Heraldo de Madrid*, 17-4-1930, p. 8; *ABC (Madrid)*, 23-9-1930, p. 42; 1-10-1930, p. 38; 24-9-1930, p. 7; *El Sol*, 25-9-1930, p. 2; 15-10-1930, p. 2; *Heraldo de Madrid*, 16-10-1930, p. 8; 30-10-1930, p. 9.

Por eso esta mínima biblioteca, alternativamente ofrecerá al lector manjar alible para el corazón y las ideas, [...] donde rehíla un nobilísimo deseo de emersión sobre la escoria de humanas incomprendiones y miserias (Angélico, 11-9-1930: 9).

La obra es ilustrada por el distinguido artista gallego Manuel Bujados (1889-1935), cuyo talento es comparado con el de Aubrey Beardsley¹⁰¹ por su estilo simbolista y decadente.

Tanto su colaboración como la calidad narrativa de Angélico reciben enseguida la ovación de la crítica: «admirable, llena de emoción e interés» (*ABC Madrid*, 1-10-1930: 38); «verismo» (*El Sol*, 25-9-1930: 2); «interesantísima, pulquérrima de estilo, llena de emoción y profundidad» (*Heraldo de Madrid*, 16-10-1930: 8); «gran novela, amena por su asunto, profunda por sus temas, emocionante por sus situaciones» (*ABC Madrid*, 25-10-1930: 40); «ha dado un paso más acercándose a la obra maestra» (*ABC Madrid*, 30-10-1930: 11); «las esperanzas que en ella se cimentaron cuando la aparición de “La nieta de Fedra” no eran infundadas [...] la misma prosa fluida» (*Heraldo de Madrid*, 25-12-1930: 9); «provista de una cultura propia [...] ha alcanzado su punto de dorada madurez, aquel grado de equilibrio en el que se aúnan la pasión y la idea» (*La Gaceta Literaria*, 15-1-1931: 15).



Fig. 7. Anuncio de *El templo profanado*. Fuente: *Heraldo de Madrid*, 16-10-1930, p. 8 (BNE).

También en el norte de España, Víctor de la Serna (23-10-1930: 1) comparte sus consideraciones acerca de la obra en una extensa opinión en diario de *El Cantábrico*:

[...] nos ha causado una profunda y nobilísima impresión. Esta es la palabra: impresión. Halma Angélico ha conseguido dar forma novelesca [...] a un lacerante problema social, demasiado agudamente planteado en los países latinos y resuelto hace muchos años en las frías «tierras del Aquilón». [...] Todo ese bellissimo libro [...] es un grito encendido, un valiente y claro destello sobre un horizonte de tiniebla. [...] todas esas mujeres valientes [...] leerán con devota emoción “El templo profanado”. [...] Halma Angélico acaba de dotar a las mujeres españolas de un breviario, que ellas han de repasar conmovidas. Que esta reverencia periodística sirva a la gentil autora de «El templo profanado» para saber que a los hombres, más que a las mujeres, nos hacen falta libros así, para libro de horas...

¹⁰¹ Beardsley fue ilustrador de la obra de Oscar Wilde y de Edgar Allan Poe. «Manuel Bujados es un apasionado de las lánguidas decadencias y de los sutiles refinamientos. Diríase un hermano de Aubrey Beardsley que hubiera aprendido en Edmundo Dulac los fondos para sus mujeres enojadas, sus bizantinismos a lo Moreau, sus monos frívolos que se sientan sobre lacas reflejadoras...» (*La Esfera*, 19-12-1914: 31).

Uno de los cuentos, «La loba», había sido premiado por la revista *Estampa* (6-5-1930: 6) en un concurso convocado en el número del 27 de noviembre de 1928. El talento de la autora es destacado por compañeros de profesión de la talla de Antonio Zozaya: «un libro que nos trae unas perfumadas ráfagas de esa poesía que unas veces encumbra y otras lleva a la cárcel por motivos de ideas, pero que siempre nos ilumina y nos alienta en la fortuna y en la adversidad» (*Heraldo de Madrid*, 7-5-1931: 9). Incluso de la propia Concha Espina, amiga íntima de Angélico¹⁰², obtenemos palabras de enaltecimiento:

Me gusta especialmente *La jineta*, por su originalidad y poder trágico. Es un cuento modelo que siempre resaltará en la labor de Halma Angélico, por muchas cosas grandes que haga. *La evocación del porvenir*, trabajo con que finaliza el libro, constituye una pieza literaria muy valiente y erguida, obra muy de avance, que ha de tener mucha resonancia (*ABC Madrid*, 5-11-1930: 7).

Desde Cuba, su amiga Mercedes Valero de Cabal (26/10/1930: 36) también destaca los aciertos de «La Jineta» y compara la sobriedad de su prosa con la de Giovanni Verga, el mayor representante del verismo, y con la novelista catalana Caterina Albert, popularmente conocida por el seudónimo Víctor Catalá:

Muchos lectores cubanos deben conocerla. Hace muy poco todavía esa magnífica revista «Social» de las letras minúsculas y el mayúsculo arte, publicó un cuento de esta escritora tan lleno de virilidad en todos sus trazos, con una Jineta tan magistralmente creada y sostenida [...] que, sin que su autora quizá lo sospechara, la coloca en glorioso paralelo con dos de los más formidables cuentistas que conocemos: el italiano Giovanni Verga y la catalana Víctor Catalá. [...] María Francisca C. Margarit, en el apogeo de su hermosura, con unos rayos de plata entre su pelo negrísimo y con sus ardientes ojos de isleña¹⁰³, es una nueva e interesantísima figura en el campo literario; las dos obras publicadas bastan para proclamarlo así. Y la crítica también.

En otra ocasión, la relaciona con la estética de creadores, incluso de otras artes como la pintura o la música, donde lo «idílico y casto» pasa a ser «torturante y sombrío»:

[...] la carnalidad de Rubens, la grandiosidad de Wagner, la profundidad en Dante—, Halma Angélico hace destacar la agudísima clarinada de sus obsesiones, de sus anhelos, de lo que es para ella el sacratísimo credo humano: la **maternidad**. [...] a cuyo umbral se detuvieran la maledicencia, la miseria y la profanación (28-12-1930: 36).

¹⁰² Por su parte, Halma Angélico reconocía en el *Diario de la Marina* su «devoción» por Concha Espina, por su «indiscutible y gloriosa labor» (Valero de Cabal, 26-10-1930: 36).

¹⁰³ En otra crítica posterior, Valero de Cabal (28-12-1930: 36) confunde esta condición de «isleña» y presenta erróneamente a Halma Angélico como una autora canaria, no mallorquina: «[...] el nuevo libro de la brillante escritora canaria viene a ser un jalón firme que asienta de más en más su creciente nombre en el mundo de las letras».

Realmente, la notable contribución de Halma Angélico al feminismo español tiene su esplendor en los años treinta, con un propósito incentivado por la obstinada lucha de



Fig. 8. Halma Angélico en la prensa cubana. Fuente: *Diario de la Marina*, 28-12-1930, p. 36 (MECD, 2016).

periodistas e intelectuales feministas que se prolonga desde la década anterior y por las nuevas reformas constitucionales que llegaron con la II República. El propósito se centraba en abolir el tradicional arquetipo femenino del «ángel del hogar», legitimado, como afirma Gómez Blesa (2015: 255), «desde los valores morales de la burguesía y de la iglesia católica a lo largo de todo el siglo XIX y todavía socialmente aplaudido en las primeras décadas del XX». Las *modernas y vanguardistas* encargadas de implantar este nuevo modelo de mujer pertenecían a la élite femenina de las tres generaciones del 98, el 14 y el 27; mujeres transgresoras que se identificaban con el prototipo de la *garçonne* que abandona el hogar para desempeñar las funciones tradicionalmente designadas al hombres.

Halma Angélico era una *garçonne*. De ahí que advirtamos en su producción un mayor detenimiento en la situación de la mujer, ya no solo desde un enfoque religioso, como habíamos visto en sus obras hasta el momento, sino mediante una audaz queja; por un lado, a la conducta masculina, por no aceptar su condición igualitaria respecto a la mujer, y por otro, a la pasividad femenina, ya que el primer deber de estas es el de educar a sus descendientes en el respeto mutuo, para luego luchar todas ellas colectivamente, unidas, sin individualismos ni egolatrías¹⁰⁴.

¹⁰⁴ «[...] Halma Angélico, Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, Trudy Graa, María de la O Lejárraga, Carmen y Margarita Nelken, Isabel Oyarzábal [...]. Los años 20 y 30 presentan, en suma, un enorme interés para el estudio del nacimiento de una “nueva mujer” [...]» (Nieva de la Paz, 1993: 21).

En este sentido, y sin haber dejado de lado su vocación periodística, en 1930 colabora con *La Esfera*¹⁰⁵, la gran revista modernista española; y con *La Libertad*¹⁰⁶, donde revela su compromiso con la mujer en todos los sentidos, en una búsqueda de despertar conciencias mediante apelaciones directas al lector. En *La Esfera* publica su artículo «Mujeres Tipo», en el que realiza una exaltación del papel de la mujer en la sociedad a partir de sus aptitudes, para lanzar un alegato a favor de la independencia económica y el derecho a la inclusión laboral de las mujeres españolas:

Es de admirar el simplismo con que la mujer vasca [...] se propone trabajar, y trabaja; ser dueña de lo suyo, y lo es; resolver su vida por sí y ante sí, y la resuelve.

Casada o soltera, la mujer donostiarra no se preocupa mucho ni poco en conocer leyes ni derechos [...]. Ella se basta a sí sola [...]. Raro es el comercio, negocio o sencillo menester que no se halle dirigido o desempeñado por mujeres. [...] No impide esto ni entorpece para nada la crianza y educación de los hijos, si se trata de mujeres casadas, y el *buen cuidado* del marido, [...] nunca abochornada ni deprimida por sentirse cobarde para la lucha [...] (Angélico, 30-8-1930: 39).

El mismo periódico la había incluido dos años consecutivos entre las creadoras más destacadas del panorama literario del año anterior, mediante un editorial que se realizaba a comienzos de cada año. En 1929, es mencionada por *La mística* (*La Esfera*, 11-1-1930: 7); y, en 1930, por *El templo profanado*, descrito como un «volumen de lujosa y artística presentación» de «cuentos magníficos, especialmente el titulado *La jineta*, de una fiera energía y de una sensibilidad poderosa» (10-1-1931: 6-7).

III.6. *Mujer. Sufragio Femenino (1931)*

Un año más tarde, aproximadamente un mes después de la proclamación de la Segunda República, surge en España el semanario *Mujer*, feminista y republicano, dirigido por Santiago Camarasa y con un equipo de redacción compuesto íntegramente por notables mujeres del panorama intelectual, procedentes de la Cruzada, de Juventud Universitaria Femenina (JUF) y de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME): Concha Espina,

¹⁰⁵ «*La Esfera*, subtitulada “Ilustración Mundial”, era la revista de lujo de Prensa Gráfica. [...] Dedicaba especial atención a la literatura, sin olvidar los temas de actualidad, [...] aunque presta escasa atención a la política. [...] Dirigidas a un público más heterogéneo que los diarios, cuidan de mantener una estricta neutralidad [...] conformistas ideológica y socialmente» (Seoane y Sáiz, 1998: 308-309).

¹⁰⁶ Periódico fundado por los redactores y obreros huelguistas que habían dimitido de *El Liberal* en 1919: «Era una nueva versión, situada más a la izquierda de *El Liberal*, [...] figuraban Luis de Oteyza como director, Antonio de Lexama como redactor jefe y, entre otros, Luis de Zulueta, Pedro de Répide, Augusto Barcia, Manuel Machado, Alejandro Pérez Lugín, Ezequiel Endériz [...] y Antonio Zozaya, el cronista de mayor éxito en Madrid» (Seoane y Sáiz, 1998: 260).

Rosa Arciniega, *Halma Angélico*, Margarita Nelken, Concha Peña, Matilde Muñoz, Matilde Ras, *Magda Donato*, Carmen de Burgos, Sofía Blasco, Sara Insúa, entre otras¹⁰⁷. La revista estuvo activa tan solo durante un año, pero en cada número nos ofrece una valiosa documentación sobre el pensamiento de Halma Angélico, que no se limita a escribir para una sola sección, pues trata temas de diversos ámbitos: «Los textos firmados por Halma Angélico e Ignacia Olavarría animan a que los diversos grupos de mujeres se unan [...] al PSOE y otras fuerzas republicanas» (Fagoaga, 1985: 187).

En la sección *La mujer en la política*, redacta un artículo sobre «Victoria Kent», donde la describe como una mujer en «línea recta», «sin desviación» y «con pulso seguro», aludiendo al carácter seguro y decidido de la misma: «¡Si cundiera el ejemplo en todos los sectores! Si todos fueran fieles hasta el sacrificio a sus propias convicciones...» (Angélico, 6-6-1931: 4). En otra de las secciones, *La mujer en la acción social*, trata sobre la necesidad de la intervención de la mujer en política; aborda temas como el sufragio universal en «¿Qué harán las mujeres? II» (20-6-1931: 4-5); o la segmentación de la lucha feminista en España, en «¿Qué harán las mujeres? I» (13-6-1931: 1-2) y «Algo por hacer» (4-7-1931: 1-2; 18-7-1931: 1), por la cantidad de asociaciones que, a pesar de tener objetivos comunes, se comportan «como “cabezas de ratón”, imitando a los hombres», de modo que considera indispensable la unión de todas ellas en una sola organización feminista fuerte para que las mejoras sociales se conviertan en hechos reales.

Con todo, la conciencia feminista de Halma Angélico refleja a una mujer verdaderamente adelantada a su tiempo, pues, como podemos observar en su artículo titulado «¡¡Victoria, poetas!!», quizás estemos ante una de las precursoras, sin reconocimiento posterior, del feminismo prosexo, movimiento en defensa de la sexualidad de la mujer, que surgirá a principios de los años ochenta¹⁰⁸:

[...] añorar tiempo pretéritos en que, según las lecturas, la mujer era considerada como ornato y premio [...]. Ellas esperaban al enamorado, pendientes de agradarle con sus encantos, [...] enamoradas con ansiedad [...]; celosas con el encanto de llenar todos los deseos del que decía amarlas, orgullosas de lograrlo... Recibiendo una flor, una mirada, una promesa, con emociones intensas [...]. Y las damitas románticas de este momento [...] rompen el prosaico

¹⁰⁷ «Se trata de periodistas y escritoras conocidas que colaboran [...] al margen de su adscripción a diversas organizaciones feministas y/o a partidos políticos» (Seoane y Sáiz, 1998: 507).

¹⁰⁸ Tras la primera ola feminista del siglo XVIII y la segunda, desde los primeros movimientos sufragistas hasta la publicación en 1949 de *El segundo sexo* por Simone de Beauvoir, surge una tercera ola, en la que se incluye el feminismo radical y otros movimientos como el ciberfeminismo o el ecofeminismo (Varela, 2014: 34-61). A esta última, asimismo, pertenece el feminismo pro-sexo o sexualmente liberal, la interseccionalidad, el feminismo negro, el posmoderno y el transfeminismo (Tong, 2009: 284-285, 289).

materialismo [...] para ofrecer con gracia encantadora y nostalgias de «musas que vuelven» [...] donde surge la llamada al poeta, al pensador, al artista [...] (29-8-1931: 4-5).

El artículo surge, según la autora, después de escuchar la conversación de «una mujercita moderna que llevaba los labios muy pintados» y que, con una «espiritualidad» de otra época, se lamentaba de que la mujer deba renunciar a su «tangible sensualismo» para poder equipararse al hombre o, en otras palabras, parecer igual o más capacitada que este, por esa necesidad de tener que demostrar continuamente mayor preocupación por su intelecto que por su sensualidad o su imagen. A su vez, este mismo tema había sido tratado ya en otro anterior, publicado en 1930 en *La Libertad*, «Los dioses ya no son humanos»:

¿Qué les falta a los «dioses»...? ¡Ah, lector hermano!... No tienen musas ya; no las necesitan, las han repudiado... En una soberbia egolatría se proclamaron a sí mismos suficientes para crear [...]. Por eso las Musas siguen llorando... Y en contraposición, como sus vengadoras implacables, ríen las mujeres [...]. Los pequeños «dioses» [...], los poetas y artistas escritores..., desechan despectivos su prerrogativa divina de «enseñar a soñar», y a ras de tierra, en «las cosas» o en lo abstracto, divagan, sin alas en el pensamiento, muy humanos, muy humanos..., tan solo como hombres caminando con zancos... Por una temporada, hasta el nuevo renacimiento, ¡perdónalos, lector sentimental y romántico! (24-8-1930: 1)

El feminismo trata de elevar a la mujer social e intelectualmente, revelando que sus capacidades deben considerarse a la par que el hombre; y con ello, intentan avergonzar a la mujer que se sensualiza a sí misma y renuncia a su habitual estatus de «musa» para convertirse en el sujeto activo de una creación artística o intelectual:

Se denunciaba la figura habitual de la joven coqueta, ocupada solo en adornarse y divertirse, desentendiéndose de la lucha de clases y de todo lo que significara reflexión y quietud. [...] pues únicamente se preocupaba de cosas superfluas (moda, cine) o en casarse para conseguir una manutención, aun a costa de quedar convertida en una esclava [...] (Núñez Pérez, 1989: 653).

Por la demostración de su sensualidad, la mujer es considerada un objeto sexual en beneficio de los hombres, un gesto denigrante que perjudica la idea de la «nueva mujer». El movimiento sexualmente liberal del feminismo de los ochenta, teorizado por investigadores como Wendy McElroy o Patrick Califia, surge ante lo que estos consideran un control patriarcal de la sexualidad:

La exigencia feminista de igualdad formal ha abierto sin duda las puertas de muchas profesiones que anteriormente se nos cerraban en las narices [...]. Pero muchas mujeres se siguen sintiendo insatisfechas con la necesidad de demostrar que somos realmente como los hombres [...]. La igualdad profesional ha significado para muchas mujeres sacrificar el amor y

[...] algunas feministas que propugnan la igualdad formal han ignorado la realidad de que siguen muriendo «corazones» [...] (Cornell, 2001: 10)¹⁰⁹.

En efecto, para el feminismo radical, «el sexo es una división sistemática del poder social [...] aplicado en detrimento de las mujeres» (Mackinnon, 1995: 88), y como señala Faderman (1981: 48; cit. por Harding, 1993: 111):

Si una mujer deseaba de forma vehemente gozar de libertad en una época anterior a la moda unisex, cuando la gente creía que la vestimenta de alguien manifestaba sin lugar a dudas su sexo y no hacía falta examinar las características del rostro ni la estructura muscular para distinguir el género, podía tratar de hacerse pasar por un hombre.

El pensamiento expuesto por la existencialista francesa Simone de Beauvoir en su ensayo publicado en 1949, *El segundo sexo*, señala que la mujer se encuentra biológicamente limitada a su condición de objeto, antes que la de sujeto, donde es inevitablemente evaluada por la sociedad (Beauvoir, 1990). Ciertamente, si Beauvoir representa la segunda ola del feminismo, Halma Angélico, casi dos décadas antes, se había anticipado cincuenta años a la tercera ola.

Siguiendo la misma línea feminista, publica en la sección *La mujer ante «ellos»* un artículo dedicado a su compañero de *La Libertad*, Antonio Zozaya. La autora embiste contra la misoginia por parte, principalmente, de la clase social alta que, a pesar de haber dispuesto, por facilidades económicas, de una mejor educación que el resto de la población, despliega toda su maldad y grosería en medios de comunicación:

[...] con un sentimiento *snob* que han dado en llamar elegancia, pero que en el fondo solo es odio encubierto [...] los cultos y los analfabetos se disputan la primacía en ese despreciable pugilato de desgarrar moral. Creemos que la implantación del noble propósito de enmienda debiera comenzar entre las gentes de letras (Angélico, 25-7-1931: 10-11).

En este mismo sentido reflexiona en su artículo «La Carnada», donde muestra el mismo descontento con este sector, que debería ser, o que aparenta ser, de mentalidad más avanzada. Merece especial elogio su sátira contra la constante cosificación de la mujer por parte de estos «modernos renovadores»:

[...] la idea criminal y la ambición canalla de que en el reparto equitativo que de bienes se haga han de entrar también las mujeres como propiedad [...]. En suma, se la destina a ser

¹⁰⁹ Respecto a este tema, resulta interesante el artículo de Nieva de la Paz (2013), «La incorporación de las mujeres a las profesiones liberales: *Mujeres solas* (1934) de Elena Arcedian», en el que se expone esta dificultad a la hora de compatibilizar la inserción social y laboral de la mujer con su vida sentimental.

esclava siempre. ¡Bravo, cabecillas renovadores muy siglo XX! Vosotros pretendéis asumir en mi patria el adelanto más revolucionario de la época, la lucha del individuo por la emancipación redentora, el ser o no ser, el logro de lo más equitativo...; pero, la fémica, siga siendo producto de botín... ¡¡Bravo!! [...] Mientras otras mujeres, las que trabajen y consigan hacerse libres para aceptar o rechazar a los gozadores de su cuerpo [...]. (5-9-1931: 2)



Fig. 9. Halma Angélico.
Fuente: *La Esfera* 11-1-30, p. 7 (BNE).

Véase la supremacía que otorga a la educación y la libertad como método indispensable para la prosperidad de un país, algo que también revela en los cuentos publicados en esta misma revista: «Un rebelde» (Angélico, 8-8-1931: 6-7), «El vencedor» (3-10-1931: 6-7) y «Toma, lee...» (17-10-1931: 6-7). En este último, relata su encuentro con un niño desamparado, inmóvil y desconsolado ante el escaparate de una librería, por lo que subraya la urgente necesidad de aplacar el analfabetismo y la miseria infantil en España. A lo largo de su vida, la autora no cesó de contribuir a la cultura y al fácil acceso de los más desfavorecidos a la lectura. En el censo realizado este año por la Biblioteca de la Casa del Pueblo sobre el ejercicio del año anterior, destaca el nombre de Halma Angélico como una de las contribuyentes, entre muchos otros, al aumento del fondo documental del local, con 434 nuevos volúmenes y 85 folletos, haciendo un total de 3.605 y 1.433, respectivamente (*La Libertad*, 18-3-1931: 9).

Por otro lado, dedica unas páginas a homenajear la labor de compañeros de profesión como Cristóbal de Castro, «este paladín de la causa feminista» que «ha querido y quiere hacer literatura para la mujer y por la mujer» (Angélico, 27-6-1931: 5); a Ángeles Santos, «cuya modernidad absoluta es “Arte”» (12-9-1931: 4-5); o a Jacinto Benavente, lamentando el deseo de emigrar de «el maestro» que «siente en su cuerpo y en su alma los alfilerazos que sufren todos sus conciudadanos inadaptados o inadaptables» (15-12-1931: 2). El resto de artículos que ofrece en las páginas de este semanario están relacionados con la sociedad, la religión o la reivindicación femenina: «Impresiones de “aquende” la Frontera» (15-8-1931: 4-5), «Decadencia de otro imperio y máximas concesiones» (10-10-1931: 4-5) y «De actualidad: Apostilla» (21, 24-10-1931: 3).

En la misma línea, consideramos absolutamente relevante analizar la postura de Halma Angélico respecto al derecho al voto de la mujer española. Desde sus primeros escritos en prensa, defiende con tenacidad el reconocimiento de la mujer como integrante del gobierno, «no sometida a caudillajes masculinos pero a la vez colaboradora» (Núñez Pérez, 1989: 567).

En la entrevista que en 1934 le hace Nieves Pi para *Mundo femenino* (1-7-1934: 12), habla de la necesidad de un «nuevo renacimiento» de la política en el que «el espíritu prepondera sobre la materia», y donde las nuevas generaciones deben aprender de las «torpezas» de las anteriores, aun considerándose una «idealista sin aficiones políticas ni ambiciones». Además, creía que la participación de la mujer en la política contribuía a «elevantarla», ya que deja de ser responsabilidad únicamente de la élite gubernamental para convertirse en un tema de interés ciudadano, en el que todos deben participar y opinar:

Que sepa ejercerla con más equidad, desinterés y abnegación que el hombre. Que acierte a convencerle de que la colaboración con ella le es imprescindible y sus observaciones e intuición insustituibles para la perfecta armonía del bien universal. «Que mire por sí misma» y libremente. No supeditada a caudillajes varoniles. Ella ha de abarcar nuestros problemas desde nuestro especial punto de vista; no desde donde el varón quiera mostrarnos e imponernos. De lo contrario, coadyuvaremos a sus errores, en vez de repararlos.

Esta cuestión llegó a convertirse en un tema preferente para la autora desde 1931 (Rota, 2007: 14), con la llegada de las nuevas reformas constitucionales y la ascensión de las tres diputadas en el gobierno republicano –como observamos anteriormente en su artículo para *Mujer* sobre Victoria Kent–. Precisamente en este momento, la vertiente feminista que había caracterizado las obras de Angélico adquiere por primera vez tintes políticos: «Fue a partir de 1931, cuando la Segunda República legalizó el voto femenino, que Halma Angélico adquiere un doble compromiso: feminista y político» (González Naranjo, 2011: 218).

En la lucha por la liberación de la mujer ya no bastaba con concienciar a los lectores mediante historias en las que se reflejaba la situación desfavorecida de la mujer, mucho menos con limitarse las mujeres en la entrega por el bienestar familiar¹¹⁰; por el contrario, esta lucha había pasado a ser inevitablemente política y, para llegar a un estado de igualdad social, era indispensable la intervención de las mujeres en el gobierno:

Basta ya de soñar con hacer el bien; es preciso, imprescindible, ir la práctica en mayor o menor escala según el radio de acción de cada cual. El Mundo que se está forjando en estos momentos, ha de ser obra de todos. Cada mujer lleva en sí la posibilidad de un remedio [...] no se obtendrá con la satisfacción de rencores y odios personales o colectivos que tienden solo a exterminar recrudesciendo desdichas y delitos. Mejor será nivelar con la razón, y si fuese preciso para convencer, con la justa imposición de los más fuertes. Pero sin la violencia que siempre hace víctimas [...] (*Mujer*, 20-6-1931: 4).

¹¹⁰ «Ha llegado el momento en que no deben bastar los limitados intereses de familia para su acción bienhechora; debe su esfuerzo abarcar mucho más. Y sepan que, sin merma de sus primordiales obligaciones, tienen capacidad para ello» (Angélico, 4-7-1931: 1).

Por el contrario, Angélico no se muestra a favor del sufragio activo, pues creía que el nivel cultural de las mujeres en España aún era una cuestión que estaba por resolver, lo que influiría directamente en los resultados electorales. Como advertimos anteriormente, en su artículo publicado en *Mujer* (6-6-1931: 4), su postura coincidía con los argumentos de Victoria Kent¹¹¹:

[...] la mujer, descartadas rarísimas excepciones, no mira en nuestro país por cuenta propia, sino bajo el prisma acomodaticio por donde el hombre que tiene cerca la permite ver. [...] Clamaron, aún no hace mucho, algunas mujeres protestando de que el inducir las a no pensar como sus maridos, era francamente subversivo y sembrador de discordias en el hogar. Abogan otras, no pocas veces, por la incondicional sumisión del pensamiento, a título de sometidas esposas modelo. Unas y otras sufren el lamentable y funesto error de creer en su inferioridad [...]. ¿Para qué quiere el voto la mujer en tales condiciones?, ¿para qué la libertad de conciencia?, ¿para ella, o para sus hijos varones y maridos? [...] la mujer siempre estará bajo tutela (Angélico, 20-6-1931: 4-5).

Esto no significa que propugne la privación del derecho al voto a la mujer, sino que, al igual que Kent, consideraba que no era conveniente ejercerlo hasta que la población femenina se liberase de la fuerte manipulación eclesiástica y conyugal que se ejercía sobre ellas:

Así pues la primera empresa que ha de llevar a cabo las mujeres conscientes que ahora se preparan, es enseñar a ver a las otras por sí mismas. Sin influencias ajenas [...] que las haga perder personalidad [...]. No tenga temor para su vida afectiva. La armonía entre dos seres que se aman no depende ciertamente [...] de honda renunciación a sinceras convicciones [...]. Más justo que intervenga para poner en práctica y hacer buen uso de su capacidad intuitiva [...], sobre todo si conquista «libertad de opinión» (20-6-1931: 4-5).

Todos, viejos, hombres en plena madurez, jóvenes y acaso hasta los niños, llevan hoy unos propósitos de medro exclusivista, que la mujer, abandonando en demasía el sentirse un poco romántica como a su sexo conviene [...] ha contribuido a fomentar [...] (4-7-1931: 2).

La autora, pues, firme defensora de que, debido a la carencia educativa de gran parte de la sociedad española de entonces, sostenía la improcedencia del sufragio universal hasta que la población femenina estuviese formada y, por ende, capacitada, mediante los conocimientos necesarios, para poder asumir con responsabilidad su derecho al voto, de una manera libre e individual, es decir, por sí mismas, «dueñas de su albedrío»:

En manos de la mujer está cambiar la faz del mundo. Es ella la dispensadora de todas las virtudes y todos los defectos que se producen en el hombre [...]. Si Napoleón pedía para tener hombres que se educase a sus madres veinte años antes de ellos nacer [...]. A la mujer hay que concederle sus libertades en forma muy distinta a la del hombre, porque así como este hace uso de ellas paulatinamente, la mujer no tiene término de contención [...]. Por eso, toda

¹¹¹ Como también advierte Aguilera Sastre (2006: 32): «[...] Halma Angélico, cuyas tesis en muchos sentidos coincidían con las de Victoria Kent [...]».

tribuna resultará escasa para preparar en estos tiempos a la mujer y [...] para que, llegado el caso, haga el uso conveniente de cuantas libertades se le avecinan y podrá poseer. [...] La vida debe constituir una marcha ascendente hacia la perfección que no se logra sin la lucha de compenetrarnos bien con nuestras propias miserias o defectos [...] (4-7-1931: 1-2).

[...] entraña esto una responsabilidad gravísima y que para desempeñar esta misión idóneamente, la mujer nueva [...] debe [...] ¡¡capacitarse!! [...] Y si llega a desarrollar su capacidad intelectual al unísono de su capacidad emocional, el mundo puede decirse que está salvado (20-6-1931: 5).



Fig. 10. Entrevista con Nieves Pi. Fuente: *Mundo Femenino*, 1-7-1934, p. 36 (BNE).

III.7. España Femenina. Unión de Mujeres de España. ANME. *La Desertora. Entre la Cruz y el Diablo. Catolicismo. Horacio Echevarrieta (1932)*

El compromiso de Halma Angélico con la mujer no se limita a su colaboración con revistas y periódicos esta temática ni con la publicación de obras con tendencia moralizadora. Como es de suponer, se pronuncia de manera más activa mediante la afiliación a organizaciones feministas que, en estos momentos, contribuyen intensamente a la mejora de la situación de la mujer en la sociedad. Algunas de ellas son España Femenina, Unión de Mujeres de España (UME)¹¹² y la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), en las

¹¹² «Halma Angélico joue un rôle actif dans les principales associations féminines de ces années-là, en particulier la Asociación Nacional de Mujeres Españolas [...], la Unión de Mujeres de España [...]» (Ricci, 2006).

que la escritora ya estaba integrada en 1932¹¹³. La función de España Femenina es el de dar orientación y protección a la mujer trabajadora de clase media «que no estaba sindicada, que luchaba aislada y sola y casi siempre vergonzantemente», impulsando así iniciativas como la creación de una bolsa de empleo y un consultorio jurídico que las asista (Seoane y Sáiz, 1998: 505-506). Por otro lado, la UME, presidida por la marquesa del Ter y dirigida por María Lejárraga, nace para lograr mejoras sociales en beneficio de la mujer (Rodrigo, 2005: 127).

Por su parte, la ANME¹¹⁴ es presidida por Benita Asas Manterola desde 1918 con «la misión de defender los derechos de la mujer y el niño», de la que es portavoz la revista *Mundo Femenino* y que se ocupa de defender, sobre todo, el sufragio. Reproduce, por ejemplo, los discursos de Clara Campoamor, que también pertenece a la asociación. Según Seoane y Sáiz (1998: 504), la revista «disculpa a los que se mostraron contrarios al voto [...] “por temor al clericalismo, por temor a la mujer reaccionaria”, entre los cuales, como es sabido, figuraba Victoria Kent [...] [que] deja de ser un modelo para la revista, que incluso le dedica un violento ataque en su número de enero de 1932». Halma Angélico se incorpora tras la obtención del voto femenino. Para entonces la institución deja de ser reivindicativa, más aún a partir de 1932, cuando Asas es sustituida por Julia Peguero en la dirección de la ANME, por lo que *Mundo Femenino* tiene ya un carácter marcadamente conservador¹¹⁵. Mientras que Asas advertía a las votantes contra la manipulación eclesiástica, Peguero incluye en la revista secciones *femeninas* dedicadas a los trabajos de aguja, recetas de cocina o decoración del hogar (p. 505). No obstante, la asociación seguía manteniendo su defensa de los derechos de la mujer tanto en el mundo laboral como para su representación política e insiste, sobre todo, en «la igualdad jurídica y económica entre los cónyuges» (Rota, 2007: 13).



Fig. 11. Anuncio de *La desertora*. Fuente: *El Sol*, 21-4-1932, p. 2 (BNE).

¹¹³ «Entre las muchas adhesiones con que cuenta ya España Femenina, figura [...] Halma Angélico [...]» (*El Adelanto*, 20-1-1931: 6). «[...] las Asociaciones de “España Femenina” y “Mujeres Españolas”, que tienen el orgullo de contar entre sus afiliadas a la ilustre escritora [...]» (*La Época*, 25-6-1932: 2; *Heraldo de Madrid*, 25-6-1932: 5). «*Mundo Femenino*. Avalorado por colaboración tan prestigiosa como doña María Matilde Sierra, Halma Angélico, Carmen Baroja y otras [...]» (*La Libertad*, 28-4-1933: 2; 23-6-1933: 2).

¹¹⁴ «Una aclaración: Asociación Nacional de Mujeres Españolas. La ANME, ante las reiteradas preguntas que se la dirigen, ha de hacer constar que esta Asociación nada tiene que ver con la que dirigió la vizcondesa de San Enrique y que, según referencias, ya no existe» (*El Imparcial*, 6-6-1931: 5).

¹¹⁵ Nótese por ejemplo el fervor religioso con que se valora la obra *Santas que pecaron*, de Angélico: «[...] unas vidas de mujer que supieron convertir la vil escoria de sus pecados de amo, en oro purísimo para corona de santas, [...] ponga de relieve el poder de la voluntad cuando la ilumina la Fe» (*Mundo Femenino*, 1-7-1935: 9).

El 16 de abril publica su obra narrativa titulada *La desertora* (*La Época*, 16-4-1932: 6), un conjunto de cuatro cuentos con temática pasional: «Memorias de un penado. Mala sangre», «La desertora», «La diosa del camino» y «La última página de Valentín Corsino»¹¹⁶. Los textos son «primorosamente ilustrados» con los grabados en madera del artista canario Ramón Manchón Herrera (*El Sol*, 19-4-1932: 2)¹¹⁷, quien impulsó la estética hispana del *art nouveau* y del *déco*: «[...] muestra el *déco* más puro del autor en las ilustraciones que realizó para la novela de *La desertora*, de Halma Angélico» (Allen, 2008: 31-32). En términos generales, su prosa recibe comentarios bastante neutrales, en comparación con otras de sus obras, como advertimos en las palabras de Díaz Fernández (1932: 4):

[...] La autora cultiva el relato amoroso, con interferencias unas veces líricas y otras realistas, que hacen muy atractivas sus obras. Quizá conviniera a sus temas y aún a su prosa una depuración mayor, para limpiarlos de materias decadentes y enfermizas. De todos modos, «La desertora» es un libro delicado y sincero.

En ocasiones, algunos episodios se consideran inapropiados, sobre todo para la crítica feminista, que en estos momentos intensifica su lucha contra la vejación de la mujer y la igualdad de género:

[...] porque el hecho de que una señora acabe por restituirse voluntariamente a los brazos del hombre que la ultrajo, con agravantes de impunidad y ocasión, no es fenómeno propio de un alma sencilla ni recurso el más explicable para huir de otros cercos ilícitos. La solución tiene de todo menos de conciencia. Pero la autora ha querido sobreponer a todo otro efecto el de un insólito desenlace, que acaso sirva al interés, aunque, desde luego, no sirva a la conclusión moral. [...] El libro está escrito con vigor, y, en los pasajes salientes, con cálida vehemencia (*ABC Madrid*, 8/6/1932: 34).

Valero de Cabal (2-7-1932: 13), sin embargo, elogia el «realismo» de su prosa e incluso la equipara con Emilia Pardo Bazán. Destaca la sobriedad y destreza de su estilo, con el que es capaz de remarcar las miserias de la humanidad: «[...] carece en absoluto de morbosidad; [...] busca el descubrir la úlcera para hacerla repugnante y avisar de su daño». También Ángel Dotor (20-7-1932: 8) elogia su estilo «depurado y expresivo», además de la «subjetividad» de su prosa, carente de vulgaridad, que se muestra «llana, plástica, ni rebuscada ni plebeya, ajustase perfectamente a la índole de la fábula»; afirmando con ello que

¹¹⁶ Véase en las referencias bibliográficas de este estudio la edición recientemente publicada de *La desertora* y *El templo profanado*, dos obras de Angélico publicadas por primera vez desde la década de los treinta en un mismo volumen con estudio de Ivana Rota.

¹¹⁷ La calidad de las ilustraciones es aludida en diversos periódicos durante la temporada de estreno de la obra, como es el caso de *ABC (Madrid)* (19-4-1932: 30), *Luz* (21-4-1932: 2) o *Heraldo de Madrid* (22-4-1932: 9).

se encuentra ante una «verdadera escritora psicóloga».

En este mismo año vuelve a publicar *Los caminos de la vida*, pero, al igual que con *Berta*, cambia el título por *Entre la cruz y el diablo*¹¹⁸ e introduce un final distinto. La obra se incluye en la colección «La Farsa», que es una de las cinco únicas mujeres publicadas en esta según su registro (Kronik, 1971: 26); y es estrenada el 11 de junio¹¹⁹ por la compañía de Margarita Robles y Gonzalo Delgrás en el Teatro Muñoz Seca de Madrid¹²⁰. Comparte cartel con *Cómo se besa a un santo*, de Silva Aramburu¹²¹ y estando Pilar Millán Astray como directora del Muñoz Seca¹²². Según las opiniones en prensa, Robles desempeña el papel principal con el «mayor lucimiento» (*La Libertad*, 12-6-1932: 7), mientras que Delgrás interpreta de forma «comedida» una única escena. El resto del elenco lo forman Matilde Rodríguez, Luisa Jerez y Dolores García, quienes personifican a las diferentes religiosas; y Ana Díaz Plana¹²³, Manolita Ruiz y Carmen Cachet, como las mujeres adoctrinadas (*ABC Madrid*, 12-6-1932: 43).



Fig. 12. Cartel del estreno de *Entre la cruz y el diablo*. Fuente: *Heraldo de Madrid*, 10-6-1932, p. 5 (BNE).

Cabe destacar que, en 1930, Halma Angélico afirmaba que llevaría una creación propia a escena «cuando haya escrito por lo menos seis obras, irrepresentables como esta “Nieta de Fedra”, ya veré» (Valero de Cabal, 26-10-1930: 36). La decisión llegaría tras cinco publicaciones, entre novela y teatro –si exceptuamos las editadas con el seudónimo de Ana

¹¹⁸ «[...] *Los caminos de la vida* [...] *Entre la cruz y el diablo* [...] publicadas bajo diferente seudónimo y con ligeras variantes» (Nieva de la Paz, 1992: 435). Véase la inclusión de la obra en el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX*, 1985: 35; y los índices de O'Connor, 1988: 149; y Doménech Rico, 2001: 13-17.

¹¹⁹ «Muñoz Seca: El sábado, estreno de la comedia en dos actos “Entre la cruz y el diablo”, original de la gran escritora Halma Angélico» (*ABC*, 9-6-1932: 44; *Heraldo de Madrid*, 10-6-1932: 5).

¹²⁰ «*Entre la cruz y el diablo*, qui reprend sa première pièce de 1920, *Los caminos de la vida*, avec un dénouement différent, est jouée en juin 1932, au théâtre Muñoz Seca de Madrid, par la Compagnie de Margarita Robles [...]» (Ricci, 2006).

¹²¹ «El sábado, estreno de “Entre la cruz y el diablo”, original de Halma Angélico» (*La Nación*, 9-6-1932: 11). «Hoy estreno de “Entre la cruz y el diablo” [...] y [...] la comedia de J. Silva Aramburu, “Cómo se besa a un santo”» (*La Correspondencia*, 11-6-1932: 3; *Heraldo de Madrid*, 11-6-1932: 5). «Antes de la obra citada se representó “Cómo se besa a un santo” [...] del señor Silva Aramburu. La señorita Jerez y la señorita Díaz Plana, representando dos jovencitas, tienen un diálogo con el Sr. Delgrás [...]» (*ABC Madrid*, 12-6-1932: 43). «El sábado hubo dos estrenos en este teatro. “Cómo se besa a un santo” [...], una humorada de Campoamor. [...] “Entre la cruz y el diablo”, de Halma Angélico [...]» (*Luz*, 13-6-1932: 7; *Heraldo de Madrid*, 13-6-1932: 5).

¹²² «[...] Pilar Millán Astray, empresaria y directora del teatro Muñoz Seca en el 32 y en el 33 [...]» (Hormigón, 2003: 930).

¹²³ Actriz que un mes después representará *Paca Faroles* de Luis Manzano con la compañía de María Gamez y que en los anuncios teatrales será recordada precisamente por su trabajo de gran valor en *Entre la cruz y el diablo*. Véase *La Voz*, 12-7-1932: 3.

Ryus.

En las horas previas a la representación, la autora realiza una entrevista para *La Voz* (11-6-1932: 3) con el fin de defender «los valores estéticos» de su obra:

Con palabra sencilla, con modestia encantadora, con admirable suficiencia, la notable escritora, ya celebrada en el libro y la novela, nos ha expuesto teorías estéticas muy acertadas acerca de lo que, a su juicio, ha de ser el teatro, y opiniones muy dignas de tenerse en cuenta sobre la labor que la mujer ha de realizar en este y otros aspectos de la vida no hemos de recoger aquí sus juicios, pero sí señalaremos el hecho de que nos hallamos en presencia de una dama que merece todos nuestros respetos y de una mujer dispuesta a la lucha con todas las armas que debe esgrimir la delicadeza femenina.

En estos momentos, Angélico goza de una mayor popularidad y está más integrada en los espacios teatrales que doce años antes, cuando había publicado *Los caminos de la vida* (Nieva de la Paz, 1992: 435), de modo que su estreno es bastante esperado y muy bien acogido por el público. Aun así, las inseguridades de la autora por la posible decepción de los espectadores le impidieron estar presente en el momento de la función: «El público acogió los dos actos con grandes aplausos, reclamando la presencia de la autora muchas veces. [...] hubo de decir la señora Robles que la autora no se hallaba en el teatro. Por esta causa, [...] no recogió la calurosa ovación que el público quería otorgarle» (*ABC Madrid*, 12-6-1932: 43); «[...] Halma Angélico no se encontraba en el teatro, pues no se había atrevido a aguardar desde tan cerca el hallo del público. Está bien esa desconfianza de la propia obra, porque supone exigencia consigo misma» (*La Libertad*, 12-6-1932: 7).

La comedia se mantiene en cartel hasta el día 26 con funciones «concurridísimas» (*La Lectura Dominical*, 2-7-1932: 270) y supone un notable éxito para la autora¹²⁴, no solo por la aceptación del público, sino por «el reconocimiento de la crítica y de la élite intelectual femenina» (González Santamera, 2003: 2514). De hecho, asistieron escritores e intelectuales tan significativos como Antonio Machado, quien, recomendado por Pilar Valderrama –que, según Depretis, debía conocer de cerca a Angélico–¹²⁵, acude al Teatro Muñoz Seca para disfrutar de la obra. Del siguiente modo le relata la experiencia en una de sus cartas, fechada entre el 17 y el 24 de junio:

¹²⁴ «[...] se representa con éxito excelente “Entre la cruz y el diablo”, de Halma Angélico [...]» (*La Libertad*, 14-6-1932: 7).

¹²⁵ «[...] la escritora Halma Angélico [...] debía ser amiga de Pilar Valderrama [...]». Machado, 1994: 264. En efecto, coincidieron ambas en el Lyceum Club Femenino en el mismo período, según aparece recogido en el índice publicado por Aguilera Sastre, 2011: 80-90.

He visto por consejo tuyo la obra de Doña Angélica¹²⁶. No me parece mal. [...] De todos modos, encuentro poca originalidad y muy escaso valor poético en la obra. Tengo muy poca simpatía por las obras de tendencia moral o didáctica, cualquiera que sea su tendencia. El arte es otra cosa [...] donde no se trata de catequizar ni adoctrinar a nadie (Machado, 2001: 720-721).

Ciertamente, el motivo religioso de la obra generó varias críticas negativas por parte de redactores que, al igual que Machado, pensaban que las expresiones artísticas no debían estar politizadas. Sobre todo, si se considera, además, la incidencia temática de Angélico en obras anteriores: «Aún pudiera surgir un escrúpulo en la conciencia profesional de la autora [...]. Los alegatos doctrinales y las luchas de convicciones religiosas o políticas no tienen su mejor palenque en el teatro. Si no las repugnamos totalmente, las creemos, al menos, de muy vidrioso y dosificable empleo» (*ABC Madrid*, 12-6-1932: 43); «La autora se manifiesta como tal de una manera contundente. Pero no estaría de más que dejase de hacer comedias de tesis religiosa y humana para verter sus producciones limpiamente y sin tropiezos en escenas neutrales; no catequistas» (*Heraldo de Madrid*, 13-6-1932: 5).

Por el contrario, es evidente que para la prensa especializada en el catolicismo posee un «carácter político interesante» (*La Lectura Dominical*, 2-7-1932: 270-271) y no son pocos los calificativos de adulación hacia la muestra de este motivo religioso, como podemos observar en el siguiente artículo de la fuente citada:

Tiene escenas muy bellas y verdaderamente conmovedoras. Y lo que es mejor, la ideología es religiosa y valientemente expuesta. Se trata de una apología de nuestra santa religión y merece todos los muchos aplausos que el público otorgó a la distinguida escritora y sus inteligentes intérpretes [...] (18-6-1932: 252-253).

Otras críticas sobre el estreno de la obra fueron publicadas en *La Opinión* (15-6-1932: 3), *El Pueblo* (26-6-1932: 8), *Las Provincias* (24-6-1932: 13) y *La Libertad*, donde el anarquista Pérez Zúñiga (19-6-1932: 9) compara a la autora con la novelista Rosa Arciniega.

Hay que mencionar que, pese a la reivindicación política y feminista que desarrolla Angélico durante sus años en activo, es una mujer educada con firmes valores religiosos. Recordemos que pasó su infancia en el marco católico del Colegio Sagrado Corazón, un centro que, en mayor o menor medida, transmitió a la autora unos códigos morales que supo armonizar con sus ideales progresistas. Así lo señaló Cristóbal de Castro (1934: 11-12): «Sus

¹²⁶ Como advierte Depretis, la confusión de Machado sobre el seudónimo de Angélico pudo deberse a que la comedia había sido publicada en «La Farsa», previamente al estreno, con el nombre de la autora equivocado y probablemente sucediera lo mismo en cartelera cuando fue representada. Véase Machado, 2001: 720.

cuentos, sus novelas, sus comedias buscan el sensualismo doloroso [...]. Pero, al mismo tiempo, Halma Angélico es una fervorosa creyente». Al igual que ella, autores como Antonio Machado o Arturo Serrano Plaja (Ricci, 2006) supieron conciliar en su literatura su enraizamiento cristiano con la revolución social; y también debemos considerar que el esteticismo católico era un tema muy habitual en la época (Cansinos Assens, 2005: 413), de ahí que hallemos obras como *Dios a la vista*, de Ortega y Gasset, o *El divino impaciente*, de José María Pemán. Con todo, Angélico no estaba entre las fanáticas religiosas, ni siquiera entre las fervorosas devotas, como advertimos en la siguiente conversación presenciada por Cansinos Assens (pp. 413-414) en el salón de la casa de Concha Espina, un lugar de reunión para mujeres intelectuales como Angélico:

–¡Qué fervor religioso les ha entrado a todos de pronto! ¡Qué católicos se han vuelto todos! ¡Qué amor a Dios!

–O qué odio a la República –insinúa–. Es la reacción natural de las clases aristocráticas contra la República igualitaria... El escritor es un aristócrata...

–Tiene usted razón –concede Concha Espina–. En el fondo ese es un movimiento político... El «¡Viva Cristo-Rey!» es un «¡Muera la República!».

[...]

–¡Oh!, no sé como se preocupan ustedes aquí todavía de esas cosas..., de esas antiguallas... Así España no progresará nunca... La República disolvió la Compañía de Jesús, pero los jesuitas se han quedado dentro... Yo soy católica, pero no beata...

–Lo mismo digo yo –aprueba Halma Angélico–. Una cosa es Cristo y otra el Papa...

Tengamos en cuenta la postura de la autora a favor de la legalización del divorcio, algo condenado desde el catolicismo: «[...] Halma Angélico, y [...] Luisa Luisi [...] formaban con Concha Espina un terceto de lamentaciones. Se quejaban las españolas de que ahí no existía el divorcio [...]» (pp. 404-405). De hecho, la autora llevaba varios años en relación sentimental con el empresario y político Horacio Echevarrieta Maruri (1870, Bilbao – 1963, Baracaldo), fundador del periódico *El Liberal*, colaborador de *Unión Radio* y diputado parlamentario electo por la unión republicano-socialista y por el Partido Radical. Destacaba entre los seguidores de Indalecio Prieto (Cabezas, 2005: 210.) y pasó a la historia por haber sido encargado de la negociación con Abd-el-Krim para la liberación de los prisioneros españoles en Marruecos, tras el desastre de Annual de 1921 (Arias González, 2013: 116)¹²⁷. Echevarrieta estaba casado, desde 1900, con María Madaleno Zárrega, con quien tuvo siete hijos¹²⁸; es

¹²⁷ Para más información sobre su biografía y los acontecimientos que marcaron su carrera política, véase Torres Villanueva, 2017.

¹²⁸ Consultado en el registro del árbol genealógico de la familia Echevarrieta Madaleno, en el portal de investigación *My Heritage*. Visitado el 21 de noviembre de 2019.

decir, como no existía una ley de divorcio, tanto Angélico como Echevarrieta mantenían, desde un punto de vista jurídico, sus antiguas alianzas matrimoniales, que les impedían la unión marital entre ellos. En un desacertado artículo publicado en el periódico de la CNT (2-9-1938: 1), se hace referencia –con aire burlesco y claramente ofensivo– a la relación entre Angélico y Echevarrieta: «Vivía con un ricachón vasco [...]. Sin ser esposa ante los ojos del vecindario murmurador, como tal hubo de vivir». Otras fuentes tratan el tema en un tono similar:

Halma Angélico es la amante de ese hombre riquísimo que se llama don Horacio Echevarrieta, y tiene un hijo con él. Pero como es casado, y no existe en España el divorcio, no puede legalizar su unión con la escritora que es a la que verdaderamente ama, y *Halma Angélico* no puede salir de la denigrante situación de su querida (Cansinos Assens, 2005: 405).

Al margen de cuestiones ideológicas, *Entre la cruz y el diablo* se convierte en un acontecimiento teatral de gran repercusión. Se considera no solo una «obra maestra», sino «la mejor obra estrenada en junio» (*Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes*, 6-1932: 12), llegando a convertirse incluso en la mejor del año:

La gran comedia de Halma Angélico ha constituido el éxito del año en el teatro Muñoz Seca por la compañía de Margarita Robles. Toda la crítica madrileña dedica a la comedia y a la interpretación los más calurosos elogios. Todas las mujeres españolas verán «Entre la cruz y el diablo» (*ABC Madrid*, 14-6-1932: 46).

La obra suscita apreciaciones favorables por su «sencillez admirable», lo que «revela el dominio de la escritora» que hace su puesta en escena con «prodigioso acierto», tan «plenamente lograda, que no creemos se haya hecho cosa igual jamás» (*Revista hispanoamericana...*, 6-

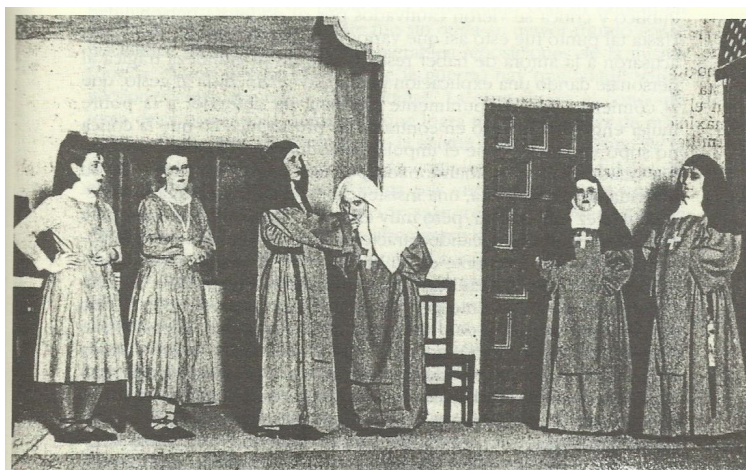


Fig. 13. Escena de *Entre la cruz y el diablo* en el Teatro Muñoz Seca. Fuente: Nieva de la Paz, 1993: p. 211.

1932: 12). De acuerdo con lo que se publica en *La Libertad* (12-6-1932: 7): «Con un sencillo motivo logra mantener en dos actos interesado al espectador, que se siente captado por las virtudes del diálogo y la eficaz discreción con que la autora aborda un asunto entre real y

misterioso».

El «triunfo claro y sólido» de la autora, «que hace tiempo tenía merecido un agasajo de la intelectualidad por su brillante labor», conlleva a la celebración de un ostentoso homenaje el 1 de julio mediante un *lunch* en los jardines del Hotel Ritz¹²⁹. La comisión organizadora estuvo formada por personajes ilustres de la talla de Jacinto Benavente, Concha Espina, los hermanos Álvarez Quintero, Mario García Kolhy, Eduardo Marquina, Manuel S. Pichardo y Cristóbal de Castro, además de Julia Peguero y María del V. Mantilla de los Ríos, respectivas presidentas de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas y España Femenina¹³⁰, dos de las agrupaciones de mujeres a las que Angélico pertenecía. Según se anuncia en los periódicos *El Sol* (28-6-1932: 2) y *Luz* (28-6-1932: 3), finalmente asistieron al evento múltiples personalidades del mundo literario y político nacional e internacional: Concha Espina, Victoria Kent, la cónyuge de García Noblejas, María Valero de Mazas, María Maeztu, Margarita Robles, María Martínez Sierra, Aurora Jauffret, Francisca Melgar, Sofía Blasco, Matilde Ras, Cristóbal de Castro, Pilar Millán Astray, la cónyuge de Fernández Henestrosa, Rosa Arciniega, las mujeres de la familia Lasso de la Vega, Heredia, María Teresa Enciso, Isabel Solovera, Cantero, Valderrama, Espinosa, Isabelita Mantilla, Chávarri, Viliasante, De Orbe, De Reyes, Gonzalo Delgrás y el distinguido escritor Sr. Contreras; así como el Sr. García Kohly, embajador de Cuba; el Sr. Pichardo, ministro de Panamá; el Sr. Roberto Levillier, embajador de Argentina; el embajador de Guatemala; el Sr. Robles; los señores Redonet; Díez Pinedo; Luque; Aurora Jauffret, presidenta del Sindicato de Actores; etc. También asistieron miembros de las Asociaciones de Paz Social, Acción Femenina de Educación Cívica y Unión Republicana Femenina, de Clara Campoamor. En representación de la prensa acudieron para cubrir el evento los Carmona, del *ABC (Madrid)*; Manuel Machado, de *La Libertad*; José de la Cueva, de *Informaciones*; y Tamayo, de *La Voz*, entre otros.

¹²⁹ Los titulares que anuncian el acto se muestran durante días consecutivos en prensa: «Con motivo de un éxito teatral: Homenaje a Halma Angélico» (*La Época*, 25-6-1932: 2); «Para festejar el buen éxito de una comedia: [...] homenaje a la escritora Halma Angélico» (*Heraldo de Madrid*, 27-7-1932: 5); «Homenaje a una escritora» (*La vanguardia*, 16-8-1932: 6).

¹³⁰ «Las Asociaciones España Femenina y Mujeres Españolas han tenido la feliz iniciativa de celebrar un homenaje en honor de la notable escritora Halma Angélico [...]» (*ABC Madrid*, 26-6-1932: 35). «La presidenta de la Asociación de Mujeres Españolas, doña Julia Peguero, reivindica para su Asociación el honor de haber sido cooperante en la organización del homenaje celebrado el viernes en el hotel Ritz a la ilustre escritora Halma Angélico» (*ABC. Madrid*, 3-7-1932: 45).

Desde la mesa presidencial, Halma Angélico pronunció un discurso de agradecimiento a los presentes y a todos aquellos que colaboraron para que la representación de *Entre la cruz y el diablo* fuera un éxito. Posteriormente, envió una nota de prensa a *La Voz* (5-7-1932: 3) en la que reconocía en especial la labor de la compañía teatral que dio vida a su obra:

Deseando dar testimonio público de mi gratitud a cuantos de manera tan generosa y cordial han querido premiar mi trabajo y alentarlos honrándome con una fiesta y un aplauso imborrable en mi recuerdo, desde estas acogedoras columnas envío a todos y a cada uno comprobante de mi deuda, construida para seguir sin desmayo ni tregua mi labor.

Al mismo tiempo he de subsanar un involuntario olvido sufrido a última hora por diversas circunstancias [...]. Y es el reconocido favor que todos debemos guardar a los notables artistas que interpretaron mi obra [...] poniendo en relieve el nombre nunca bastante ponderado de la ilustre actriz Margarita Roble y el del culto y excelente actor y director Gonzalo Delgrás. [...]

Un mes después, la autora asistió a un acto en honor a Rosario de Velasco, en compañía de Concha Espina, Edith Aguilar, Magdalena Leroux, Consuelo Berges, Pérez Rubio, Solana, Casal, Aguilar, Pérez Comendador, Lozano, Vegué Goldoni, Manuel Abril y muchos otros. Esta artista figurativa había obtenido, ese mismo año, la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con el óleo *Adán y Eva* (Preckler, 2003: 502).

III.8. *Cultura Integral y Femenina*. Elecciones Generales (1933)

El 1 de octubre de 1931, el sufragio universal femenino había sido aprobado con 161 escaños a favor, 121 en contra y 188 abstenciones (González Castillejo, 1991: 260; Palomar Vozmediano, 2008: 57). De modo que las mujeres españolas acudirían a las urnas en las posteriores elecciones del 19 de noviembre de 1933. Para entonces, Halma Angélico había comenzado a formar parte del Comité de Redacción de *Cultura Integral y Femenina*¹³¹, junto a escritoras y activistas de la talla de Clara Campoamor, María Lejárraga, Isabel de Palencia, Consuelo Bergés y Aurora Cáceres «Evangelina», entre otras; con el objetivo de «lanzar una ofensiva a fondo contra ese enemigo común, el más terrible de todos: la ignorancia» (*Cultura Integral y Femenina*, 15-1-1933: 1). La revista, dirigida por el especialista en prensa médica J. Aubin Rieu-Vernet, surge a partir de la unión de España Femenina; la Cruzada de Mujeres Españolas, fundada por Carmen de Burgos en 1921; el Lyceum Club, por María de Maeztu, en 1926; Unión Republicana Femenina, por Clara Campoamor, en 1931; y la Asociación

¹³¹ «[...] nace en enero de 1933 la publicación *Cultura Integral y Femenina*. El Comité de redacción estaba formado en su totalidad por mujeres. Entre ellas figuraban, además de las presidentas de las asociaciones que se habían unido para llevar a cabo el proyecto, las siguientes: Consuelo Bergés, Halma Angélico, [...]» (Pérez Serrano y Rubio, 1999: 133).

Femenina de Educación Cívica, por María Lejárraga, en 1932.

Cultura era un *magazine* cultural que incluía artículos sobre medicina, higiene, derecho, orientación profesional, economía, astronomía, psicología, paleontología, la mujer fuera de España, etc. Resumiendo, divulgaba en sus páginas conocimiento «científico para la defensa de nuestra salud», «cívico para la defensa de nuestros derechos y el cumplimiento de nuestros deberes», «práctico y profesional para triunfar en la lucha diaria de la vida» y «especulativo para los goces del alma y del corazón» (Seoane y Sáiz, 1998: 505-506). Merece especial atención el editorial sobre *Angélico* que la revista añade junto a su sección:

Algunas autoras se encierran en su llamada torre de marfil, y otras, después de verter su alma en los libros, salen a la palestra para poner en práctica lo que predicán y sienten. «Halma *Angélico*» es de estas últimas. Siempre que se trata de una obra altruista y útil para la mujer, no regatea ni su esfuerzo ni su tiempo. *Cultura* lo sabe bien y lo declara agradecida. [...] Sus análisis del alma, con sus embates y reacciones, son de una psicología que sabe y que siente. En tres años ha conquistado el favor del público. [...] Azorín dice que «hay finura y emoción en su prosa»; Cristóbal de Castro, que tiene «una sensibilidad poderosa»; Sánchez-Ocaña, en *ABC*, que es «una mujer con temperamento, con fibra y con pluma...; que sus fondos dramáticos tienen un trazo vigoroso, intenso, que llega a lo hondo con una fuerza emotiva, recta y eficaz»; el P. Félix García, en *Religión y Cultura*, habla de la «fuerte y delicada sensibilidad de la autora», y añade que «su talento observador y reflexivo no resta ternura y amorosidad femenina a esa mujer»; Rafael Marquina hace notar «su gran talento y su densidad intencional», así como «su originalidad, tan recia como delicada» (*Cultura Integral y Femenina*, 15-2-1933: 8).

Mediante esta adhesión, *Angélico* insiste nuevamente en que las mujeres deben participar en los designios de su país sin imposiciones masculinas, en un último intento de toma de conciencia ante lo que parecía ser un presagio del inminente éxito electoral de la derecha:

A las mujeres de hoy, faltas de toda preparación intensa en nuestro país, conviene más que a nadie dilucidar el *mito del símbolo* y, sobre todo, atender las rectificaciones que quienes les dieron sus profundas verdades hagan. [...] Así debe obrar el que da lo mejor de su intelecto, para quien, si es menester, «la verdad que le denigra es más grata que la mentira que le ennoblece (15-2-1933: 8).

Tras el resultado electoral de 1933 y el comienzo del Bienio Conservador, advertimos la indignación de *Angélico* en prensa, no solo por la actitud de las mujeres en las elecciones — a quienes considera responsables—, sino, de nuevo, desde un punto de vista educacional, ante el deber incumplido de inculcar ideas progresistas a sus hijos y maridos¹³². Como señala

¹³² La idea de *Angélico* se refiere al discurso extendido del feminismo de finales del siglo XIX, en el que prevalece el derecho de la mujer a la educación, lo que supone en sí mismo un acto político. Así lo advertimos en

Núñez Pérez (1989: 564):

[...] a partir del otoño de 1933, aparecieron algunos artículos en *Mundo Femenino* señalando el fracaso de la mujer en la acción política. Halma Angélico calificaba su actuación de igual o peor que la del varón, pues había dejado tras de sí un rastro de rencillas, desaciertos y resquemores porque, decía, sus fines han sido los mismos que los de sus compañeros...

En un artículo publicado en el *Diario de Burgos*, titulado «Moderno feminismo: realidades ordenadas», María Cruz Ebro (6-1-1934: 1) publica una de las respuestas que le concedió Angélico en *España Femenina*, en referencia a la participación de la mujer en el gobierno. En ella, opina que realmente se debe a otra estrategia masculina para atraer el voto femenino a sus respectivos partidos:

Las mujeres no pensamos en la creación y fomento de una candidatura del sexo y para él. Tan olvidadizas nos sentimos en la cuestión femenina, que las que pudieran trabajar en tal sentido despreciarán la cooperación de «todas» y preferirán sumarse a los «grupos» de unos cuantos, para servir de señuelo en atraer los votos femeninos, tan mal dirigidos como codiciados.

De aquí que en el Parlamento estará la mujer representada, no como corresponde o debiera corresponder a deseo y conveniencia de sexo, sino que en el Parlamento servirá de comparsa. Sin opinión. Porque no podrán opinar en nada sin permiso del hombre que dirige el partido en el cual militan. No nos hagamos ilusiones.

Además de los escritos enfocados a la política, destacan en *Cultura* artículos como «Eterna poesía» (Angélico, 15-4-1933: 16), en el que se exalta la maternidad como un acto sagrado, una consideración que ya había tratado en *El templo profanado* y que volverá a aparecer un año después en *Al margen de la ciudad*, tema predominante en su obra.

En 1933, la autora fue retratada por el pintor Francisco Gil García, con motivo de su primera exposición, el 8 de marzo en un espacio del Lyceum Club Femenino (*Hoja Oficial del Lunes*, 6-3-1933: 9; *Heraldo de Madrid*, 8-3-1933, p. 15).



Fig. 14. Exposición de Francisco Gil en el Lyceum Club, en 1933. Fuente: *Ahora*, 8-3-1933, p. 13 (BNE).

las palabras de Concepción Arenal en *La mujer del porvenir*: «Cuando la mujer sea ilustrada influirá en la política, aunque no forme parte directa en ella; porque influirá en el voto del hermano, del esposo, del hijo, del padre y hasta del abuelo» (Cruz Ebro, 6-1-1934: 1).

III.9. *Al Margen de la Ciudad* (1934)

Al margen de la ciudad es la última obra teatral original de Halma Angélico (*Catálogo de obras...*, 1985: 35; O'Connor, 1988: 149), publicada en 1934 en el volumen editado por Cristóbal de Castro en torno al *Teatro de mujeres*, en el que vuelve a tratar el tema de la sororidad y el apoyo entre dos mujeres moralmente opuestas para hacer frente a una «microsociedad gobernada por hombres» (González Naranjo, 2016a). Este drama aparece junto a las piezas de otras dos dramaturgas, Pilar de Valderrama y Matilde Ras, para imitar la iniciativa de la condesa de Segur con su *Teatro de colegialas* (Cruz Ebro, 13-9-1938); aunque, esta vez, con autoras que abandonan la pureza y la castidad por los conflictos psicológicos y sexuales. La influencia de Ibsen en el teatro de sendas autoras es evidente, esto es, mediante el tratamiento de «la tragedia biológica de la mujer», que, a su vez, combinan elementos del teatro romántico y realista. En torno al drama de Angélico, señala Cristóbal de Castro para el *ABC* (26-4-1935: 15):

El volumen [...] se compone de una comedia, «Al margen de la ciudad», en donde revela Halma Angélico su gran temperamento de «danunziana» y su fino espíritu de creyente; [...]. Las tres autoras, pues, tienen estirpe literaria y emoción escénica [...], ofrecen la unidad social y estética que precisa un «Teatro de Mujeres», escrito por mujeres y para mujeres.

La publicación de *Teatro de mujeres* provocó una reacción positiva en el ámbito periodístico e intelectual, por su iniciativa de lanzar al mercado, como un acto de protesta, una antología de dramaturgas que usualmente son excluidas de las colecciones literarias: «[...] estas tres intrépidas autoras que puesto que el empresario las huye van ellas, con el libro, en busca del empresario [...]» (Cruz Ebro, 5-4-1935: 1). De la siguiente manera reflexiona Miranda (12-11-1935: 2) en *El día de Palencia*, sobre la escasa inclusión de la mujer en la literatura:

La pregunta, tantas y tantas veces formulada, no va a tener aquí, desde luego, una contestación exacta. Son, en realidad, muchos los factores que intervienen, o han intervenido activamente en la producción literaria de la mujer. [...] Y sin embargo, en nuestros días, encontramos figuras de las letras, que, a pesar de la falta de espacio en el orden del tiempo, que facilite el estudio objetivo y sereno, podemos considerar de peso e importancia, en la iniciación y trayectoria de ese movimiento.

¿Habrá que citar los nombres tan conocidos de Elisabeth Mulder, Concha Espina, Sara Insúa, Pilar Valderrama, Sáenz de Tejada, Halma Angélico y tantas otras? ¿Tantas poetisas nacidas con voz, honda voz, y acento propio en las vanguardias de las modernas corrientes poéticas? Sus firmas, en muchos casos, se encuentran dispersas en profusión de revistas, conferencias, publicaciones de distintos géneros. Pero en el cuento más sencillo, en los versos más abstractos, vibra un sentido de verdad y unos impulsos de rebeldía que indican el valor

insuperable de esta aportación.

Por otro lado, el 2 de junio de 1934, en los salones del Lyceum Club Femenino, tuvo lugar una «función gala» por el recital de Carlita S. Mutters, en el que se escucharon los versos de un poema de Halma Angélico, titulado «Quimeras»; además de fragmentos de otros autores, como Bécquer, Zorrilla, Lope de Vega, Góngora, Amado Nervo y Gabriel Miró (*ABC*, 3-6-1934: 47; *Las Provincias*, 3-6-1934: 8).

III.10. Vicepresidencia de ANME y *Mundo Femenino*. Hogar Americano. PEN Club. *Santas que Pecaron*. Cine Teatro Club (1935)

En enero de 1935, la labor que desempeña en la ANME es recompensada con el cargo de vicepresidenta (Fagoaga, 1985: 138)¹³³. Quizás esté relacionado con que, a partir de este año, la asociación comenzara a mostrar su intención de pronunciarse como partido político. Surge así Acción Política Feminista Independiente (APFI), que intenta integrarse sin éxito en el Frente Popular para las elecciones generales de 1936 (Vázquez Ramil, 2014). Después, como señalamos en capítulos previos, APFI se disuelve para evitar que la izquierda saliera perjudicada en las votaciones, una cuestión que parece ser, como señalan Moreno y Bastarós (2018): «un problema endémico en la lucha de las mujeres, cuyos intereses la izquierda siempre ha estimado secundarios». No obstante, los motivos señalados por las dirigentes de la asociación fueron muy diferentes, más orientados al carácter independiente de su programa electoral. De acuerdo con Núñez Pérez (1989: 565-6):

Tal propuesta no tuvo apenas incidencia en el panorama político español pues no llegaba ni era asumida por una base social significativa. La líder de APFI, Julia Peguero, explicó que su partido no se incorporó a la lucha electoral de 1936, ni en coalición ni individualmente, porque su carácter independiente no le permitía unirse a coalición alguna y además porque para sus anhelos colaboracionistas y pacifistas no eran muy propicias las circunstancias de la lucha electoral. [...] APFI nació, más que nada e independientemente de sus objetivos pacifistas y de bienestar social, como un intento de partido donde las mujeres pudieran llevar a cabo una labor sin las contrapistas y dificultades encontradas, por ellas mismas, en las organizaciones mayoritariamente masculinas¹³⁴.

¹³³ El nuevo cargo de la escritora fue anunciado en las páginas de *Mundo Femenino* (1-7-1935: 9): «El talento y dotes literarias excepcionales de Halma Angélico, la sutil escritora, a quien la Asociación Nacional de Mujeres Españolas tiene el honor de contar como vicepresidenta, colaboradora de *Mundo Femenino*, [...]».

¹³⁴ «Tal como está planteada la lucha electoral, la situación no es confortadora para quienes sentimos ansias de paz, y quisiéramos que el mundo marchase en su evolución progresiva, dentro del orden y conciertos humanos. Esta consideración ha llevado a la A. N. de Mujeres Españolas al acuerdo tomado en su última Junta, de no participar colectivamente en la lucha electoral (presentando alguna candidatura)» (Peguero, 1/2-1936).

La decisión de la presidencia decepcionó profundamente a Halma Angélico, aunque también expuso en público las razones que la llevaron a ello, referidas a: «[...] la escasa preparación política de la mujer y su dependencia social del hombre [...], así como su lamento apresurado por la inexistencia de mujeres en las futuras Cortes que defiendan sus derechos [...]» (Villalaín García, 2000: 324)¹³⁵.

A un año de celebrarse las elecciones, la autora no abandonaba la idea de que la única solución a la nueva situación del país era la «reconstrucción moral» de sus hombres y mujeres, ya que en sus manos estaba el poder vencer la involución en la que el país se hallaba sometido bajo el gobierno conservador. Así se percibe en sus artículos de *Mundo Femenino* durante 1935:

[...] Cabe una mayor culpa y responsabilidad en todo ello a la mujer. [...] Que es ella quien educa y orienta la sensibilidad de aquel, y quien debe prepararse para imponérsele, si llega el caso, de defenderle contra sí mismo, librándole del crimen. [...] ¿Qué hicimos antes, mujeres todas?... Nada. Dejar medrar a unas cuantas cuando más a costa de la sangre derramada ahora. Se predicó odio sin contrarrestar los efectos en la misma proporción; por eso odios se recogen (Angélico, 1-1-1935: 2-3).

En cualquier manifestación política, haría falta instruir y gritar a la fémica hasta persuadirla de su lograda conquista de *igualdad* para todos sus derechos: «¡Levántate, mujer, que tienes voto!». Y con él capacidad legal y social para discernir, rehacer y solventar tu vida, no con el criterio gastado de una moral hipócrita y corrompida [...] [de] *los demás*, sino con tu criterio propio [...] (1-5-1935: 3-4).

Destacan, además, otros artículos en esta misma revista con temática ajena al asunto femenino y político, pero de gran belleza lírica, como es el caso de «¡Ave César!» (1-7-1935: 2), en el que describe, al borde del nihilismo, el desarrollo de sus procesos creativos, ya que de ellas resultan obras de éxito precedero.

La vicepresidencia de ANME no es la única aventura institucional que emprende durante este año, pues es entonces cuando funda el Hogar Americano en Madrid, un lugar de refugio para ofrecer sanidad, cultura, información y atención legal a todos aquellos americanos que lo necesitan, ya sean inmigrantes o residentes en España. De esta manera, presenta en prensa su recién inaugurado proyecto:

¹³⁵ Según el *Heraldo de Madrid* (6-2-1936: 9), Halma Angélico fue entrevistada por Pablo Suero, periodista argentino, además de autor, director y crítico teatral, en su breve visita a España en los días previos a las Elecciones del 16 de febrero: «Vengo huyendo del verano argentino y aprovecho estas fechas para entrevistar a políticos, literatos, gentes de teatro, mujeres intelectuales y políticas...; en fin, quiero llevar a las páginas de mi diario y mis revistas un panorama español actual [...]». Entre los entrevistados también destacaban Manuel Azaña, Ramón Gómez de la Serna y Solana.

Por el momento un pequeño local, oficina más bien, donde se trabaja por dar a conocer la obra con objeto de que los americanos aquí residentes o que aquí llegan, sepan y conozcan que todos los días, de 12 a 2 y de 7 a 9 de la noche, tienen un sitio donde acudir para ser atendidos con la solicitud que hallarían en su propia casa. [...] se facilita al asociado o compatriota los datos que necesite según su posibilidad, para cuanto le sea preciso de hospitalización, medicina o tratamiento adecuado a su enfermedad. [...] Quedan luego Secciones tan necesarias e importantes para un intercambio efectivo como son las de Bellas Artes, Literatura y Prensa, Relaciones Internacionales y Jurisprudencia. [...] Este es el primer jalón que se ahínca en una obra para la compenetración de españoles y americanos. [...] Venid, pues, todos los buenos patriotas de España y América y unidos en el Ideal, haremos grande la labor comenzada tan felizmente por unos pocos de buena voluntad (Angélico, 1935: 51-52).

Esta iniciativa muestra la solidaridad de nuestra autora, dispuesta a tender la mano al continente vecino, pues, al fin y al cabo, lleva más de una década unida a la prensa y la literatura hispanoamericana, ya que periódicos como *Diario de la Marina* publicaban frecuentemente artículos sobre sus lanzamientos, así como entrevistas realizadas por Mercedes Valero de Cabal (26-10-1930: 36).



Fig. 15. Inauguración del Hogar Americano en Madrid. Fuente: *España y América*, 5-1935, p. 51 (BNE).

Halma Angélico cuenta con la amistad de escritores y diplomáticos americanos como Manuel Pichardo, Osvaldo Basil, Rómulo Gallegos o César Tolentino (Nieva de la Paz, 1992: 437). Además, su hermana Luisa formaba parte de la congregación de las Hermanas Trinitarias desde 1922, residiendo en México desde 1925 como fundadora

de diversos monasterios junto a otras cinco hermanas religiosas¹³⁶. Por ello, no sorprende su actitud a favor de la inmigración y de la solidaridad para con los países afectados por la pobreza o la guerra; por ejemplo, en los momentos en que Italia invade Abisinia, actualmente Etiopía, cuando el mundo es testigo de la brutalidad con la que este último es atacado. Angélico expresa su opinión al respecto en una entrevista para *Mundo Gráfico* (16-10-1935: 13), titulada «Los intelectuales se definen: ¿Italia o Abisinia? ¿Hacia cuál de ellos se inclina su simpatía?». Ella se posiciona del lado de los abisinios y lanza un alegato pacifista:

¹³⁶ Según Nieva de la Paz (1993: 231-232), Luisa Clar Margarit fundó también varios centros religiosos en Estados Unidos y Sudamérica como Madre Superiora de la Orden de la Santísima Trinidad. Como se puede observar en recientes registros genealógicos digitales, ejerció este cargo entre 1958 y 1969.

Mi simpatía y mi impulso espiritual se funden con los momentos tráficos que padece Abisinia, codiciada y atropellada por ambiciones de conquista. Y me siento aún más unida al dolor abnegado de sus mujeres, que, anunciando no desertarían nunca del puesto que el deber les marca, al lado de sus combatientes, hicieron, sin embargo, un llamamiento decisivo hacia todas las mujeres del mundo civilizado para que defendieran la paz y lo justo. Inútil intento, porque estas, por desidia, por falta de organización o bien sintiéndose contaminadas de bélicos entusiasmos, fueron incapaces de responder al noble llamamiento de cordialidad. El fracaso de las campañas feministas pro paz ha sido un hecho. [...] Pero una viva convicción de justicia espontánea, sin trabas ni prejuicios, me coloca siempre al lado del más débil. Odio la fuerza y la conquista que por ella se hace.

A través de *Mundo Femenino*, publica su artículo «Sugerencias y meditación» en el que aborda el mismo tema. En él argumenta más ampliamente su postura en contra de la ocupación italiana y su compromiso con los pueblos afectados por el conflicto. Recurre incluso a la imagen de la Torre de Babel para apelar a las conciencias:

Al seguir los acontecimientos de esta guerra, o como quiera llamarse a la matanza mutua de dos países, [...] que dicen también de barbarie y salvajismo, pero que tienen latente una espiritual avidez sobre la nuestra, rebajada con las ambiciones materialistas. Mientras Europa, en su mayoría, quiere borrar de las mentes toda idea de eternidad para el hombre, todo atisbo imperecedero de inmortalidad y riqueza espiritual, y no contenta con dejar de aumentarla, aun pierde y dilapida la heredada como caudal que de nada sirve: los pueblos-niños [...]. Las armas poco importan a los consagrados para la lucha en defensa de una razón humana que se siente atropellada en sus derechos. [...] La capacidad de resistencia y valor tenaz en los espíritus que, hasta dentro del error, están animados por interior vida o no. [...] Y esta soberbia de raza que hizo déspota a Europa con otras razas, se desbordará en sanción contra la Babel que insulta los Poderes del Altísimo. Este hará fuertes a los humildes. [...] y se preparan ya las razas fuertes y nuevas que han de invadir y renovar Europa (Angélico, 1-11-1935: 3-4).

Este año es, con seguridad, el más activo para Angélico entre las asociaciones más importantes de la década. Pertenece al mismo tiempo a España Femenina, Unión de Mujeres de España, la ANME y el Hogar para Americanos. Se integra también en el PEN Club, la organización internacional de escritores presidida por Azorín, que había estado temporalmente inactiva. A partir de noviembre de este año, vuelven a adherirse literatos como Pío Baroja y Antonio de Hoyos; escritoras como Matilde Muñoz, Magda Donato y Rosa Arciniega; científicos como Gregorio Marañón; y políticos como Clara Campoamor; además de periodistas y diplomáticos. En ella se organizan almuerzos mensuales a los que Halma Angélico asistía y donde se discutía sobre arte, literatura y «de todo menos de política» (*La Libertad*, 16-11-1935: 7). En el siguiente comunicado del *ABC* (8-6-1936: 42) se informa de su participación como miembro del Club en una lectura de los hermanos Álvarez Quintero:

El departamento literario de Radiodifusión Iberoamericana, Transradio Española, a cargo de D. Emilio Gascó Contell, ha organizado una sesión extraordinaria [...] dedicada a los Centros culturales del continente americano, de lengua inglesa y española. [...] Diez son los escritores que han intervenido en este acto, todos ellos pertenecientes al PEN Club Español. [...] comenzaron así su lectura [...] Halma Angélico, por delegación de S. y J. Álvarez Quintero, leyó una página de *Malvaloca*; la misma escritora dio a conocer otra de su libro *Santas que pecaron*; [...].

También se incorporó al organismo directivo del Cine Teatro Club, cuyo Comité aprobó su adhesión por unanimidad (*Heraldo de Madrid*, 4-12-1935); y se inscribió a varias ediciones consecutivas de 'Los Crepúsculos', una serie de actos literarios organizados por la sociedad de los Jóvenes y el Arte, en el Palacio de Boadilla del Monte de Madrid, donde también acudían personalidades como Ramón Gómez de la Serna, Paul Guinard –director del Instituto Francés– o Ezquerria del Bayo –director del Palacete de la Moncloa– (*ABC Madrid*, 4-12-1935: 42).



Fig. 16. Retrato de Halma Angélico autografiado para *España y América*, con motivo de la publicación de *Santas que pecaron*. Fuente: *España y América*, 5-1935, p. 53 (BNE).

Por otra parte, en el verano de este año tuvo lugar la última obra original publicada por Angélico, *Santas que pecaron* (*Psicología del pecado de amor en la mujer*) (*El Sol*, 14-5-1935: 2; *Mundo Femenino*, 1-7-1935: 9), compuesta por las historias sobre cinco mujeres convertidas en mártires por la represión masculina: María Egipciaca, María Magdalena, Margarita de

Cortona, Catalina de Génova y Teodora de Alejandría. Con motivo de su publicación, el 23 de abril de 1935, Mariano Sánchez de Palacios le realizó una entrevista en Unión Radio Madrid (*Ondas*, 20-4-1935: 9), donde aprovechó para leer unos capítulos de su obra (*La Libertad*, 21-4-1935: 10; *El Sol*, 23-4-1935: 10); y siguió visitando medios de comunicación como «figura femenina de actualidad» (*El Siglo Futuro*, 09-05-1935: 2). En esta misma semana, también realizó una lectura de la obra en el espacio literario del Lyceum Club Femenino (*Heraldo de Madrid*, 22-04-1935).

El libro, además, incluye las primeras poesías de la autora (*Mundo Femenino*, 1-5-1935: 12), a través de las cuales se profundiza en las vidas de estas figuras históricas y por las que, una vez más, fue generalmente felicitada: «Verdadera apología del bien, de la virtud y de las grandes aspiraciones de la vida, con trozos admirables por su fuerza, su verdad y su hondura» (*ABC Madrid*, 15-5-1935: 37); «Halma Angélico [...] traslada a “Santas que pecaron” lo mejor de sus sentimientos y el trémolo femenino de su belleza» (*La Voz*, 31-12-1935: 2).

Entre 1935 y 1936, Halma Angélico mantuvo una cordial correspondencia con Miguel de Unamuno, Rector, en ese momento, de la Universidad de Salamanca; cuyos documentos se han adjuntado a esta investigación (véase Anexo I). En la primera carta, fechada el 19 de mayo de 1935, la autora le escribe con motivo de una valoración positiva que el propio Unamuno había realizado sobre *Santas que pecaron* y por la que deseaba mostrar su gratitud:

Señor y Maestro:

Con gran torpeza habría de escribir siempre esta carta por mucho que acertara a decirle de cuánto siento; de cuánta es mi emoción al deber a mi perseverancia y trabajo de muchos años, este motivo que me dio para llegar hasta usted, maestro, a quien veneré siempre, ajena a la creencia de que llegaría momento para poder decírselo. Y llegar a usted como llego después de haber escuchado a mi buena amiga Rosario [...] que me transmite las palabras de premio que usted quiso dispensar a mi estudio sobre «Santas que pecaron». Es la compensación que Dios envía a mi constante voluntad y el consuelo –fecundo siempre porque de todo consuelo nace la esperanza y por eso yo espero [...] nuevos trabajos, con el aliento para ello y la fe que sus palabras confirman en mí misma– es el consuelo digo, de muchas penas, de muchos e interminables días de soledad moral –la peor de las soledades–, de muchas y muchas horas de lágrimas que nadie ve, comprende ni recoge, pero que al fin fructifican en estas compensaciones magníficas, como la que usted me manda sin saberlo, y que yo he de mandar siempre en los nombres de todas ellas. Dios se lo pague, maestro¹³⁷. [...]

Asimismo, los datos expuestos en el remite revelan que, por estos años, la autora tenía su vivienda en la Segunda Planta del número 4 de la calle Antonio Maura, en Madrid. Este dato se confirma en el artículo publicado en 1938 en el periódico de la CNT (2-9-1938: 1), donde, mediante un tono muy despreciativo, se hace alusión a su «casa de la Plaza de la Lealtad»; en la que, ciertamente, desemboca dicha calle. Unos años antes, en su entrevista para el *Diario de la Marina*, Valero de Cabal (26-10-1930: 36) describía su salón de estar como el de una persona distinguida y refinada, con «gracia y severidad casi helénicas mezclada con el brillo de unas clásicas y ya rarísimas labores de embutido de seda y de

¹³⁷ Transcripción realizada por mí a partir del documento original, cuya reproducción, de esta y las demás cartas, ha sido facilitada por el servicio de documentación de la Casa-Museo de Unamuno en febrero de 2020.

marcado ascendiente oriental y español».

III.11. Lyceum Club Femenino de Madrid. Presencia Pública (1935-1936)

En 1935, Halma Angélico pasa a formar parte del Lyceum Club Femenino, en el momento en que la institución cobra especial repercusión cultural en Madrid y que coincide con el hondo feminismo de sus obras:

[...] junto con la Residencia Internacional de Señoritas, representaba un concreto paso en la dirección de la liberación de las mujeres de la tradicional hegemonía cultural masculina, y este tema siempre estuvo presente, de una forma u otra, en la obra teatral y periodística de nuestra autora (Rota, 2007: 11).

Como sostiene Pérez-Villanueva (2015: 131), el Lyceum supone «la extensión al ámbito femenino [...] de la Residencia de Estudiantes». Las primeras vicepresidentas fueron Isabel Oyarzábal y Victoria Kent. En solo un año, el Lyceum quintuplicó el número de sus asociadas, entre las que se encuentran, además de Halma Angélico, algunas de las mentes femeninas más brillantes del que ya formaban parte de (González Santamera, 2003: Zenobia Camprubí, se habían Benita Asas Manterola, Campoamor, Ernestina de Espina, Irene Falcón, María de Negrín, Isabel Oyarzábal, Josefina Pla, Carmen Monné otras. Sin embargo, en esta significativos como Halma incorporó al club posteriormente. En cambio, sí aparece en el censo realizado a partir de las investigaciones de Fagoaga, junto a otras adhesiones como María Teresa León, Elena Fortún, Concha Méndez, María Espinosa de los Monteros, Matilde Muñoz, Magda Donato, Nieves Pi, Matilde Ras, Pilar Valderrama o incluso Hildegart Rodríguez (Aguilera Sastre, 2011: 80-90).



Fig. 17. H. Angélico en el artículo «Los intelectuales opinan». Fuente: *ABC Madrid*, 25-8-1935, p. 38.

espacio cultural de esos años otras asociaciones feministas 2504). Según el censo de unido Helen (E. G.) Phillips, Carmen Baroja, Clara Champourcín, Concha Lejárraga, María Fidelman Mabel Rick Pérez de Ayala, o Pura Ucelay, entre muchas lista faltan integrantes Angélico, ya que se

El Lyceum fue «la primera asociación feminista del país» (Hurtado, 1999: 28) y se convirtió en el centro donde se reunían las mujeres que aspiraban a ser independientes. Se

enfrentaban, por ello, a la Iglesia y a grupos conservadores, que las atacaban y calumniaban rabiosamente con el fin de disolverlo (Rota, 2007: 12). Aun así, estas mujeres desarrollaban interesantes iniciativas culturales en diversos campos con siete secciones dedicadas a literatura, música, artes plásticas e industriales, ciencias, sociedad, asuntos internacionales e hispanoamericanos. Según González Santamera (2003: 2504): «fue la institución de mayor trascendencia en la formación de un movimiento femenino en España».

A partir de 1935, Halma Angélico pasa a ser la directora de la Sección de Literatura, en la que gestiona las conferencias y actividades de la temporada 1935-1936 y contribuye bastante a su vida cultural, «hasta tal punto que su actividad, en 1935, fue frenética» (González Naranjo, 2016c: 124). Los proyectos son presentados de la siguiente manera:

Fundación del premio literario «Lyceum Club». Este premio será mixto y podrá otorgarse una vez al año mediante admisión de poesías, novelas, cuentos, ensayos o comedias [...] para allegar los fondos necesarios a [...] la Sección de Literatura [...].

Conferencias. Estas serán siempre solicitadas por la Sección de Literatura [...]. Simultaneando [...] tendrán lugar unas «Lecturas teatrales». Consistirán estas en dar a conocer al público y la crítica obras inéditas y originales, que sus autores leerán, o bien serán leídas por personas aptas [...].

Formación de la Biblioteca de Escritoras Mundiales Contemporáneas. [...] esta Sección de Literatura se comprometería a entregar un ejemplar de cada obra traducida a nuestro idioma en tiempo determinado [...] gratuitamente por asociadas del Club que con generosidad se presten a ello [...].

Sección Juvenil de este grupo y asociadas del Club en general. Clases de lecturas en distintos idiomas para formar una verdadera categoría de lectoras [...]. Ejercicios para las mismas sobre «Juicio crítico y controversias». Educación para orientar sus aficiones literarias mediante pequeños concursos de carácter privado que estimulen la aptitud natural de quienes la posean (*Heraldo de Madrid*, 3-12-1935: 9).

Su preocupación por la formación feminista (López, 2016: 56) y la gestión de la sección fueron admiradas por la comunidad intelectual y los medios de comunicación: «Solo [elogios] merece la labor de la ilustre escritora Halma Angélico al frente de la sección de Literatura del Lyceum Club Femenino» (21-1-1936: 2). Según el estudio realizado por González Naranjo (2016c: 124) y, tras la consulta en prensa, durante la temporada en la que Angélico dirigió la Sección de Literatura, tuvieron lugar numerosas conferencias¹³⁸, recitales, concursos literarios y, además, se encargaba de montar y dirigir obras teatrales, como *Coro de*

¹³⁸ «Un exemple de cette activité culturelle est fourni par les conférences, dispensées entre autre par Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti, María de Maeztu, Gregorio Marañón, etc.» (González Naranjo, 2011: 218).

mujeres, de Enrique Bayarri¹³⁹ (véase Anexo II).

De entre las lecturas y representaciones que se realizaron en este espacio, destaca especialmente la puesta en escena de *El retablillo de Don Cristóbal*, dirigida por el propio Federico García Lorca (*Heraldo de Madrid*, 28-01); la lectura dramatizada de *Espejo de avaricia*, también por su autor, Max Aub¹⁴⁰ (*El Sol*, 19-04); o la lectura de *El carbón y la rosa*, de Concha Méndez, declamada por Luis Cernuda con la autora presente:

El público que habitualmente concurre a las tardes del Lyceum escuchó ayer la lectura de una obra de teatro infantil: «El carbón y la rosa», original de la poetisa Concha Méndez. [...] agradeció la acogida que le prestaba el Lyceum Club, y en especial, la presidenta de la sección de Literatura, Halma Angélico, animadora de estas lecturas que con tan buen éxito vienen realizándose. El poeta D. Luis Cernuda leyó a continuación la exquisita obra de Concha Méndez (*El Sol*, 7-2-1936: 5).

También tuvo lugar la lectura de *Raquel, encadenada*, por Halma Angélico, lo que supuso un gran evento al que acudieron numerosos espectadores, como se informó posteriormente en el *ABC* (18-12-1935: 50):

Ante numeroso auditorio se verificó, en el Lyceum Club, la lectura de una comedia inédita¹⁴¹ de D. Miguel de Unamuno, titulada *Raquel, encadenada*. El acto fue precedido de la lectura de unas cuartillas de la presidenta de la Sección de Literatura del mismo Centro, Halma Angélico. [...] En ella [la obra] se aborda el conflicto en que lucha una mujer artista entre las solicitudes de su arte y las misteriosas llamadas de la maternidad.

En la correspondencia enviada por Angélico a Unamuno, encontramos una carta fechada el 12 de diciembre de 1935 en la que muestra su entusiasmo por la lectura de la obra en el Club:

Respetado Maestro:

Tengo el honor de saludarle al mismo tiempo que le envío las adjuntas invitaciones por si Vd. quiere hacer uso de ellas el día de la lectura de su obra. Las esperan todas las asociadas de

¹³⁹ «Muchas de ellas contaban incluso con grupos de aficionados que representaron numerosas obras durante el período. [...] la “Juventud del Lyceum Club” –dirigida por la autora teatral *Halma Angélico* en 1936– [...] (Nieva de la Paz, 1993: 66). «[...] le Lyceum Club Femenino, dont elle dirige la section Juventud qui l’amène, en quelques occasions, à monter des œuvres théâtrales en qualité de metteur en scène» (Ricci, 2006).

¹⁴⁰ «El primer Max Aub que recuerdo fue el Max Aub autor de teatro. Era un poco antes de la guerra española, en una reunión del Lyceum Club Femenina Español, de Madrid, en la que Max iba a leer algo suyo. Al principio creí –no sabía apenas de él– que asistía a la lectura en español de una obra extranjera. El nombre mismo del autor parecía indicarlo así. Y cuando empezó la lectura, las erres francesas características de Max, arrastradas constantemente en toda ella, no habían sino confirmar aquella impresión primera» (Aznar Soler, 1999: 27).

¹⁴¹ La comunicación sobre el carácter inédito de *Raquel, encadenada* en su presentación en el Lyceum es incorrecta, ya que la obra había tenido su estreno en 1926, en el Teatro Rívoli de Barcelona, por la Compañía de Matilde Rivera y Enrique de Rosas (Zavala, 1991: 116).

Lyceum con verdadero entusiasmo y cierto noble orgullo por el honor que nos ha hecho. Mi emoción, si cabe, es mayor por los temores de que me llena la lectura que yo misma he de hacer en su ausencia, maestro. ¿Decididamente no le veremos ese día para que deba ser completo? ¿Y si coincidiese con la venida de usted? De todos modos, mis almas (la que tiene h y la otra) estarán de rodillas al servicio de su magnífica obra cuyo temperamento de mujer es verdaderamente admirable.

Con toda devoción mi respetuoso saludo, maestro.

En otra, escrita el 5 de enero de 1936, da cuenta de la lectura de la misma obra que realizaría en el Ateneo de Madrid: «[...] también sabrá Vd. que aguardamos al 15 aproximadamente para releer en el Ateneo “Raquel, encadenada”, cuya lectura la haré yo misma en espera de algo más definitivo que quisiera lograr. De todo tendré a Vd. al corriente».

Gracias a sus iniciativas culturales, muchos autores poco conocidos o nunca representados tuvieron por primera vez su espacio en escena. De esta manera, presentaron obras inéditas que enseguida aparecían en todos los titulares de prensa. Un ejemplo de ello es el drama *Media docena*, de Román Escohotado (*El Sol*, 28-12-1935: 2), presentado ante los espectadores como un autor novel:

Cuantos esfuerzos hizo Escohotado por estrenar su drama fueron inútiles. Ni el honroso aval a que hemos aludido logró atraerle la atención de quienes, por vivir del teatro y no para el teatro, son ciegos o tienen ojos que no ven. Y así hasta ayer, en que merced a la plausible iniciativa de Halma Angélico, presidenta de la Sección literaria del Lyceum, el novel autor, por vez primera, pudo someter a la sensibilidad del auditorio determinados valores de su obra.

Su proyecto no solo ponía a disposición del público obras de otros autores: también las suyas. Es el caso de *Santas que pecaron*, publicada el mismo año y declamada por la propia autora:

En el Lyceum Club Femenino, ante un selecto público, Halma Angélico dio una lectura previa del libro que sale a la venta en estos días –«Santas que pecaron (Psicología del pecado de amor de la mujer)»–. Se escuchó la lectura con intenso interés por el tema de que se trata y la brillantez de los conceptos que se vierten en la obra (*Mundo Femenino*, 1-5-1935: 12).

Al acto asistió Gertrudis Gómez de Avellaneda, sobrina de la novelista cubana homónima del siglo XIX –conocida como «Tula»–, que fue presentada por Angélico a los presentes (Valero de Cabal, 2-1-1936: 13).

Durante décadas, numerosas fuentes han señalado a la autora como la última presidenta del Lyceum en el año 1936 (Nieva de la Paz, 1993: 67-68; Machado, 1994: 264;

González Santamera, 2003: 2504; Rota, 2007: 12; Peydro Clar, 2019: 9). Sin embargo, la prensa consultada confirma que permaneció en la institución únicamente a cargo de la sección literaria, como hemos visto, con una participación muy activa, pero nunca en su presidencia.

La confusión pudo haberse generado tras una nota informativa errónea publicada en *ABC* (23-4-1936: 28), en la que se comunica la celebración de una actividad en el Día del Libro en el Centro de Instrucción Comercial, que aludía a Angélico como la presidenta del Club: «[...] una velada dedicada a la Fiesta del Libro, en la que intervendrán Halma Angélico, presidenta del Lyceum Club Femenino [...]». La reseña con este dato se extendió, a su vez, al periódico *El Sol* (23-4-1936: 4) y a *La Libertad* (23-4-1936: 5), que transmitieron exactamente la misma información en una reseña cultural. Por ello, casi una semana después advertimos en *El Sol* (28-4-1936: 8) una nota a modo de «Aclaración», en la que se corrige la comunicación anterior:

A ruego de la escritora Halma Angélico, hacemos constar que por equivocación en la nota recibida con motivo del anuncio de una fiesta del Libro en la que había de tomar parte se mencionó su nombre como presidenta del Lyceum Club, siendo así que el cargo que allí ocupa es el de presidenta de la Sección de Literatura.

Asimismo, creemos que su mención como presidenta en *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León, publicado en 1970, alimentó esta creencia en los estudios recientes, pero observamos que se trata de una apreciación confusa y tampoco específica cuándo pudo haber ocupado el cargo: «Creo que fue María de Maeztu la primera presidenta y Halma Angélico la última» (León, 1999: 336).

La rectificación en *El Sol* se publica exactamente en el período en el que se supone que Angélico habría podido ejercer la presidencia, ya que, como afirma Rota (2007: 12): «[...] no aparece en la crónica de Amparo Hurtado, [...] se puede deducir que fue durante el período inmediatamente anterior al estallido de la Guerra Civil [...]». Considerando que a finales de abril es desmentido en prensa, que hasta julio sigue siendo citada como directora de la sección y que la guerra comienza inmediatamente después, a la autora no le dio tiempo de ocupar dicha responsabilidad. En el siguiente artículo en *El Sol* (15-7-1936: 2), tan solo tres días antes del golpe de Estado, Angélico sigue apareciendo como presidenta de la Sección de Literatura, y María de Maeztu, de la asociación:

La Sección de Literatura de Lyceum Club clausuró ayer el ciclo cultural correspondiente al año en curso [...] Halma Angélico, presidente de la Sección de Literatura, leyó unas cuartillas

en las que recordó cómo Lyceum había conmemorado el centenario de Gustavo Adolfo Bécquer [...]. María de Maeztu, presidenta del Lyceum Club, Ernestina de Champourcín, Azorín, Juan José Domenchina y Ricardo Baeza, que con Halma Angélico constituyeron el Jurado.

Durante la guerra, el Lyceum Club quedó oficialmente inactivo (Hurtado, 1999: 39-40), hasta su desaparición en 1939 tras el fin del conflicto, cuando pasó a ser propiedad de la Sección Femenina bajo el nombre de Club Medina. El testimonio de Carmen Baroja (1998: 108-109), miembro del Lyceum desde sus inicios, es desolador: «Durante la guerra, en el Lyceum había quedado todo intacto, no faltaba ni una cucharilla. Vinieron los nacionales y el señor, creo que Serrano Suñer, obligó a entregar todo a una delegada de Falange».

Aparte de María de Maeztu, quien ejerció la presidencia del Lyceum entre 1928 y 1934 fue Isabel Oyarzábal (Mangini, 2006: 128), también conocida como Isabel de Palencia, como puede observarse en la contraportada de los primeros números de *Cultura Integral y Femenina*, ya que es nombrada entre las integrantes del Comité de Redacción como presidenta de la institución en febrero de 1933. No obstante, la presencia de Maeztu en el Club durante su cargo de dirigente fue limitada, debido a sus compromisos en el Instituto Escuela y como presidenta de la Residencia de Señoritas, por lo que no pudo dedicarse totalmente al Lyceum. Mientras, la figura de Oyarzábal adquirió desde el principio un gran protagonismo, incluso Concha Fagoaga (2002: 149-150) afirma que era esta «la que realmente dirige el Club» desde su fundación en 1926.

Además de hallarse en el centro cultural del momento, Angélico incrementa sus relaciones en los medios intelectuales y diplomáticos durante su temporada en el Lyceum Club. Ciertamente, en este último año, la autora se convierte en una de las mujeres con mayor presencia pública en los círculos aristocráticos de Madrid. Es invitada a eventos y homenajes a escritores, actrices y diplomáticos, como los que se detallan en la investigación (véase Anexo III).

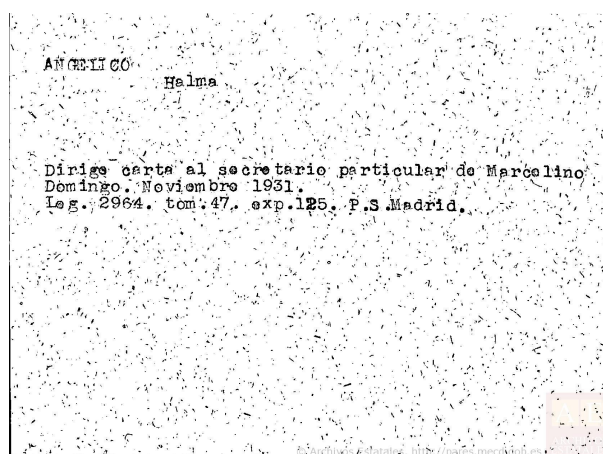


Fig. 18. Registro de envío de correspondencia. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

En su correspondencia se aprecia, de nuevo, el nivel de distinción de la escritora y las relaciones de amistad que mantenía con ilustres personalidades como Marcelino Domingo, a cuyo secretario particular dirige una carta en noviembre de 1931 (Leg. 2964. Tom. 47. Exp. 125. P. S. Madrid), según aparece registrado en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica, muy posiblemente, por cuestiones relacionadas con las pasadas Elecciones Generales de julio, cuya segunda vuelta se prolongó hasta el 8 de noviembre, y a raíz del debate generado por el sufragio universal femenino, aprobado un mes después en la Constitución de 1931. También advertimos su cercanía con Miguel de Unamuno, mediante las cartas que se intercambiaron entre 1935 y 1936, en las que la autora le realiza peticiones de diversa índole:

Madrid. 2-6-1935

Estimado Sr. D. Miguel de Unamuno. Rector de la Universidad de Salamanca:

Maestro: Tengo otra nueva satisfacción al enviarle todos mis libros como le ofrecí; los que llevo publicados de siete más a esta parte. Mi pretensión no es otra sino que vivan pronto en Vd.; hasta pagado queda mi esfuerzo con que se dignara leer el último como lo ha hecho, haya merecido su interés y su elogio, y con ello me haya dado ocasión de enviarle estos. También me atrevo a dirigirle mi ruego:

En mi cuarto de trabajo, me acompañó la vista siempre una caricatura de usted y ahora el adjunto retrato; ¿quiere el maestro firmarlo dedicado a mí? Será aumentar la gratitud que le debo.

Tan pronto pueda saludarle personalmente de nuevo y oírle sin interrupciones nimias que distraigan una sola palabra de las que usted diga y yo escuche, iré al Ateneo a la vuelta de mi viaje.

En tanto le envío con este mi devoto respeto y nombrada admiración.

24-5-1936

D. Miguel de Unamuno:

Venerado Maestro:

Tengo la gratísima satisfacción de saludarle y abusando un poco de su condescendencia conmigo, [...] le envío el adjunto libro para que tenga la bondad de firmarlo y dedicarlo a La Sociedad Femenina «Entre Nous», similar a Lyceum Club, constituida en Lima¹⁴². Tienen grandísimo interés en que el autógrafo de usted figure en su biblioteca, aspiración que las honra y tiene para mí toda simpatía.

Poco más puedo decirle sino agradecerle muchísimo estas molestias de que soy causa y esperar el honor de verle pronto satisfaciendo el deseo que tengo de saludarle personalmente cuando Vd. venga por aquí.

Siempre suya devotísima que con todo respeto le saluda.

¹⁴² En apartados anteriores hicimos alusión a las amistades que Halma Angélico había mantenido a lo largo de los años con numerosas personalidades americanas, de modo que no es de extrañar su estrecha colaboración con asociaciones feministas de América Latina, como la mencionada Sociedad Entre Nous, de Perú.

17-6-1936

Venerado Maestro:

Hasta ayer martes 16 no han llegado a mi poder sus deseados libros tan generosamente firmados por usted y atendida mi petición. Créame, maestro, que es tan grande mi admiración a su genio como mi gratitud a su bondad. Para mí, no existe el áspero Unamuno de las áfricas; solo de él recibo benevolencia y atención.

[...]

Siempre a su paso por Madrid desearía verle y presentarle mis respetos, maestro. Mientras con toda devoción vuelvo a darle las gracias y queda aquí a esta devoción y mandato.

En algunas de ellas, además, se testimonia la amistad que existía entre Angélico y José María Quiroga Pla, el yerno¹⁴³ de Unamuno, con quien coincidió con él en Madrid: «He tenido la gran satisfacción de hablar un rato largo con alguien muy suyo. Su hijo político el Sr. Quiroga que le habrá dicho ya las mutuas afirmaciones que nos comunicamos en nuestro rato de charla» (5-1-1936); «[...] alentada por la indicación que me hace Quiroga, su hijo, le envió el adjunto libro [...]» (24-5-1936); «Mucho deseo que Quiroga esté francamente en mejoría y que salud y agradable vivir sean en absoluto con ustedes» (17-6-1936).

Más aún, el escritor bilbaíno había recibido al hijo de Angélico en Salamanca y permanecía junto a él a comienzos de 1936: «Debo agradecerle, maestro, con viva gratitud, su cariñosa acogida para mi hijo que queda incondicionalmente a sus órdenes» (5-1-1936).

En síntesis, la escritora se había convertido en toda una ilustre personalidad, invitada a los actos más distinguidos de Madrid y entablando amistad con intelectuales de prestigio, incluso con el presidente de la república, Manuel Azaña. El propio Emilio Fernet (4-1936: 8), personalidad trascendental –no solo del periodismo y la literatura, sino también del cine y la televisión durante la Posguerra y la Transición–, dedicó unos versos a Halma Angélico en un espacio titulado «En la bandeja de Salomé (Santas cabezas de la literatura)» de *La Gaceta del Libro*:



Fig. 19. Caricatura de Halma Angélico firmada por Bon. Fuente: Nieva de la Paz, 1993, p. 361.

¹⁴³ José María Quiroga Pla, quien contrajo matrimonio con Salomé, la hija de Unamuno, es considerado un hijo por el escritor, incluso tras el prematuro fallecimiento de Salomé (Martínez Nadal, 2001).

Nocturno panal de nardos.
Las abejas en el cielo,
y en las celdillas el llanto.

También la célebre poeta Ana María Martínez Sagi (16-11-1930: 7) publica en la revista *Mujeres Españolas* un poema titulado «Decía la madre al niño...» con la siguiente dedicatoria: «Para la culta escritora “Halma Angélico”, con admiración y cariño».

III.12. Golpe de Estado. Ciclo de Divulgación Científico-Literaria. Adhesión a la CNT (1936-1937)

Tras el Golpe de Estado de Francisco Franco se inició una guerra que dura tres años. Para entonces, Halma Angélico no era ninguna principiante¹⁴⁴, sino una persona relevante en la sociedad cultural, a nivel nacional e internacional, no solo por su participación en diversas asociaciones feministas y su labor de divulgación en los periódicos más significativos durante la Segunda República, sino también, como hemos visto, por su implicación en muchos eventos y homenajes dedicados a personalidades de diversa índole.

En este contexto, la consagrada Halma Angélico radicaliza su postura y se afilia a la CNT, sindicato de ideología anarquista donde se integran la inmensa mayoría de los artistas y técnicos del ámbito teatral. Según hemos podido comprobar en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica, «María Francisca Clar Margarit», de profesión «escritora», se afilia como socia en el Sindicato Único de Técnicos (CNT) con fecha del 7 de febrero de 1937, avalada por Andrés Villar¹⁴⁵ (Leg. 1070. Fol. 128.- P. S. Madrid).

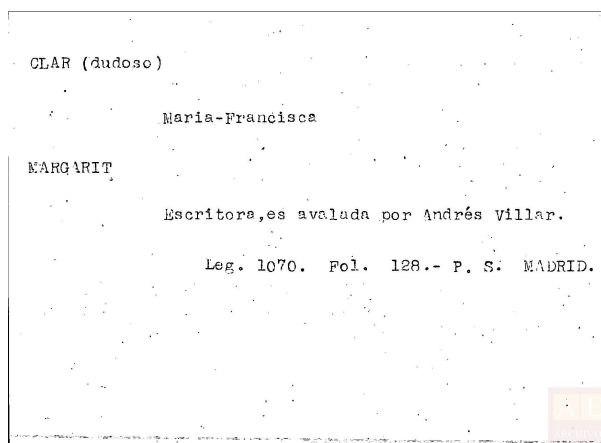


Fig. 20. Documento de registro de la autora en la CNT. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

¹⁴⁴ «En los años de la Guerra Civil, [...] una autora de primer orden dentro del grupo de mujeres que empezaron a escribir en los años 20 y 30 [...]» (Bueno, 2009: 66).

¹⁴⁵ La fecha del registro ha sido facilitada amablemente por el Departamento de Referencias del Centro Documental de la Memoria Histórica, puesto que no aparecía en los datos hallados en el archivo. Además, han confirmado que la referencia encontrada a nombre de la escritora figura en un libro en el que se recogen los nuevos socios de *Técnicos*, junto al nombre de la persona que los avala para formar parte del mismo.

Investigadoras como Nieva de la Paz (1993: 27) o Navas Ocaña (2009: 162) la consideran claramente anarquista; pues, aunque los militantes que ingresaban en la CNT no tenían que profesar la ideología anarquista (Doménech Rico, 2001: 17), lo cierto es que los escritores no estaban obligados a afiliarse y tampoco debían hacerlo necesariamente en la CNT (González Santamera, 2003: 2515). Por lo tanto, ya sea por la decisión de la autora a militar voluntariamente en la CNT, o por su contribución en la revista *Técnicos (CNT/AIT)*, podemos confirmar que poseía firmes convicciones anarquistas, como apreciamos en su producción del momento y en algunos de sus artículos. Lo que más destaca de entre sus publicaciones son los artículos que pone de manifiesto su crítica hacia la situación del país y fomenta la educación como remedio para evitar todo conflicto cívico, con títulos como «La revolución en la escena» o «Profilaxis de retaguardia»:

Ha pasado un año de guerra. Ha sacudido la revolución todos los cimientos carcomidos de cuanto tendía a desmoronarse o lo estaba ya. Solo el teatro sigue desdentado y tambaleante sin el menor asomo de un posible reverdecer o de completa manumisión. Los procedimientos son los mismos. El autor sigue con la obra debajo del brazo. El anquilosamiento se agudiza, si cabe (Angélico, 5-8-1937: 8).

La primera enseñanza que habrá de grabarse en los cerebros dúctiles de asimilación, será conocer que para las revoluciones (inevitables en el tiempo) lo más importante es preparar al pueblo que ha de sufrirlas y sostenerlas, capacitar a la masa en que han de producirse. De lo contrario, todo el esfuerzo de **crecimiento** que una revolución supone quedará paralizado y nulo.

Entre los mil síntomas de **aptitud revolucionaria**, digámoslo así, con que una muchedumbre puede demostrar su capacidad para ella y los grados en que se encuentra para el resultado eficiente del caso, está el uso que esa muchedumbre hace del lenguaje. En él y por él llegará a traducirse longitud y latitud a que pueden aspirar esas multitudes, para su crecimiento y marcha ascendente. El lenguaje hace superior al individuo o lo envilece.

Y claro es que el pueblo, o mejor dicho, la **masa**, de individuos se nutre y de ellos se compone. Estos, pues, la exaltan o la prostituyen. La prostituyen cuando en la vida común, en la convivencia con sus semejantes, se gozan en manifestar o hacer ostensible la parte más grosera de su vocabulario, de su psicología y la más animal de sus instintos y materia (20-8-1937: 12).

Destacamos también su «Romance a Federico» (Angélico, 5-9-1937: 3), en el que llora la inesperada muerte del poeta, fusilado vilmente por los falangistas un año antes:

Un faraón salió al paso
de la extraña comitiva
y cantó, como cantara
un trovador de otro siglo,
a la gloria de un dios nuevo
que dejaba de ser hombre

y pasaba a ser quimera
ennoblecido en la muerte;
¡un héroe, un escogido,
un inmortal de leyenda!...

¡Fue la guerra quien tronchó
de Federico la rama fresca
del fruto que cuajaba en sus ideas!

[...]

¡Ya no más sabrá de amores!
¡Ya no mostrará en holandas
los pechos de pan moreno
que por tu dicha guardase
y tus manos amasaran!

Seria, grave,
hierática, pensativa,
la vestal agitanada
mira el cielo ¡y lo ilumina
para cantar en salmodia
tal como si lo rezara!
«¡Sube, sube, Federico,
que el Rey del Cielo te llama...»
para escucharte las coplas
que a mi RAZA tú cantabas!

Dado su origen burgués y el estilo de vida acomodado que venía teniendo hasta el momento, así como las connotaciones religiosas de sus obras, su ingreso en el sindicato quizás no era del agrado por las miembros más radicales de la organización, que profesaban un «feminismo proletario», frente a los «movimientos feministas de carácter burgués» (Nash, 1976: 8). La gran mayoría de mujeres anarquistas eran de clase obrera y poseían un bajo nivel educativo, como afirma Caiazzo (2009: 139): «[...] las anarquistas, generalmente pertenecientes a las clases sociales más pobres, a menudo semianalfabetas [...]». Tampoco sentó bien su defensa a Dolores Ibárruri (la Pasionaria) tras los continuos ataques en prensa, como podemos ver documentado en *Gaceta de Tenerife* (25-4-1936: 5): «Como los periódicos portugueses se permitieron dar su opinión sobre la “Pasionaria”, la tiernísima Halma Angélico consideró obligado romper una lanza en defensa de la no menos tierna propagandista roja».

De hecho, fue precisamente la prensa anarquista la que calumnió a la autora dos años después, tras el estreno de *Ak y la humanidad*, acusándola de ser contrarrevolucionaria y de haber plagiado a un cuentista ruso. Sin embargo, sus creencias religiosas no parecían ser incompatibles con su carácter reivindicativo, como tampoco lo son cuando comienza a adoptar una posición política más explícita y radical. Esto no implica una contradicción si

tenemos en cuenta que en sus obras siempre defendió la libertad del individuo, lo que incluye el derecho de cada uno a vivir su espiritualidad. De ahí que su teatro no solo apueste por la renovación estética, sino que también conlleve a una revolución ideológica, mediante una conciliación entre política libertaria y religión católica. Como argumenta Nieva de la Paz (1993: 155):

Otro aspecto que viene a compilar el perfil ideológico de Halma Angélico, escritora que estuvo afiliada al sindicato anarquista C.N.T hasta 1938, es su defensa militante de la fe católica y de las órdenes religiosas que luchan por ayudar a la mujer en la obra *Entre la cruz y el diablo*. Con todo, la fe religiosa es para ella servicio al prójimo, nunca condena moral, puesto que las mujeres que pecan y que son acogidas en el convento donde se desarrolla la trama son presentadas como víctimas dignas de compasión, sin condenas ni reproches.

Por otro lado, su afinidad al anarquismo se justifica completamente por el tratamiento que se le daba a la mujer en sus programas¹⁴⁶, pues animaba a participar en la vida pública y exigir sus derechos como ciudadana en igualdad con el hombre; y donde destacan dos cuestiones de vital necesidad para la mujer emancipada: el amor libre y la maternidad consciente:

El «temario» que la mujer habrá que aprender tendrá que ver con asuntos relacionados con la teoría y práctica del anarquismo, la actualidad de la lucha pero también con ámbitos más típicamente conectados con la relación entre personas: matrimonio, amor libre, sexualidad y con el mundo femenino: maternidad, maternidad consciente, puericultura, educación de los niños (Caiazza, 2009: 141).

La emancipación de la mujer era un derecho que anarquistas y anarcosindicalistas defendían a través de los medios propagandísticos. En la prensa, vinculaban sus preceptos políticos con la necesidad de que la mujer utilizara libremente su cuerpo y disfrutara del placer sexual (p. 142); es decir, lo que supone ser una ciudadana libre, al fin y al cabo. No obstante, frente a las partidarias de la Ley de Divorcio —entre las que se encontraba Angélico—, los anarquistas se posicionaban más bien en contra del matrimonio (p. 147), que, frente a los beneficios del amor libre, lo consideraban una institución obsoleta que encadena a dos seres humanos. En el Congreso Confederal de Zaragoza de la CNT, celebrado en mayo de 1936, se aprobó el dictamen sobre el «Concepto confederal del comunismo libertario», que expone lo

¹⁴⁶ «[...] dos tendencias ideológicas imperantes en el anarquismo español: la individualista, representada por Federico Urales, en la que se inscribe F. Montseny; y la colectivista, de ella se hace eco Lucía Sánchez Saornil, una de las fundadoras y dirigente de Mujeres Libres [...] insistía en la existencia de un problema humano general que consistía en la liberación del hombre como persona, liberación aplicable tanto a hombres como a mujeres. [...] estaba convencida de que la lucha de la mujer era doble, pues abarcaba de un lado lo social y, de otro, la necesidad de superar su propia condición de inferioridad por razón de su sexo» (Folguera, 2007: 95).

siguiente:

Como la primera medida de la revolución libertaria consiste en asegurar la independencia económica de los seres, sin distinción de sexos, la interdependencia creada, por razones de inferioridad económica, en el régimen capitalista, entre el hombre y la mujer, desaparecerá con él. Se entiende, por tanto, que los dos sexos serán iguales, tanto en derechos como en deberes (p. 5).

Durante este año, también dedicó parte de su tiempo al apoyo de la investigación científica, por ejemplo, en el campo de la ingeniería, ejerciendo de madrina junto al director general de Aeronáutica, el Sr. Núñez de Prado, en la inauguración del primer aparato velero del Aero Popular, bautizado con el nombre de «Madrid» (*ABC*, 2-4-1936: 23). O bien, en el campo de la literatura, mediante su conferencia «Juventud» el 16 de abril, en el ciclo sobre Divulgación Científico-literaria del Centro de Instrucción Comercial, con motivo de la Festividad del Libro (15-4-1936: 34). En ella, la autora se centra en la importancia de la lectura al inicio de la juventud y su incidencia en la educación de las clases populares, proponiendo la instalación de una biblioteca en cada uno de los hogares de España (*El Sol*, 25-4-1936: 2).

III.13. *Ak y la Humanidad*. Baja en la CNT. ¿La Única Dramaturga de la Guerra Civil? (1938)

Sin duda, el trabajo más arriesgado e innovador de Halma Angélico es la puesta en escena de la obra *Ak y la Humanidad* en el Teatro Español de Madrid, el 26 de agosto de 1938¹⁴⁷, donde comparte cartel con *Amor a oscuras*, de los hermanos Álvarez Quintero¹⁴⁸. En junio del



Fig. 21. Anuncio del estreno de *Ak y la Humanidad*. Fuente: *ABC (Madrid)*, 25-8-1938, p. 6.

mismo año, la Junta de Espectáculos había publicado su aprobación para la representación: «Halma Angélico estrenará próximamente. [...] La crítica en reunión privada con las

¹⁴⁷ El estreno estaba previsto para el día 25, pero por problemas de montaje se aplazó hasta el día siguiente, según se publica en *ABC (Madrid)*, 26-8-1938: 6.

¹⁴⁸ «[...] En el Español, “Ak y la Humanidad”, de Halma Angélico, escenificación de un cuento ruso; en la Comedia, [...] original de Antonio Fernández Lepina y Ricardo González del Toro; en el Lope de Vega, “Aguafuerte”, de Emilio Compadre [...]; en el Pardiñas, [...] sainete de Llabrés, Lerena y Alonso [...], “La pantalonera”; y en el Pavón, “Tirada de la vida”, melodrama de Eduardo M. del Portillo» (*ABC*, 6-7-1938). «[Teatro] Español. Hoy estreno: *Ak y la Humanidad*, de la notable escritora Halma Angélico» (*ABC*, 25-8-1938: 6; *La Libertad*, 25-8-1938: 2). «[Teatro] Español. *Amor a oscuras* y *Ak y la Humanidad* (de Halma Angélico)» (*ABC*, 31-8-1938: 6; *La Libertad*, 2-9-1938: 2; *ABC*, 3-9-1938: 4).

autoridades de Madrid ya dio su fallo. Es una obra que necesita estar dirigida, hacerla, no decirla o escucharla. Solo Halma Angélico podrá terminar de poner en pie sus personajes» (*Boletín de Orientación Teatral*, 1-6-1938: 7).

El estreno es novedoso, no solo por el contenido que se diferencia del resto de obras de la autora, sino también entre las piezas que se estaban representando en el teatro de la España del momento, ya que, durante la Guerra Civil, se había reducido a obras de muy poco rigor artístico, en forma de «comedietas insulsas, revistas, astracanadas y cuadritos costumbristas» (Doménech, 2001: 35); o bien, destinadas a la labor propagandística, motivada por ambos bandos políticos (Dennis y Peral, 2009: 48-50)¹⁴⁹. De hecho, las dos razones por las que Halma Angélico decide realizar el evento son: «en primer lugar, [...] porque antes de esta obra, el Teatro Español solo alberga obras comerciales; por otro lado, el

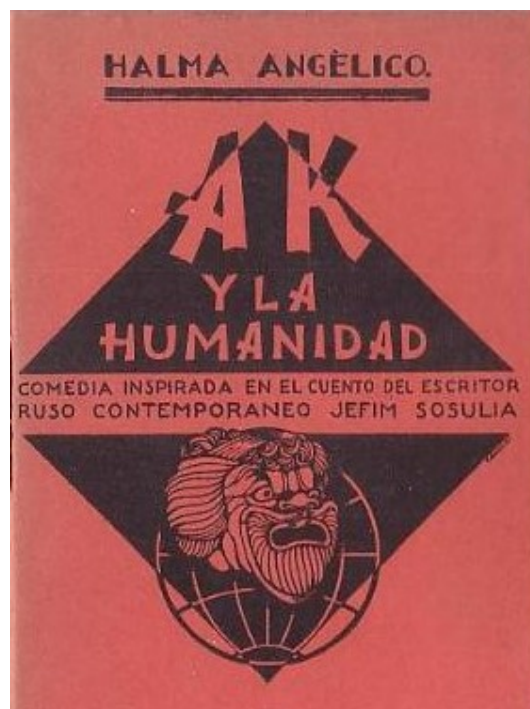


Fig. 22. Portada de la primera edición de *Ak y la Humanidad*, adaptación de H. Angélico. Fuente: Fondo personal.

autor es conocido en el mundo cultural de Madrid, pero es una mujer» (González Naranjo, 2012: 325)¹⁵⁰.

La comedia es interpretada por el Grupo García Lorca y dirigida por Manuel González, quien es a su vez protagonista, junto a Carmen Muñoz Gar, como «Ak» y a La Madre. Sus actuaciones se consideraron muy superiores a lo que era habitual entonces. Además, la escenografía estuvo a cargo del italiano Fernando Mignoni Monticelli, que era uno de los grandes escenógrafos de la época, introductor del simbolismo en la escena española cuando trabajaba en el Teatro de Arte de Martínez Sierra (Doménech, 2001: 36).

¹⁴⁹ Con respecto al «Teatro de Arte y Propaganda» y a las «Guerrillas del Teatro», señalan Dennis y Peral (2009: 50) que con ello se perseguía «recabar un buen corpus de piezas, de autores españoles o extranjeros», mediante los cuales «se imponía la necesidad de acercarse al frente de lucha para adoctrinar, al tiempo que entretener [...]».

¹⁵⁰ «Elle crée l'événement pour plusieurs raisons: d'abord le lieu théâtral est important car avant cette pièce, le théâtre Espanol accueille seulement des pièces commerciales; d'autre part l'auteur est connu dans le monde culturel de Madrid mais c'est une femme» (González Naranjo, 2012: 325).

Ak y la humanidad es una adaptación del cuento del autor contemporáneo de origen ruso Jefim Sosulia, cuya lectura fascinó a la dramaturga, motivo por el que quiso utilizarlo para una versión escénica, con claras intenciones políticas en el contexto bélico que se estaba viviendo: «El inmenso sacrificio de un hombre, de una colectividad o de un pueblo nunca puede ser baldío. En nuestra propia carne tendremos el ejemplo y lo comprobaremos. Yo no dudo. Camino y espero siempre con seguridad absoluta en mi patria y en mi raza» (*Mundo Gráfico*, 10-8-1938: 4). En días previos al estreno, Angélico afirma haber leído el cuento «hace siete o nueve años», que le había causado una gran impresión, mantenida hasta estos momentos de la Guerra Civil: «en el final de página donde el cuento terminaba yo había escrito “¡Magno!”, sintetizando así la emoción y admiración de juicio que me había causado» (10-8-1938: 4). De hecho, en las crónicas de Cansinos Assens (2005: 414) encontramos una conversación entre Halma Angélico y Concha Espina en la que se puede apreciar el gusto de ambas por la literatura soviética, de modo que probablemente estemos ante el germen de su adaptación en el Teatro Español. Según transcribe el novelista:

–Yo no le tengo miedo al comunismo... Rusia no es tan fiera como la pintan... Yo estoy en comunicación con varios escritores de Moscú, que son hispanistas... Aquí tienen ustedes mi *Metal de los muertos* traducido al ruso. Yo no lo entiendo, pero nuestro crítico –señalándome a mí– dice que la versión es fiel.

[...]

–¿Me dará usted las señas de ese hispanista, Concha? –dice Halma Angélico.

–¡Desde luego, amiga mía! No faltaba más.

De esta manera, Angélico alza su reivindicativa voz como dramaturga para escenificar la comedia sobre un dictador que dispone de un Consejo para crear una humanidad perfecta, y para ello debe «limpiar» la sociedad de individuos «superfluos», quienes reciben una invitación para quitarse la vida en un plazo de veinticuatro horas. La descabellada historia tuvo una gran repercusión general, mayor incluso de la que había generado su otra obra, en 1932; y, tan solo en su estreno, logró un rotundo éxito entre sus espectadores, como observamos en la siguiente crítica de *ABC* (27-8-1938: 5):

[...] El final de esta parte –interrumpida numerosas veces con grandes ovaciones– valió a Halma Angélico un triunfo resonante, y el telón se levantó en su honor repetidamente. Luego, el panorama cambió algo. [...] ni la adaptadora se atreve a desenlazar lo que Sosulja dejó sin desenlace, y el éxito final fue más flojo, sonando los aplausos menos en honor de las «acciones» últimas que en recuerdo de las anteriores. Manuel González dotó a *Ak* de sus intrincados perfiles con sobria naturalidad elocuente. Además, montó la obra como es su

costumbre y de forma poco corriente en nuestro clima escénico (¡Y pensar que hace unos días se hablaba de cerrar el Español!). Del conjunto [...] destacaron, además, Llorens y Rivero.

Más aún, la prensa socialista y comunista se inclinó favorablemente hacia la autora. Por ejemplo, el periódico del PCE, *Mundo Obrero* (02-09-1938: 2) elogia la obra de Angélico por su equilibrio escénico: «Como arquitectura de teatro, *Ak y la humanidad* no merece un solo reproche». También considerada una «obra de tesis» por el periódico *El Socialista* (28-08-1938: 1), con un extenso artículo dedicado al estreno:

Ni matar ni enervar: crear, educando. [...] El argumento es aplicable a toda la sociedad humana; pero muy especialmente al pueblo español en estos momentos, en que se ve conmovido por el más furioso vendaval. [...] El pesimismo de Ak es efecto de incompreensión y vencimiento. Halma Angélico ha sabido expresar en el teatro el verdadero estado de la cuestión.

Sin embargo, los elogios que contienen ambas publicaciones parten de una equivocada interpretación de la obra, pues la considera una apología del mejoramiento de la raza humana, y así se defiende la supuesta iniciativa de su autora: «[...] en fin, los superfluos del doctor Ak, que no pueden tener asiento en nuestra zona; que habrán de desaparecer de la España liberada, porque son la contrarrevolución» (*Mundo Obrero*, 02-09-1938: 2). En el caso de *El Socialista* (28-08-1938: 1):

¿Cuántos idealistas, sanos de cuerpo y espíritu, habrá en toda la Península Ibérica? [...] Excluidos de los veintipocos millones con que cuenta España esos doscientos cincuenta mil hombres completos, el resto son enfermizos, indiferentes, rutinarios, familiares, egoístas, ni fu ni fa, de ideas cortitas, de emociones administradas. [...] Con su mesura, no se exponen al menor riesgo por defender una causa ni por atacarla. Esperan a ver de qué lado caen las pesas. [...] Esta es, y no otra, la franja anchísima que constituye el vulgo. Matarla sería acabar con la especie. Corregirla es el progreso indefinido e indefectible. Lo que se precisa es limpiarle de broza el camino para que aligere los pasos hacia la perfección. Y esto se hizo en la Revolución cristiana, y en la francesa, y en la rusa, y en la guerra española que sufrimos y que será el índice del mundo entero. [...] La España actual no puede diferir demasiado de la de ayer, pero se distinguirá mucho la de mañana; y la de pasado mañana será otra totalmente nueva.

En efecto, hubo bastantes comentarios positivos sobre la comedia (González Santamera, 2003: 2515) o, al menos, críticas constructivas y de carácter objetivo, sobre la puesta en escena y el valor del texto, así como el gran talento de sus intérpretes y la calidad de la escenografía. Es el caso de *La Libertad* (27-8-1938: 2); *Heraldo de Madrid* (27-8-1938: 2); *José Alsina* (27-8-1938: 4), en *Claridad*; y *Pugés* (27-8-1938: 2), en *Política*¹⁵¹.

¹⁵¹ El estudio de Cataslán García (2008: 167-195) se centra en la campaña de descalificación que se llevó a cabo en la prensa contra Halma Angélico. Asimismo, en él se pueden consultar de forma ampliada los artículos

Las percepciones sobre la obra siguieron tomando equívocas direcciones, ya fuera por defensores o detractores, enfocados en una moraleja que la autora no había pretendido ofrecer. En la mayoría de los medios veían en ella una ridiculización de los métodos revolucionarios, como apareció publicado en *Castilla Libre* y en el periódico de la CNT, donde se acusaba a la autora de «contrarrevolucionaria»:

Y su insolente satisfacción se clavaba en nosotros como dardo envenenado. Su desenfado contrarrevolucionario pretendía salir robustecido de la lección política trasnochada e inoportuna que acababan de percibir. Su éxito liviano nos quemaba. El aire de la calle templó nuestro ánimo (*Castilla Libre*, 28-8-1938: 2).

Ak y la humanidad no está lograda escénicamente. Tiene un primer acto o una primera parte aceptable, y un segundo acto o segunda parte completamente pueril y desdeñable. [...] tiene evidentes huellas contrarrevolucionarias [...] aquí también se termina todo el valor artístico de la pieza teatral de Halma Angélico (*CNT*, 27-08-1938).

Otros medios acometieron contra la representación aludiendo a deficiencias cualitativas y formales; con lo que, aun valorando positivamente la experiencia de Angélico, la interpretación de los actores y la escenografía, se aprecia un intento de descrédito de la obra en sí: «¿Quiere esto decir que la comedia está lograda? ¿Que pueda ser considerada como verdadera obra teatral? Desde luego declaramos que no. Ni su trama, ni su desarrollo, dejan lugar a la duda respecto de esta afirmación» (*El Sol*, 28-8-1938: 2).

La CNT fue el órgano que más duramente atacó a la escritora, a pesar de que era militante. En los artículos publicados por García Pradas (31-8-1938: 2) en el periódico de la organización se advierte el rechazo hacia el texto leído previamente en el Ritz, al que cataloga de fascista:

La obra del Ritz era una memez de tomo, lomo, decorado y tablas. ¿Quién elogiaba aquello? [...] sospechamos, al leerla, que el público madrileño tenía delante de los ojos una comedia reaccionaria. Hemos ido a verla como quien acude a medir un peligro. Y hemos visto, o nos hemos hartado de ver que *Ak y la humanidad* es una “comedia” –no hay otra palabra– simultáneamente reaccionaria y estúpida [...].

Además, el redactor se muestra escéptico ante la aportación de la autora a la adaptación del cuento, advertido explícitamente en su promoción, y cuya fuente fue publicada días consecutivos en *El Sindicalista* (27, 30 y 31-08-1938: 2) a modo informativo. En su siguiente artículo, acusa a la autora de plagiar el texto ruso:

de los periódicos citados en la investigación.

[...] el público madrileño tenía delante de los ojos una comedia reaccionaria. Hemos ido a verla como quien acude a medir un peligro. Y hemos visto, o nos hemos hartado de ver que *Ak y la humanidad* es una «comedia» –no hay otra palabra simultáneamente reaccionaria y estúpida; es decir: [...] es una obra a la vez contrarrevolucionaria y estúpida en grado superlativo. Pero es que, además de verla, la hemos leído; y si vista es mala, leída es mucho peor. [...] Y al leerlo hemos visto que [...] es el más escandaloso, desaprensivo y torpe plagio que puede –o no puede– hacerse, cuando lo firma «Halma Angélico» (García Pradas, 1-9-1938: 1).

La acusación de plagio se extiende a otros canales y Eduardo de Guzmán (3-9-1938: 1) en *Castilla Libre* publica una comparativa entre ambos textos para probar la supuesta copia.

Los continuos ataques de la prensa sindical y el rechazo de sus propios compañeros anarquistas afectaron notablemente a Halma Angélico, que se planteaba abandonar su militancia, como testimonia su bisnieta: «Tengo al enemigo en casa, no se me ocurre nada más coherente que salir de ella» (Peydro Clar, 2019: 12). De modo que, el 2 de septiembre, hace pública su petición de baja en la CNT (*ABC*, 3-9-1938: 3) y transmite a la prensa la siguiente carta, firmada con fecha del 1 de septiembre, en la que argumenta los motivos de su abandono (*La Libertad*, 2-9-1938: 2):

Al compañero presidente del Sindicato de Autores (C. N. T.).

Estimado compañero: Después de haber estrenado mi obra «Ak y la Humanidad», con la crítica favorable de las más prestigiosas firmas autorizadas en esta materia, me encuentro sorprendida con una campaña de la Prensa confederal, tan cruel y poco fina que deja al descubierto una intención maquiavélica contra quien en su vida diáfana y revolucionaria supo emanciparse del yugo capitalista. Como mis convicciones antifascistas no pueden estar de acuerdo con el sentir y pensar de algunos señores en cuyas filas milito, mucho le agradeceré me considere baja en el Sindicato que usted tan dignamente preside.

Mientras tanto, debo hacer constar que tengo un hijo en el frente desde julio del 36, con una graduación ganada que le honra y sirve de estímulo a su madre. En cuanto al Sr. Guzmán, solo una cosa: mientras él cubría espacios en «La Tierra», yo lo hacía en «Heraldo de Madrid».

Nada más. Ni Jefim Sousilia, ni su obra, ni yo somos fascistas.

Esperando que otros así lo patenticen, le saluda cordialmente, Halma Angélico.

Según Bravo Morata (1968: 571), cuando la autora decide darse de baja de la CNT, la Junta Directiva ya había formalizado el proceso de su expulsión, por lo que, aunque no hubiera tomado la decisión, habría salido igualmente de la organización:

[...] en torno a la adaptación, realizada por la escritora anarquista Halma Angélico [...] El Comité Regional de la C.N.T. acuerda expulsar de su seno a la citada escritora [...]. Por su parte, Halma Angélico comunica que es ella quien se ha dado de baja en la C.N.T., [...] parece ser que hubo lo uno y lo otro, es decir, la baja voluntaria y la expulsión, pero que primero fue

aquella.

Al mismo tiempo, la dramaturga se muestra decidida a retirar su comedia del Teatro Español, pero el actor Manuel González la persuade para cambiar de opinión, debido al éxito que seguía generando tras una semana del estreno: «Aunque el conflicto se mantiene, finalmente, se deja convencer para que la obra continúe representándose» (Peydro Clar, 2019: 12). Sin embargo, el 4 de septiembre, un día después de su baja en la CNT, la obra se suspende por orden gubernativa: «[...] el clima sube tanto de tensión que dos días después el Gobernador civil de Madrid decide la retirada de los carteles de dicha obra» (Bravo Morata, 1968: 571). Al mismo tiempo, el periódico *Castilla Libre* es suspendido temporalmente por vulnerar «las disposiciones de la censura» con la publicación de su artículo desprestigiando la obra de Halma Angélico (*Nuestra Lucha*, 4-9-1938: 4). Según Smith Rouselle (2014: 35), *Ak y la humanidad* también se representó en Barcelona y, de la misma manera, fue suspendida por orden de la CNT en enero de 1939¹⁵².

Por esta puesta en escena, Halma Angélico es considerada la única dramaturga en estrenar una obra de teatro durante el período de la Guerra Civil. La idea surgió a partir de una conjetura expuesta en el *Boletín de Orientación Teatral* (1-6-1938: 7), donde se comunicó el fallo de la Junta de Espectáculos: «Creemos que en lo que va de guerra es la primera vez que una mujer va a asomarse al palco escénico». La misma apreciación es admitida en el ensayo de Marrast (1978: 85-86), quien vuelve a señalar que:

A mediados del verano se produce un acontecimiento poco común por más de un motivo: el 24 de agosto se efectuó el ensayo general, en el Teatro Español, de *AK y la humanidad*, obra inspirada en una novela del escritor ruso Jefim Sosulia, por Halma Angélico, la primera y probablemente la única mujer dramaturga de toda la guerra civil, en la que el «Boletín de Orientación Teatral» había dedicado una «nota»¹⁵³ de elogio: se recordaba que había sido presidenta de la Sección de Literatura del Lyceum Club Femenino de Madrid y se la comparaba con Pura Ucelay, dirigente del Club Anfistora¹⁵⁴.

¹⁵² «[...] her play *Ak y la humanidad*, performed in 1938 and 1939.[...] the CNT [...] ended up suspending the play after its performance in Barcelona in January 1939» (Smith Rouselle, 2014: 35).

¹⁵³ Se refiere al acta de la reunión del Consejo Municipal de Madrid del 22 de julio de 1938. Véase *ABC*, 23-07-1938.

¹⁵⁴ «A mitjan estiu es produeix un esdeveniment poc comú per més d'un motiu: el 24 d'agost va efectuar-se l'assaig general, al Teatre Español, d'*AK y la humanidad*, obra inspirada en una novella de l'escriptor rus Jefim Sosulia, per Halma Angélico, la primera i probablement l'única dona dramaturg de tota la guerra civil, a la qual el "Boletín de Orientación Teatral" havia dedicat una "nota" d'elogi: hom hi recordava que havia estat presidenta de la Sección de Literatura del Lyceum Club Femenino de Madrid i se la comparaba a Pura Ucelay, dirigenta del Club Anfistora» (Marrast, 1978: 85-86).

De este modo, las fuentes posteriores han seguido citando la pieza teatral como único estreno dirigido por una mujer durante el conflicto, entre ellos, Hormigón (1996: 357), Doménech Rico (2001: 10), Mas i Vives (2006: 373), Ricci (2006), Zaza (2007: 58), González Naranjo (2011: 219; 2013: 528) o Smith Rouselle (2014: 35).

Pero lo cierto es que, para cuando se presenta *Ak y la humanidad*, María Teresa León ya había dirigido *La tragedia optimista* a finales de 1937, que era, también, la adaptación de un autor soviético, Vsiévolod Vishnievski, siendo la primera vez que se representaba a un autor ruso en España (Rodrigo, 2002: 106). Poco después, llevaba a escena *La Numancia* de Miguel de Cervantes, también bajo su dirección junto a Rafael Alberti. Como afirma la propia autora en *Memoria de la melancolía*:

Por primera vez en España se presentó una obra soviética: *La tragedia optimista* de Vishnievski, y subió ahí, a ese hueco oscuro, la *Numancia* de Miguel de Cervantes. Ahora pienso que los bombardeos resonando en la techumbre no asustaban al pueblo, comedor de semillas de girasol, apretadas las parejas que pronto iban a separarse, abrazados los hijos a las madres que se quedaban solas... (León, 1999: 61).

Aun así, tampoco Halma Angélico y María Teresa León fueron las únicas en dirigir obras dramáticas, ya que, durante la Guerra Civil, el teatro fue uno de los géneros más cultivados por las mujeres (Marqués Salgado, 2006: 116). Con el objetivo de mantener un ambiente cultural a pesar del desastre bélico, organizaron varios grupos de teatro *amateur*¹⁵⁵, como es el caso del grupo Nueva Escena, el Teatro de Arte y Propaganda o el grupo teatral del SUICEP, dirigido por María Boixader (Domingo, 2006: 135); pudiendo evadir al pueblo de una situación de muerte, hambre y desesperación, a la vez que difundían sus ideales políticos:

Muchas fueron, también, las mujeres que, llegadas del ámbito de las letras se sintieron llamadas a la defensa republicana, y que se agruparon en el célebre Batallón del Talento – dentro del Quinto Regimiento –, ese es el caso de Teresa León, Halma Angélico, Luisa Carnés, Elena Fortuny, Irene Falcón, María Boixader... Todas ellas realizan labores teatrales para la Junta de Defensa. Halma Angélico y María Boixader tendrán peso específico en el Teatro de Arte Revolucionario, protagonizando los estrenos más controvertidos de la guerra (p. 134).

De hecho, el estudio de Marrast (1978) reúne a otras mujeres que participaron en teatro como traductoras, como es el caso de Irene Falcón, Elena Fortún, Magda Donato, Trudy

¹⁵⁵ En el portal independentista *Errepublik*, que dedica un amplio espacio de documentación histórica a la lucha antifascista en España, podemos leer lo siguiente en su artículo «República y la Mujer. La Mujer en la segunda República española»: «[Durante la guerra] Las mujeres que realizaban estas actividades no eran profesionales sino que procedían de cuadros artísticos aficionados. María Teresa León, Halma Angélico, María Boixader, Luisa Carnés, Irene Falcón y Elena Fortún son algunas de las mujeres que desempeñaron un importante papel en el mundo teatral promovido principalmente por la CNT».

Graa, M.^a Luz Morales o Concha Méndez; o bien, autoras como M.^a Luisa Carnés. Al igual que Angélico, Margarita Nelken hizo una adaptación de la obra *Cuervos*, de Antonio Ennes, en febrero de 1937.

En Barcelona, Rosa Arquimbau estrenó *Les dones sàvies*, empezada la guerra en 1936, y *Maria la Roja*, en 1938:

La producció teatral d'Arquimbau no es va interrompre durant la guerra, període en el qual va accedir a l'àmbit professional i va fer un cert canvi de plantejaments. El 18 de desembre de 1936 va estrenar *Les dones sàvies* –un títol òbviament deutor de Molière que enllaçava amb la temàtica de les dues obres anteriors, la representació del qual es compaginava amb la del sàinet *Amunt i crits*, també de l'autora– al Teatre Romea, a càrrec de la companyia Vila-Daví; el 4 de novembre de 1938, se n'escenificava *Maria la Roja* al Teatre Català de la Comèdia [...] (Real Mercadal, 2006: 172).

También destacan autoras catalanas como María Luisa Algarra, cuya obra, *Judit*, fue estrenada en octubre de 1936 por la Compañía de Enrique Borrás; Anita Tormo, quien estrenó su *¡Madrecita mía!*¹⁵⁶ en noviembre de 1938.

No obstante, Halma Angélico sí es la única autora censurada en los escenarios del Madrid sitiado, por tratar en su obra un tema tan sensible para la opinión pública como es la eugenesia. Durante la guerra, las actividades teatrales estaban condicionadas y administradas por «el Estado republicano a disposición del Frente Popular» y las muestras que se llevaban a cabo respondían, pues, a «la necesidad de convertir el teatro español en una actividad cultural y educadora, capaz de elevar el espíritu del pueblo». Para su correcto funcionamiento, las obras teatrales debían ser juzgadas por el Consejo Central del Teatro. La cancelación de *Ak y la humanidad* en el Teatro Español se realizó según el Artículo Tercero de su normativa, la cual señala que: «El CCT ejercerá también la censura de los espectáculos teatrales [...] contrario[s] a la línea de la República y del Frente Popular» (Huertas Vázquez, 1992: 410).

En definitiva, las intenciones reformistas de la autora fracasaron ante una vorágine de agravios y disputas ideológicas, por lo que *Ak y la humanidad* no tenía ninguna posibilidad de sobrevivir en su contexto.

¹⁵⁶ Según Foguet (2004: 151): «[...] una comèdia d'una autora novella “de tono popular sin pretensiones literarias” [...]» (fuente no especificada por el autor).

III.14. *Alianza de Intelectuales Antifascistas. Retiro y Muerte. 1939-1952*

Después de su puesta en escena, parece que la autora perdió popularidad en los ámbitos culturales, y que su actividad social y literaria se interrumpió abruptamente tras la decepción que supuso la cancelación de *Ak*. Pero Halma Angélico no se dejó impresionar tan fácilmente. Su integración en eventos y asociaciones en pro de los derechos humanos continuaron hasta el final de la Guerra Civil, en la misma línea de años anteriores. La investigación que he realizado en la prensa de los meses inmediatamente posteriores revela que siguió luchando contra el fascismo de manera activa a través de la Alianza de Intelectuales Antifascistas¹⁵⁷.

El 3 de febrero de 1939, a solo dos meses de finalizar la guerra, realiza una conferencia radiada sobre la literatura en el contexto bélico, como parte de un curso de ponencias organizado por la Delegación de Propaganda y la Alianza de Intelectuales: «Hoy [...] se celebrará en la Alianza de Intelectuales Antifascistas la segunda conferencia de la cuarta serie organizada por dicha entidad. Estará a cargo de Halma Angélico, quien disertará sobre el tema “Los poetas y el héroe”» (*La Libertad*, 3-2-1939: 2; *ABC*, 3-2-1939: 2). Más aún, como se ha señalado anteriormente, *Ak* y *la humanidad* siguió representándose fuera de la escena madrileña.

Con el fin del conflicto bélico y el hundimiento de la Segunda República, se instaura en España la dictadura encabezada por Francisco Franco y, con ello, una larga agonía que durará casi cuatro décadas. El 1 de abril de 1939 se declara oficialmente perdida la contienda y Halma Angélico es detenida y encarcelada durante tres meses (Nieva de la Paz, 1992: 437), acusada por su relación con la República (López, 2016: 56) y su activismo político de los últimos años: «[...] no importaba el delito ni la causa, solo la vinculación republicana o la sospecha o simpatía con ella» (Vinyes, 2002). En efecto, en muchos de los casos, los hombres y mujeres detenidos eran inocentes o acusados por simple asociación, en relación a un pasado político que unos meses antes resultaba totalmente lícito, como ocurre con Angélico: «[...] hay presos a los que se les podría considerar políticos desde una perspectiva falangista, si bien su

¹⁵⁷ La Alianza de Intelectuales Antifascistas tenía como presidente a José Bergamín y como secretario a Rafael Alberti, quienes crearon en 1936 la revista *El Mono Azul* para «subrayar el compromiso de los intelectuales con la causa popular, crear un instrumento a través del cual expresar su pensamiento político, estimular la solidaridad de todos los artistas demócratas del mundo, mostrar la oposición existente entre franquismo y cultura y proclamar la identificación pueblo-cultura» (Matas, Martínez y Trabado, 2005: 524). La organización había llevado a cabo en septiembre de 1938 un homenaje a Federico García Lorca por el segundo aniversario de su asesinato, a través de una conferencia a cargo de Rafael Alberti en compañía de las Guerrillas del Teatro (*La Libertad*, 2-9-1938: 2; *ABC Madrid*, 3-9-1938: 3).

único crimen consiste en una actividad política permitida bajo la Segunda República» (Zaza, 2007: 65).

En Madrid, las detenidas eran llevadas a la Cárcel de Ventas¹⁵⁸, por orden de la Comisión Clasificadora de Reclusos n.º 3; pero ella, sin una orden judicial, pasó previamente por la tortura policial (Domingo, 2006: 166)¹⁵⁹.

La estancia de la escritora en las cárceles franquistas debió ser, con seguridad, una experiencia realmente traumática. Además del hacinamiento en el que vivían las presas, con once o doce por cada celda (Cuevas, 1985), destacan los métodos de tortura y los fusilamientos que se llevaban a cabo diariamente en las prisiones de mujeres (Domingo, 2006: 169). En torno a ello abundan los testimonios en los que se detalla el infierno entre los muros de Ventas, como el que ofrece Quiñonero (2005: 60):

No había dónde lavar la ropa, ni grifo, ni fuente dónde beber agua. Los recipientes de la cocina eran para 500 y eran [...] 11.000. [...] La comida la servían en cualquier cosa, porque platos tampoco había, ni sitio para lavarse, ni retretes, ni paños para sangre menstrual, ni medicinas, ni pañuelos, ni mangas limpias para tanta lágrima. Viejas, jóvenes, sanas, enfermas, madres con sus hijos, sin nada que darles de comer.

Las presas permanecían en las celdas completamente desnudas (Cuevas, 1985), padeciendo infecciones por piojos y ratas, y con los colchones marcados por la sangre menstrual. Sin higiene personal, atención médica ni apenas agua para beber (Zaza, 2007: 66), sufrían todo tipo de degradaciones y humillaciones por los funcionarios de prisiones, que incluso les administraban descargas eléctricas (Vinyes, 2002: 23). Una estancia que sobrepasaba los límites de la «deshumanización», como bien apunta Domingo (2006: 168), «agravados por el sentimiento de pérdida de una guerra por la que tanto habían sacrificado».

Después de ser liberada sin cargos (Doménech Rico, 2001: 54), la revolucionaria y feminista Halma Angélico finalmente dejó de pronunciarse cultural y artísticamente, ya que no vuelve a publicar ni a participar en los medios de comunicación. Tan solo hemos encontrado noticia de ella en noviembre de 1939, según se señala en el *Diario de la Marina*,

¹⁵⁸ Dirigida antiguamente por Victoria Kent y, a partir de 1939, en poder de la Falange: «El centro penitenciario al que, procedentes del resto de cárceles provinciales, eran desviadas [en 1937] las detenidas políticas era la Cárcel de Ventas [...] creada bajo el auspicio de Victoria Kent cuando era Directora General de Prisiones, acabó por considerarse el ejemplo a seguir [...] durante la guerra civil. [...] cuyo director en aquel momento era Domingo Sansón, las mujeres encarceladas eran, lógicamente, derechistas afines o militantes de Falange. [...] [En 1939] vaciadas las celdas de presas franquistas empezaron a llenarse de presas comunistas – militantes o simpatizantes– sin orden judicial [...]» (Domingo, 2006: 161-165).

¹⁵⁹ «Tras la ingestión forzada de gasoil, Lolita está en coma cuando la ingresan en la cárcel [...]» (Zaza, 2007: 66).

debido a que la autora se encontraba entre los asistentes a un homenaje a Ramón Estalella, Encargado de Negocios y Embajador de Cuba en Madrid. Este diplomático cubano, sin distinción de ideas políticas, logró refugiar durante la Guerra Civil a individuos de ambos bandos y trasladarlos hasta la frontera portuguesa (Ríos Sáiz, 7-11-1939: 13).



Fig. 23. Retrato de Halma Angélico. Fuente: Fondo familiar en *My Heritage*.

Halma Angélico murió trece años después, el 7 de noviembre de 1952¹⁶⁰, con 64 años, y hasta entonces malvivió en la pobreza, lejos de los placeres de su anterior vida acomodada y excluida de los núcleos intelectuales en los que había triunfado como escritora y activista. Es decir, vivió en el más absoluto de los olvidos, como otros intelectuales del exilio interior.

A día de hoy resulta incomprensible que la escritora no volviera a pronunciarse artísticamente, al menos en un tono más discreto y abandonando los temas radicales a los que se inclinaba; o bien por qué no optó por el exilio, pudiendo continuar su carrera libremente fuera de la España

represora, como lo habían hecho muchos de sus amigos y compañeros de profesión. De hecho, su hermano, Gabriel, emigra a Buenos Aires, donde muere en 1976; y en México continúa residiendo su hermana, Luisa, desde 1925. Incluso sus amistades del continente americano la animaron a abandonar el país ofreciéndole cobijo, como asegura Peydro Clar (2019: 12):

Halma no quiso marcharse de España, aunque tuvo ocasión de exiliarse, como le aconsejaron familiares y allegados, poniendo a su disposición los medios para hacerlo amigos sudamericanos, diplomáticos y escritores, como los dominicanos César Tolentino y Oswaldo Bazil Leiva, pero optó por quedarse con sus hijos y su familia, y nunca abandonó Madrid.

¹⁶⁰ A propósito de su fecha de fallecimiento, tanto Nieva de la Paz (1992: 437), a partir de conversaciones con la nuera de la autora, como las fuentes posteriores, indicaban que Halma Angélico había fallecido el día 9 de noviembre. Sin embargo, el estudio reciente de Tijana Limic (2015: 262), tras su consulta en la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), confirma que realmente muere dos días antes, por lo que la fecha correcta sería el 7 de noviembre.

Las mujeres como Halma Angélico, «mujeres modernas» (Nieva de la Paz, 2009: 12) que luchaban audazmente por sus derechos durante los años 20 y 30, tuvieron que aceptar con resignación el totalitarismo que se extendería, para muchas de ellas, hasta el final de sus vidas. Las que no murieron fusiladas durante la guerra y las que no partieron a tiempo hacia el exilio, fueron encarceladas o reprimidas en la posguerra.

Paradójicamente, Halma Angélico se encontró de pronto viviendo el horror de su propia adaptación, subyugada por un auténtico Ak, y como parte de una humanidad que recibe sentencias de muerte de manera indiscriminada. El miedo a ser ejecutada o a volver a ser encarcelada en aquel infierno, ese miedo generalizado, justifica que la autora no deseara continuar con la creación de su «teatro de ideas» (Doménech, 2001: 54). Por otro lado, a aquella mujer que había defendido firmemente sus creencias, que había luchado por la libertad de la mujer y del individuo, no le interesaba formar parte del mundo cultural segregado a favor de los fascistas. Como muchos de los intelectuales que optaron por el silencio, Angélico sufrió lo que Aznar Soler denomina *insilio* (López, 2006: 941), para referirse a un estado de «exilio interior»¹⁶¹ de todos aquellos que eligieron quedarse en España sin ser afines al régimen totalitario franquista. Aun así, muchos de los *insiliados* continuaban su labor profesional adaptándose a los límites impuestos por la censura, creando obras de evasión y sin ninguna connotación ideológica. Como sostiene Aznar Soler (2002: 21):

Este concepto de 'insilio' serviría para designar a los escritores republicanos, vencidos en 1939, que, tras su encarcelamiento [...], lograron sobrevivir a la represión de la Victoria [...] y hubieron de proseguir su obra literaria en la España franquista, con las determinaciones a su libertad de expresión impuestas por la censura.

No obstante, el concepto de «exilio autorial» expuesto por Rosales Herrera (2006: 27) es más apropiado para referirnos a la situación de nuestra dramaturga, pues, como muchos otros, no volvió a publicar en la España franquista, aunque inevitablemente viviera en un «desarraigo espiritual», al sentir «un desajuste importante con su propio país» (González Naranjo, 2013: 526) y no tener la posibilidad de expresarse libremente, por lo que no tenía demasiadas posibilidades de volver a integrarse en la cultura española:

¹⁶¹ «[...] carece del más mínimo rigor científico el concepto de 'exilio interior', un concepto tan popular como oximorónico [...] la confusión conceptual por falso y equívoco. El 'exilio interior' no es un exilio y, por tanto, debiera sustituirse por un nuevo concepto que se refiera etimológicamente a la España interior, por ejemplo por el concepto de 'insilio'». Aznar Soler, 2018: 48.

Siguió escribiendo, a diario, pero no volvió a publicar nada, y desapareció de la vida pública. La prensa no volvió a dar noticias sobre ella y dejó de hablarse de sus obras, quedó aislada intelectualmente, en un aislamiento inevitable y aceptado, y vivió con coraje y dignidad, en ese olvido injusto, hasta su muerte [...] (Peydro Clar, 2019: 12).

Todavía permanecen inéditas varias obras suyas, cuyas copias aún se encuentran en posesión de la familia, como es el caso de *El Madrid que a veces también llora*; *Ibor el magnífico*; un poema en prosa titulado «Agar» (Hormigón, 1996: 357); y *La gran orgía*, pieza cuanto menos interesante, que la había escrito antes de estallar la guerra, registrada en la Sociedad General de Autores Españoles el 8 de julio de 1932 (Nieva de la Paz, 1992: 438) e ilustrada también por Bujados. Con todo, las pocas obras que publicó no volvieron a ser editadas hasta el año 2001, por Doménech Rico (*Ak y la humanidad*); y en 2007, por Ivana Rota (*Entre la cruz y el diablo, Al margen de la ciudad*). Recientemente, como señalamos en la Introducción, Rota también ha publicado una nueva edición de *La desertora y El templo profanado* (2019), dos obras rescatadas del olvido que, además, incluyen las ilustraciones de su primera edición. Al final del estudio se ha elaborado un listado completo de las obras de Halma Angélico, incluyendo escritos independientes y textos epistolares de los que se tiene conocimiento (véase Anexo IV).

CAPÍTULO IV

LA LUCHA DE LA MUJER EN *LA NIETA DE FEDRA* (1929) Y EN *AL MARGEN DE LA CIUDAD* (1934)

IV.1. *La Nieta de Fedra (Los Caminos de la Vida)*

IV.1.1. Datos Bibliográficos del Impreso

Para el estudio de *La nieta de Fedra* utilizamos como texto base la *editio princeps*, del cual, hasta el día de hoy, no se han realizado ediciones modernas. Cinco de estos ejemplares se conservan únicamente en la Biblioteca Nacional de España (Signaturas: R.MICRO/33149, T/30544, AHM/631231; R.MICRO/16105, T/29318). Los datos tipográficos de esta primera edición de 1929 presentan el nombre de su autora, Halma Angélico, y de su prologuista, Alejandro Bher, además del lugar y la fecha de impresión: Madrid, Talleres Tipográficos Velasco, Meléndez Valdés, 52, 1929. El documento, editado en octavo, posee 18 centímetros de tamaño y consta de 201 páginas impresas a una sola columna, de las cuales fácilmente se puede realizar una lectura debido a su buena conservación. Por tanto, el texto *original* pertenece a la tradición impresa y se desconoce existencia de su manuscrito.



Fig. 24. Portada de la primera edición de *La nieta de Fedra*. Fuente: Fondo personal.

Seguido del prólogo firmado por Alejandro Bher, seudónimo de María Valero de Mazas, la edición contiene un breve escrito de Halma Angélico, preliminar al texto dramático.

En el colofón se detalla el código *ex libris* para hacer constar la autoría de Halma Angélico, acompañado de una indicación para su venta exclusiva a través de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S.A., en las dos secciones de la *Librería Fernando Fé* (Puerta del Sol, 15, Madrid; y Florida, 251, Buenos Aires).

Al igual que con *Entre la cruz y el diablo*, debemos hacer mención a una anterior versión de la obra publicada por la autora en 1922 con el seudónimo de Ana Ryus, titulada *Berta*. De esta también se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (Signatura: R.MICRO/16106, T/31505). Los datos tipográficos que se aprecian en esta versión previa a la definitiva indican su publicación en la Imprenta Clásica Española de Madrid, en 1922. También está editada en octava de 18 centímetros, pero contiene 262 páginas –61 más que en su versión de 1929.

IV.1.2. Resumen del Contenido

Berta es una joven devota y responsable cuya familia está compuesta únicamente por su madre, Mónica, quien le ha ofrecido una vida humilde bajo una fuerte educación católica; y la criada y confidente Paula, que se presenta como un miembro más del clan, también ferviente creyente. En consecuencia, la joven muestra unas firmes convicciones religiosas, lo que la hace intolerante al pecado y otros actos que puedan menospreciar la dignidad que, según su criterio, debe tener una mujer educada correctamente.

Asimismo, Berta cree que es huérfana de padre, pues es lo que le ha hecho creer su madre asegurando que murió al poco tiempo de ella nacer ella. Pero la verdad es que, cuando era joven, quedó embarazada y no quiso contraer matrimonio con un hombre al que realmente no amaba, por lo que decidió ser madre soltera aunque ello significara el rechazo y las críticas de la sociedad de entonces. Por este motivo, habiendo sido objeto de juicios crueles en su entorno, adoctrinó a su hija mediante una estricta moral católica, con el objetivo de inculcarle ciertos valores que no le hicieran cometer sus mismos pecados. Los únicos conocedores de esta información son Paula y el médico, Don Braulio, quien de igual modo muestra su fidelidad y compromiso con la familia.

Débil y enferma, Mónica confiesa a su hija la verdad sobre su pasado. Al conocer su condición ilegítima, Berta la ataca verbalmente con odio y vehemencia, lo que provoca a la madre un paro cardíaco y fallece al instante. La criada, Paula, y el médico, Don Braulio,

quienes contemplan la escena escandalizados, maldicen la soberbia de Berta y le auguran un futuro condenado a la fatalidad. Como afirma Plaza-Agudo (2015: 731), la obra se convierte en un «drama de honor al más puro estilo calderoniano».

Diecisiete años después, Berta es una mujer fría y distante, incapaz de mostrar afecto alguno por quienes viven a su alrededor y con una moral católica indeleble. Por otro lado, es viuda de su primer marido y, por su situación de dependencia económica, ha contraído matrimonio por segunda vez con un rico terrateniente, Martín Conde, con quien tiene un niño, Martinillo. A su vez, posee una hija de la unión anterior, llamada Ángela; mientras que Martín también tiene un hijo, Lorenzo, un joven seminarista del que Berta está realmente enamorada. Sin embargo, Lorenzo a quien ama es a Ángela, y esta también demuestra su debilidad hacia el muchacho, de modo que Berta no solo se encuentra atormentada por una pasión desbocada y deshonrosa, impropia de una mujer convencional, sino que convive con los jóvenes, presa de los celos y la desesperación.

Finalmente, Lorenzo decide abandonar el seminario para, en un futuro, casarse con Ángela. A su vez, Berta se deja llevar por sus emociones y confiesa a Lorenzo sus deseos hacia él, intimidándolo con insinuaciones poco formales e inadecuadas para el decoro de entonces. El panorama es advertido por Ángela y Martín Conde, quien desprecia profundamente a Berta llamándola «¡Ramera!» y la condena a una convivencia conyugal de humillación y maltrato. Además, ordena que los jóvenes contraigan matrimonio rápidamente y los obliga, en ese momento, a besarse ante la mirada de Berta para torturarla.

En este momento, Berta recibe el mismo escarnio al que años antes emprendió cruelmente contra su madre, de modo que es castigada por su cinismo y arrogancia. Acomete un acto de pasión semejante al de Mónica, el mismo que ella había considerado amoral e imperdonable. El destino, de alguna manera, ejerce su justicia y Berta pasa de ser inculpadora a inculpada. Su hogar se convierte así en un infierno emocional, liderado por un marido justiciero que la reduce a una mártir, víctima de unos principios morales que ella misma secundó.

IV.1.3. Estructura Interna

La nieta de Fedra se compone de tres jornadas de amplia extensión, divididas a su vez en escenas. Según Nieva de la Paz (1993: 168), «[...] parece recurrir a la clásica denominación

de los actos [“jornadas”] en un intento de huir de las claves más manidas del convencionalismo teatral». Tras comprobarse un mayor incremento de escenas en la última jornada, que presenta casi el doble con respecto a las dos primeras, la organización de la obra queda de la siguiente manera:

<i>La nieta de Fedra</i>	
Jornada 1	7 escenas
Jornada 2	7 escenas
Jornada 3	12 escenas

Tabla 3. Distribución de las escenas de *La nieta de Fedra* por jornadas.
Fuente: Elaboración propia.

El contenido que presenta cada escena se corresponde con una misma unidad de acción, tiempo y espacio¹⁶², de modo que la estructura interna de la trama queda establecida tal como se expresa a continuación:

Jornada Primera

Escena I (pp. 15-20). Paula despierta a la joven Berta por la mañana, llamándola a gritos, para acudir a la ceremonia de la Iglesia. Diálogo entre Paula y Berta sobre cuestiones religiosas. Berta sale de la casa.

Escena II (pp. 21-29). Consideraciones entre Paula y Mónica respecto a la integridad de Berta. Mónica, por su malestar, ordena llamar a Don Braulio, el médico.

Escena III (pp. 29-40). Paz, la recadera, da paso a Don Braulio, que realiza una observación a Mónica y hablan sobre cuestiones de su pasado, en referencia a su hija. Mónica tiene noticias sobre un joven pretendiente de Berta, llamado César, que la acompaña a la Iglesia y con el que mantiene un interés común.

¹⁶² «Según la teoría clasicista, el número de actos y su división en escenas pertenecen a las *partes de cantidad* de la tragedia. [...] No hay una regla fija y cada autor puede variar la cantidad, según convenga para la estructura de la fábula de la obra dramática. Si esta relativa libertad era habitual en el teatro europeo, aún más en España, habida cuenta de que en el siglo XVII nuestra práctica generalizada era la de no señalar las *escenas*: cada *jornada* era un todo continuo en el que se distinguía lo que la crítica ha denominado como *cuadros* en los que se había constar, mediante las acotaciones y didascalias, no solo las entradas y salidas de los personajes, sino también las *mutaciones* de lugar o tiempo e incluso secuencias temáticas» (Berbel, 2003: 207-208).

Escena IV (pp. 40-45). Paula atiende al hombre de las cédulas, cuya actitud refleja la intolerancia hacia las mujeres en condición de madre soltera. Al mismo tiempo, se expone la situación de Mónica.

Escena V (pp. 46-58). Diálogo entre Mónica y Berta sobre cuestiones morales relacionadas con la libertad sexual de la mujer.

Escena VI (pp. 58-65). Mónica y César, el pretendiente de Berta, se conocen. Mónica le confiesa el origen ilegítimo de esta.

Escena VII (pp. 65-72). Mónica cae enferma en la cama, mientras el resto de la casa muestra su preocupación. Mónica confiesa su gran secreto a Berta, es decir, que su padre no murió cuando ella era niña, sino que realmente fue concebida fuera del matrimonio. Hay un conflicto entre ambas, donde Berta, iracunda, se enfrenta a su madre, mientras los demás presentes intentan defender la dignidad de la enferma. Mónica fallece víctima de un paro cardíaco, debido a la discusión con su hija.

Jornada Segunda

Escena I (pp. 75-82). Han transcurrido diecisiete años desde la muerte de Mónica hasta el inicio de la Jornada Segunda. Sebastián y Cosme, unos mozos del pueblo, conversan con despotismo y arrogancia sobre las mujeres, aludiendo al pecado original como principio de todo desastre en el mundo. Además, se disputan la paternidad de Petra, una joven embarazada con la que, presuntamente, ambos mantuvieron relaciones íntimas. Martín Conde, segundo marido de Berta en la actualidad, presenta su discrepancia respecto al juicio de los jóvenes en asuntos de mujeres y se posiciona en defensa de Petra.

Escena II (pp. 82-87). Martín Conde se encuentra con su hijo, Lorenzo, y con el amigo de este, Román; ambos, estudiantes en el seminario. Discuten sobre temas religiosos y el patriarca se lamenta por la escasa presencia de Lorenzo en la casa durante los últimos años.

Escena III (pp. 87-97). Diálogo entre Lorenzo y Román respecto a la vocación religiosa, en el que se refleja la hipocresía del oficio. Por otro lado, Román opina sobre el interés que Lorenzo muestra hacia Ángela, la hija de Berta, y se muestra descontento y reaccionario por ello.

Escena IV (pp. 97-100). Primera aparición de Ángela, interrumpiendo a los dos seminaristas. Juicio negativo en torno al hábito de lectura de Lorenzo, por el que, según Román, está perdiendo la cordura.

Escena V (pp. 100-112). Entra en la casa el Padre Bartolomé, cura del pueblo, junto a María Misericordia, aspirante a novicia, en busca de Martín Conde. Conversan brevemente con los jóvenes y el Patriarca. María Misericordia expone su dificultad para entrar en un convento debido a su orfandad, lo que también plantea el clasismo de las instituciones religiosas.

Escena VI (pp. 113-121). Ángela y Lorenzo se quedan a solas en escena. Dialogan extensamente en tono íntimo y, en ciertos momentos, incluso erótico, revelando una atracción recíproca.

Escena VII (pp. 121-127). Escena del retrato de Lorenzo: Ángela, burlona, se refiere al hábito de Berta de besar la fotografía de Lorenzo, como un acto inocente e insignificante. Berta, avergonzada y colérica, la reprende su actitud con dureza. Berta y Paula hablan sobre Lorenzo, ya que esta es consciente de los sentimientos de aquella por el joven.

Jornada Tercera

Escena I (pp. 131-137). Desde la calle se escuchan a los jóvenes que se marchan del pueblo para hacer el servicio militar, así como los llantos de sus madres que los despiden. Ángela, María Misericordia y Martín Conde opinan sobre la emigración forzosa de jóvenes y campesinos del pueblo, debido a la mala situación económica y la crisis agraria. Discurso de Martín Conde en defensa del proletariado.

Escena II (pp. 138-143). Lorenzo le comunica a su padre el deseo de abandonar el seminario para quedarse en la casa. Luego, Martín Conde se lo hace saber a Berta, que, con el miedo de vivir con la tentación, se muestra disgustada con la decisión del joven.

Escena III (pp. 143-151). Diálogo entre Berta y Lorenzo a solas, en el que él admite sentirse atraído por su hermanastra, Ángela. Berta intenta seducirle en un acto de desesperación e irracionalidad. La Tía Nela aparece borracha, en busca de la ayuda de Martín Conde para impedir que su hijo sea enviado al servicio militar.

Escena IV (pp. 151-155). Primer diálogo entre Ángela y Lorenzo en que este ya no es seminarista. Aparecen Martín Conde y Berta para invitarlos a cenar con toda la familia reunida por primera vez.

Escena V (pp. 155-159). Tía Nela, más borracha que antes, advierte a Román de la relación poco ortodoxa entre Lorenzo y Berta.

Escena VI (pp. 159-163). Román intenta obtener información acerca de Lorenzo y Berta a través de Paula.

Escena VII (pp. 163-178). Paula le cuenta a Ángela sobre el pasado de su madre, por lo que queda revelado su secreto y la razón del fallecimiento de su abuela, Mónica. Paula y Ángela escuchan a Lorenzo recitar coplas desde la calle, en mitad de una ronda y acompañado de guitarras.

Escena VIII (pp. 178-184). Berta manifiesta su temor ante un posible desastre, provocado por el aniversario de la muerte de Mónica esa misma noche. Martín Conde, furioso, presiona violentamente a la Tía Nela para que le confirme la traición entre su hijo y Berta, ya que la bruja asegura haberlos visto en una posición más sensual que maternal.

Escena IX (pp. 185-192). Por la noche, Lorenzo llama a Ángela a través de las rejas de una ventana, donde acude Berta, incapaz de contenerse, para hacerse pasar por su hija aprovechando la oscuridad, y confesar sus sentimientos con vehemencia. Justo cuando Berta se expresa más apasionadamente, aparece Ángela y la escucha desde un rincón. Cuando Berta la descubre, entra en pánico culpándose por la gravedad de su pecado, mientras Ángela se muestra comprensiva e intenta calmarla.

Escena X (pp. 193-201). Aparece Martín Conde advirtiendo haber oído las confesiones de Berta en la reja. Ángela se responsabiliza falsamente para amparar a su madre, pero se descubre la verdad y Martín castiga con dureza a Berta, humillándola ante los presentes y obligando a los jóvenes a besarse para que ella pueda observarlos. Ordena el casamiento de ambos y Berta es condenada a una vida de escarnio doméstico.

IV.1.4. Análisis Textual

De acuerdo con García Barrientos (2001: 39), los principales elementos del texto dramático son el espacio, el tiempo, el personaje y el público. Por ello, para el análisis de *La*

nieta de Fedra nos centramos en los aspectos fundamentales del diálogo y la acción, a partir de los cuales podemos llegar al conocimiento de la escritura textual, la ficción dramática, el tiempo, el espacio, los personajes y la visión; esta última, referida al vínculo comunicativo entre la dramaturga y los lectores de la ficción dramática.

IV.1.4.1. Escritura Dramática

En primer lugar, en la escritura del texto dramático son fundamentales las acotaciones, caracterizadas en las tres jornadas por su extensión y detallismo, ya que en sus amplios fragmentos se denota una preocupación por dilucidar información minuciosa de los elementos que componen cada escena. Tanto es así que López (2016: 59) sostiene que la obra posee «más episodio narrativo que puramente teatral», debido a la insistencia en «desvelar las causas que provocan las acciones de sus personajes»; al igual que Nieva de la Paz (1993: 167), quien atribuye la longitud de las acotaciones al carácter «irrepresentable» con el que se subtitula el drama: «[...] se repite también en las descripciones de personajes, apunta sin duda hacia el carácter de teatro para ser leído que parece presidir la concepción de la obra». En la siguiente acotación advertimos la manera pormenorizada con la que se presentan a los personajes antes de su primera aparición, incluso si se trata de secundarios, como el médico, o de intervenciones momentáneas sin verdadero peso en la trama:

Es hombre de cincuenta años, sano, comunicativo y alegre; todo lo encuentra fácil y viable cuando es encaminado al bien y regocijo del prójimo. La vida no le ha hecho sufrir, pero le ha enseñado a compadecer al que sufre y remediarle en lo que puede. Su gran simpatía es el mejor medicamento para sus enfermos, a quienes la mayoría de las veces deja que se curen solos, «para no perjudicarles», como él dice (Angélico, 1929: 30).

Además de su función representativa, estas adquieren un carácter extra-dramático, al referirse de manera subjetiva a hechos que no pertenecen solo al drama, sino a la naturaleza de los personajes y su contexto, con el objetivo de justificar su importancia dentro del mismo. En ocasiones, son acotaciones funcionales, ya que son detallados rasgos técnicos de cara a su representación: «Los huecos laterales pueden estar en la forma que se crea conveniente; pero la puerta de entrada, reja grande y puerta del cuarto de Ángela, han de dar frente al público» (p. 65); «[...] por la primera derecha» (p. 77); «[...] mientras hacen mutis por el foro» (p. 82); «Mutis foro» (p. 87); «Viendo a Ángela que viene por la primera derecha, cuyo interior estará iluminado» (p. 152). No obstante, la mayor parte de las acotaciones se caracterizan por ser

diegéticas, debido a que las descripciones «invitan a una lectura puramente literaria» (García Barrientos, 2001: 50).

Por otro lado, las referencias extra-verbales que contienen son, en su mayoría, personales, que pueden ser:

a) nominativas, por mencionar a los personajes que intervienen en la acción: «Lorenzo, muchacho de veinte años [...]» (Angélico, 1929: 82); «A Román, por Lorenzo» (p. 84); «A Misericordia» (p. 102);

b) paraverbales, al detenerse en actitudes, intenciones o prosodia: «Con el alma en la frase» (p. 48); «Casi llorando de indignación» (p. 45); «Queriendo reanudar la conversación» (p. 85); «Enojado» (p. 96); «Buscando un pretexto inexplicable» (p. 144); «Obsesionado con una idea» (p. 154);

c) corporales, bien, en la descripción de la apariencia de los personajes: «[...] su porte es limpio y sencillo [...]» (p. 14); «[...] con el sombrero y la capa puestas» (p. 178); o bien, señalando la expresión que adquieren («Inclinándose» (p. 42); «Asintiendo» (p. 137); «Temblando de emoción» (p. 198);

d) psicológicas, aludiendo a sus ideas o sentimientos: «[...] todo en ella denota un temperamento frío y calculador [...]» (p. 16); «[...] comunicativo y alegre [...]» (p. 30); «Brutal y grosero» (p. 44); «Cínico» (p. 75); «[...] sin aires tímidos ni apocados [...]» (p. 82);

e) u operativas, mediante la información relativa a las acciones: «Entra Paula» (p. 40); «Sentándose en una butaca y cogiendo un libro» (p. 47); «Quitándose la gorra» (p. 77); «Pausa» (p. 131); «Lee» (p. 133).

Además de las personales, encontramos acotaciones de carácter:

a) espacial: «Gabinete particular en casa modesta [...]» (p. 13); «En la puerta» (p. 15); «Sobre un banquillo se amontonan varios libros» (p. 75); «Desde la ventana» (p. 100); «Al pasar por la ventana» (p. 103); «Dentro» (p. 174);

b) temporal: «Son las ocho de la mañana» (p. 14); «[...] para resguardarlo del frío [...]» (p. 16); «Se hace casi de noche» (p. 135);

c) y sonoro: «Se oye la copla» (p. 132); «Se oye el rasgueo de la guitarra» (p. 173); «Se oye el cantar todavía lejos, y poco a poco va aproximándose» (p. 174); «Se oye la llave

de la puerta» (p. 192).

Los ejemplos ilustran la riqueza de las acciones y el valor que la autora reservó para las descripciones, de las que el lector obtiene información extremadamente minuciosa del carácter, el físico, el movimiento y la gesticulación de los personajes, así como de su contexto presente y pasado. Más aún, destacan por su subjetividad, por la especificación de juicios y estimaciones personales de la autora, como en el primer ejemplo con la presentación descriptiva del médico, en la que incluso se le parafrasea para reflejar su peculiar temperamento.

IV.1.4.2. Dicción Dramática

El estilo directo de los diálogos no solo contribuye a la inmediatez propia del modo dramático, sino a que los personajes conformen un texto colmado de réplicas. El lenguaje de los interlocutores rompe con la unidad de estilo, ya que manifiestan diversos registros dependiendo de su nivel sociocultural, que puede ser culto, como es el caso de Román; coloquial, como el de Paula; o vulgar, como el de Tía Nela, quien, frente al resto de personajes, presenta un idiolecto casi ininteligible. Pese a este contraste, la concordancia entre los usos lingüísticos y demás elementos del discurso hacen que en todo momento el lenguaje se mantenga fiel al decoro.

De acuerdo con lo expuesto por García Barrientos (2001: 56-62), los diálogos cumplen con las funciones:

a) dramática, plasmando acciones que expresan seducción o amenaza: «¿Quieres que pasemos por la ventana?» (Angélico, 1929: 121); «Vuelve a decirlo, o te saco la lengua de víbora que tienes...» (p. 183);

b) caracterizadora, con el objetivo de construir el carácter de personajes mediante la exaltación de algún aspecto: «¡Paula, hija; no, no sabía que tenías perdido el juicio hasta ese extremo!» (p. 21); «¿Tienes miedo, chiquilla?» (p. 185);

c) diegética, aludiendo a acciones fuera de escena: «Ya volvió la esquina..., y como al ladito está la iglesia...» (p. 20);

d) ideológica, cuando se manifiestan ideas o creencias con fines didácticos: «Según tú, ¡la última palabra del credo! No quieres bien a las mujeres y todas te parecen malas...» (p.

110);

e) y poética, por el empleo de figuras retóricas en la prosa: «De los que no ven más allá del mundo, demonio y carne...» (p. 113); «A ti te tenía *querer* [...]» (p. 118).

Asimismo, algunos de los diálogos presentan la misma función representativa de las acotaciones, lo que permite que se haya podido «obviar una acotación previa», como señala García Barrientos (2001: 47): «Bien; veo que vuelves a tu labor; así me gusta, que no desperdicies el tiempo...» (Angélico, 1929: 48). Teniendo en cuenta la gran longitud de sus entradas, destaca la necesidad de la autora de seguir aportando detalles del entorno de los personajes a través de sus parlamentos.

Por otro lado, los diálogos se manifiestan en forma de coloquio, puesto que el discurso de los personajes es contrapuesto al de un interlocutor, con un máximo de siete partícipes – Escena V de la Jornada Segunda– y, en su mayoría, de carácter breve, aunque algunas puedan ser considerados monólogos por su prolongada extensión –por ejemplo, la denuncia de Martín Conde a la emigración (pp. 133-135)–. Los únicos apartes los reproduce Paula al inicio de la obra, mientras curioseaba por la ventana; y también Berta; por ejemplo, en la Escena III de la Jornada Tercera: «Es verdad, nada... (¡qué vergüenza de mí misma...!)» (p. 151); o bien, en la Escena IX, cuando, en el momento previo a su encuentro con Lorenzo en la reja, lo escucha clamar a Ángela y exclama para sí: «¿Quién llama? [...] ¡Oh, es Lorenzo!, ¡Él cuando con él soñaba! [...] ¡Oh! ¡Qué angustia y qué emoción siento!» (p. 185). No se encuentran en el texto soliloquios ni apelaciones dramáticas, de modo que el empleo de formas realistas de diálogo aportan verosimilitud a la obra.

IV.1.4.3. Ficción Dramática

García Barrientos (2001: 71) propone el Sistema de Greimas como modelo actancial de *dramatis personae*, formado por tres oposiciones binarias de seis actantes: el Sujeto, respecto al Objeto –objetivo– que pretende conseguir; el Destinador (D1), que impone al Sujeto su deber; el Destinatario (D2), beneficiado de las acciones del Sujeto; y el Ayudante frente al Oponente, que intervienen respectivamente de forma positiva y negativa en la consecución de los objetivos del Sujeto. En *La nieta de Fedra*, podemos utilizar este modelo para la trama principal y las secundarias. No obstante, debido a los efectos colaterales que

provocan los distintos Sujetos en la lucha hacia sus objetivos, nos atrevemos a añadir a este sistema un tercer Destinatario (D3), que, al contrario que el segundo, resulta ser perjudicado:

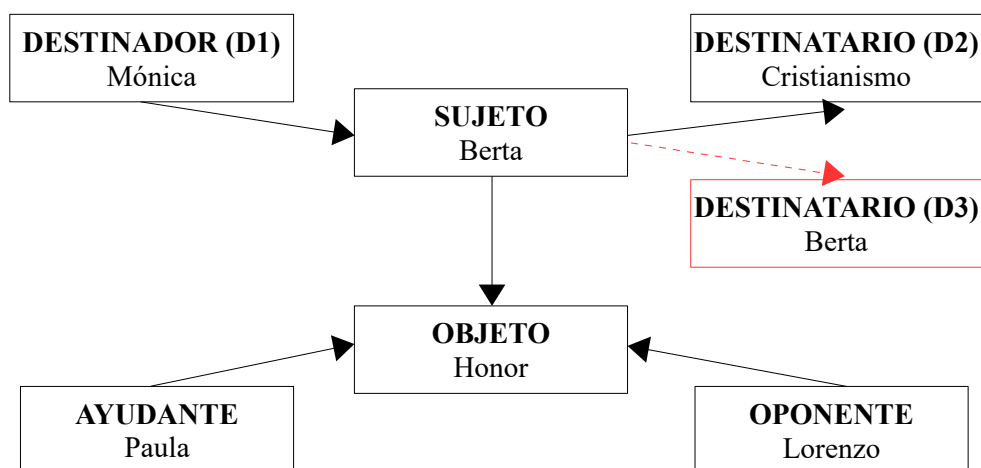


Gráfico 1. Modelo actancial del personaje de Berta según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

En efecto, las acciones de la trama principal son consecuencia del anhelo de Berta por mantener su honor como mujer devota, tanto la muerte de su madre, como la represión de sus sentimientos hacia Lorenzo o el conflicto final con su familia. Todo ello, propiciado por el adoctrinamiento moral de Mónica, quien le ha impuesto desde la niñez fuertes valores religiosos con los que, evidentemente, se beneficia al cristianismo y a la propagación de sus dogmas. Por otro lado, Paula, la criada, apoya la educación recibida por Berta y colabora en el proceso de aleccionamiento junto a su madre; pero, en la edad adulta, la pasión incontrolable hacia su joven hijastro supone un obstáculo para continuar por la línea de la rectitud. Finalmente, es ella quien sufre las consecuencias de sus propios actos, pues su voluntad moral le hace aceptar un destino que cree merecer por mujer pecaminosa.

Del mismo modo, en las tramas secundarias podemos situar como Sujeto a Mónica, Ángela, Lorenzo y Martín Conde. En primer lugar, Mónica, empujada por sus convicciones religiosas, tiene como objetivo sincerarse con Berta sobre su pasado, para lo cual se está preparando prácticamente desde la infancia. De nuevo, la ayudan en el proceso Paula y Don Braulio, animándola a liberarse de su vergüenza, que, al final, Ángela transforma en motivo de orgullo, por lo que la confesión de los secretos de su abuela –transmitidos por Paula– favorecen su tolerancia y la ausencia de prejuicios respecto a las circunstancias ajenas;

mientras que Berta resulta perjudicada por el contraste entre su condición ilegítima y los principios que le han inculcado. Además, la sociedad continúa poniendo barreras a la libertad femenina, lo que impide a Mónica evolucionar como mujer y como madre, dependiente de un entorno moralizante y opresor:

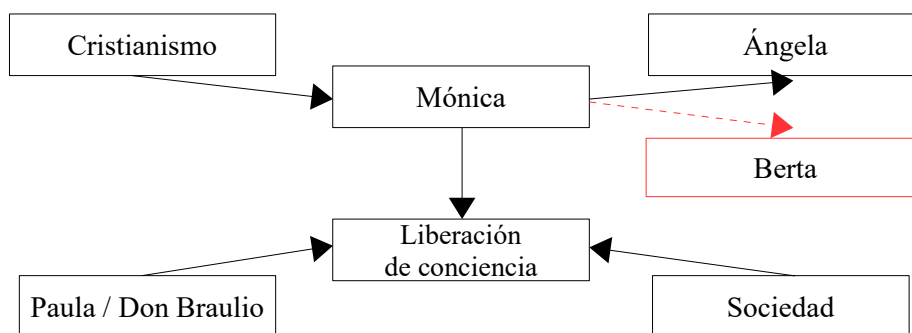


Gráfico 2. Modelo actancial del personaje de Mónica según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

En el caso de Ángela, advertimos desde el principio su interés en formar una familia con Lorenzo, una idea impuesta por el cristianismo, aunque su fin ulterior no responde a patrones morales, sino a un sincero amor hacia el joven. En su empeño, resulta beneficiado Martín Conde, en pro de una mayor descendencia, mientras que Berta es sufridora de la unión entre ambos. Paula ejerce de confidente y, en ocasiones, de celestina, pues aporta confianza a Ángela para que confiese sus sentimientos hacia Lorenzo. En el desenlace, es consciente del daño que supone su romance para Berta, de modo que esta sirve de obstáculo para su enlace, que culmina siendo forzado por Martín Conde contra su voluntad, la de Lorenzo y la de su madre:

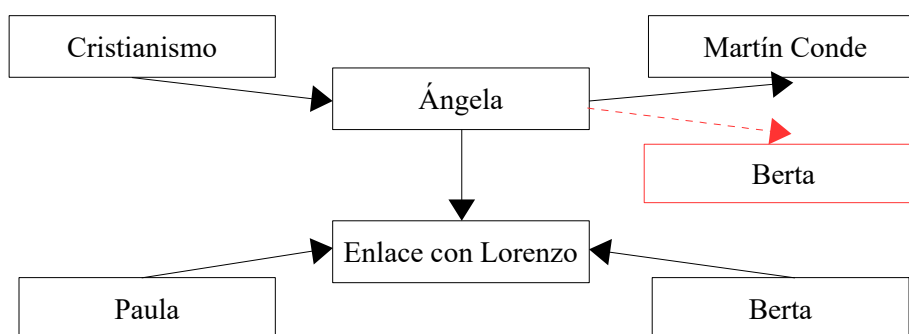


Gráfico 3. Modelo actancial del personaje de Ángela según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

La pertenencia de Lorenzo a un seminario revela la posesión de una inmensa fe y su voluntad de renunciar a una vida convencional para servir a Dios. Este deseo, sin embargo, surge a partir de la ferviente devoción de su madre, de modo que su entrega monacal se debe a la búsqueda de confirmación maternal y un prestigio social que es dictado también por las normas cristianas, a las que desobedece cuando Ángela se interpone en su camino. Berta vive con pesar su internamiento religioso, aunque le sirve de evasiva para controlar sus inapropiados sentimientos:

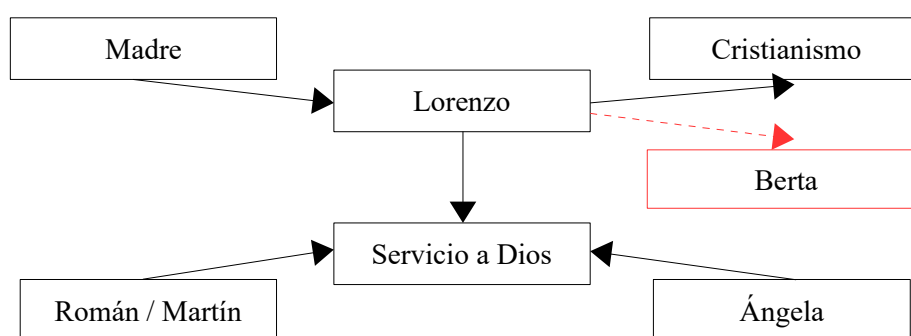


Gráfico 4. Modelo actancial del personaje de Lorenzo según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

Por último, el objetivo que persigue Martín Conde desde su aparición es el de aumentar su descendencia, de ahí que se lamente de haber tenido solo dos hijos, de los cuales, uno debe mantener su pureza por oficio religioso. Este es un propósito claramente cristiano y por el cual Martín contrae matrimonio por segunda vez. Así, Berta debe asumir este fin junto a un hombre que no desea; mientras que Lorenzo y Ángela son bendecidos por su vínculo amoroso que hará crecer a la familia del patriarca, algo que no hubiera podido suceder si César, el primer marido de Berta, no hubiera fallecido y ambos no hubieran concebido a Ángela. Según el Sistema de Greimas, su objetivo se presenta relacionado con los demás elementos de la siguiente manera:

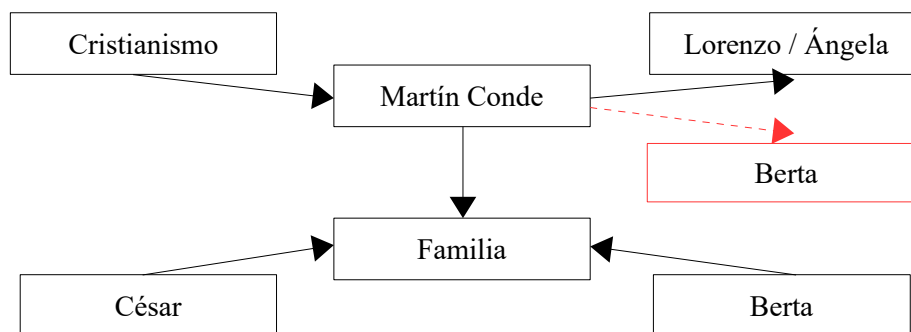


Gráfico 5. Modelo actancial del personaje de Martín Conde según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

En el modelo actancial de cada uno de los personajes observamos dos coincidencias: la absoluta presencia del cristianismo como Destinador-beneficiario del objetivo del Sujeto; y la posición de Berta como la gran perjudicada en la conquista de los mismos. Así, mediante este sistema se observa claramente una relación directa entre las distintas imposiciones de la doctrina cristiana y la deplorable situación de Berta. A este respecto, partimos de una prótesis o situación inicial en la estructura de la ficción dramática, correspondiente a la presentación de los personajes principales en un entorno familiar en aparente calma, donde Berta es plasmada como una joven dichosa y segura de sí misma. Posteriormente, esta situación es modificada en la epítasis, con la confesión y muerte de Mónica, razón por la cual la protagonista sufre un conflicto interno que desencadenará el resto de nudos en la trama. Todos ellos evolucionan hasta una catástrofe o situación final que representa la revelación sentimental de Berta y la rotunda solución de Martín Conde tras su descubrimiento. Estos tres estados equivalen, a su vez, con las tres partes de la estructura aristotélica de la acción; es decir, las tres jornadas sin división de escenas: el planteamiento, en los momentos previos a la disputa madre-hija; el nudo, marcado por el primer punto de giro que representa la muerte de Mónica; y el desenlace, iniciado también por un segundo punto de giro, en el momento en que Lorenzo decide abandonar el seminario.

La estructura dramática presenta una forma abierta, pues desobedece la unidad de tiempo con la elipsis de la Jornada Primera a la Segunda, y la de acción, con el intersección de tramas secundarias. Además, no presenta un final conclusivo, pues el destino fatal de Berta y la unión matrimonial entre Ángela y Lorenzo son sugeridas en las últimas líneas. El lector debe intuir la humillación y el escarnio que sufriría la protagonista tras el final dado, una hipótesis

que resulta fundamental para la crítica social que pretende reflejar la obra.

En cuanto a la jerarquía de las acciones, la trama encabezada por Berta constituye la acción principal, mientras que las secundarias se intercalan para alterar el ritmo de la primera; por ejemplo, la de Lorenzo como seminarista, la de María Misericordia e, incluso, la que forma Don Braulio junto a Mónica. Según su grado de representación, además de las acciones patentes, que son aquellas llevadas a cabo en escena, encontramos algunas latentes, como la sugerida por Paula mientras observa a Berta avanzar por la calle en la escena inicial; así como significativas acciones ausentes, casi en igual medida que las patentes, con las que los personajes se remontan a situaciones pretéritas para aclarar los hechos del presente.

IV.1.4.4. Tiempo

El tiempo del drama se configura en torno a los tres planos señalados por García Barrientos (2001: 82-84), que son el diegético, el escénico y el dramático. El primero se refiere al tiempo argumental en el que se desarrolla toda la acción, que en este caso abarca diecisiete años desde el comienzo hasta el final de la obra. Durante la Jornada Primera no transcurre más de un día, ya que, en primera instancia, encontramos a unos personajes que emprenden la actividad matutina a las ocho de la mañana (Angélico, 1929: 14), cerrándose con el abatimiento de Mónica, que fallece poco después de que Berta volviera de la Iglesia. En la Jornada Segunda, hay un salto de diecisiete años¹⁶³, señalado explícitamente en la narración, cuyos hechos comienzan a las diez de la mañana (p. 75) y se desarrollan también en un mismo día, puesto que a partir de la Jornada Tercera aún son las seis o siete de la tarde (p. 131) y en la noche se da el desenlace.

En cuanto al tiempo escénico, no sabríamos con seguridad la duración de la puesta en escena, dado que la obra nunca llegó a representarse. Sin embargo, si seguimos la norma guionística de una página por minuto, teniendo en cuenta sus 201 páginas, podemos deducir que duraría aproximadamente tres horas y media, lo que explica su carácter «irrepresentable» sin una adaptación en la que se reduzca la longitud de acotaciones y diálogos.

Asimismo, para la conciliación entre el tiempo diegético y el escénico, la obra debe poseer un tiempo dramático, que es relativo, mediante el cual puedan adecuarse las casi dos

¹⁶³ «En la Jornada Segunda han pasado diecisiete años, en los que Berta ha quedado viuda con una hija, Ángela, y se vuelve a casar con un viudo que también tiene un hijo, Lorenzo; además, tienen un hijo en común. Es ahora realmente cuando el tema Fedra comienza» (López, 2016: 60).

décadas de la fábula a la duración de su posible escenificación; es decir, que el diegético sea posible dentro del escénico. Por otro lado, la autora recurre a diversos grados de representación en los que se distingue el tiempo patente, que es el tiempo explícitamente señalado en escena y que abarca dos días (uno, en la Jornada Primera; y otro, en la Segunda y Tercera); el tiempo latente, señalado dramáticamente a través del diálogo y la edad de los personajes, que, en este caso, son los diecisiete años; y el ausente, que no forma parte de la obra, como el aludido por Mónica cuando quedó embarazada de Berta y su subsiguiente infancia, lo que se remonta a unos veinte años atrás: «¿Te acuerdas cuando era pequeñita, aquella vez que, viéndome llorar, vino con tanto salero pretendiendo meter mis lágrimas en un alfilerero que tú la habías regalado?» (p. 27).

Para que los diversos grados temporales sean posibles en el plano dramático, la autora recurre a transiciones como la pausa, con la que sugiere un cambio de acción mediante una detención implícita (p. 131); la elipsis, como ocurre de la Jornada Primera a la Segunda; o escenas sugeridas por personajes en las que se resumen hechos no representados y, por tanto, economizados del tiempo escénico, como en el caso de Don Braulio en la Escena III de la Jornada Primera, al informar a Mónica sobre su encuentro con Berta y César en la calle (pp. 31-32).

Por el contrario, se evitan recursos como la repetición o la suspensión, ya que no contribuyen a agilizar la trama, aunque la velocidad externa presenta cierta ralentización, con largos diálogos que generan escenas densas y prolongadas, del mismo modo que la velocidad interna destaca por una dilatación de las acciones. Más aún, aunque la frecuencia de estas es singulativa en la mayoría de los casos, alguna se muestra de manera iterativa, es decir, presentándose una vez lo que ocurre repetidamente; como, por ejemplo, el momento en que Berta se muestra huidiza con Lorenzo, una actitud que, según este, ocurre cada vez que vuelve del seminario: «[...] hace una temporada, desde el año pasado cuando vine de vacaciones, que parece huirme... como si temiese algo de mí... [...]» (p. 117).

Como la mayoría de las piezas dramáticas convencionales, posee un ritmo intensivo, pues el tiempo no se detiene en una acción concreta distendida, sino que avanza junto con esta y lo hace en orden cronológico. La distancia temporal es simple, es decir, parte de una realidad contemporánea; y su perspectiva es objetiva, pues ningún personaje percibe el tiempo de una forma distinta al del resto.

IV.1.4.5. Espacio

El espacio dramático no cumple con la unidad de lugar, ya que presenta estructuras múltiples de manera sucesiva, al desarrollarse en diferentes escenarios. Cada uno de ellos son de perspectiva externa objetiva, puesto que no son fruto de la imaginación de un personaje concreto, sino que son del todo reales en escena. Los espacios patentes se constituyen en interiores, esto es, la casa de Mónica en la Jornada Primera y la de Martín Conde en las jornadas restantes. En el primer caso, la descripción indica no solo el modelo de habitáculo en el que se encuentran los personajes principales, sino también muebles y accesorios que nos dan información sobre los personajes principales y algunos juicios subjetivos sobre su estado general:

Gabinete particular en casa modesta, menos que medianamente acomodada, sin que por esto acuse penuria o carencia de lo necesario en sus moradores. Todo es sencillo y limpio, salpicado de detalles coquetones que hacen parecer la casa y el mobiliario con doble valor y menos tiempo del que tienen. [...] A la derecha (siempre del actor) un balcón o mirador, y frente a él, un costurero, una jaula y algunos tiestos con plantas; en la pared que forma rincón un estante con libros, un par de butaquitas, una silla de costura y una alfombra para los pies; es un rinconcito de labor, lectura y descanso; bien se comprende ser el preferido de sus dueños. En el centro de la estancia una mesa, alguna butaca, más sillas, etc., etc., cuanto sirva a completar un conjunto armónico que denota la fisonomía característica de los sucesos que en tal sitio han de tener lugar (Angélico, 1929: 13-14).

De acuerdo con López (2016: 60): «La primera jornada se desarrolla en el interior de una vivienda y sirve de introducción para presentar al personaje de Berta desde el punto de vista de la educación recibida de su madre, Mónica, mujer soltera [...]».

En las dos últimas jornadas, donde se respeta la unidad de espacio y tiempo¹⁶⁴, sigue destacando cierta preocupación por situar al lector en un punto geográfico concreto –en el pueblo de Navarrosa¹⁶⁵, en Madrid¹⁶⁶– y detenerse en el espacio escénico para su mejor disposición hacia el público; lo que resulta paradójico teniendo en cuenta que la representación de la obra era el fin último de la autora: «Vestíbulo en casa de Martín Conde

¹⁶⁴ «La misma decoración del segundo acto» (Angélico, 1929: 131).

¹⁶⁵ «[...] la hacienda del patriarca Martín Conde, rico labrador que rige los destinos del pueblo de Navarrosa» (Nieva de la Paz, 1994: 19).

¹⁶⁶ Según Hormigón (1997: 221), el pueblo en el que se sitúa la acción se encuentra en Navarra: «Los actos segundo y tercero, tras transcurrir diecisiete años, se desarrollan en el vestíbulo de la casa de Martín Conde, hacendado navarro». Mientras que Nieva de la Paz (1998: 269) sostiene que los personajes están «[...] situados en una típica casona de Castilla». No obstante, podemos afirmar que realmente se trata de un pueblo establecido a las afueras de Madrid, ya que, en la Escena III de la Jornada Segunda, Lorenzo sugiere, con el empleo del verbo *llegar*, que se encuentra en la misma ciudad en la que es recibido el personaje aludido: «[...] vi al hijo de los Castro que llegaba a Madrid [...]» (Angélico, 1929: 92).

[...] de Navarrosa [...]. Los huecos laterales pueden estar en la forma que se crea conveniente; pero la puerta de entrada, reja grande y puerta del cuarto de Ángela, han de dar frente al público. Sobre un banquito se amontonan varios libros» (Angélico, 1929: 75).

Por otro lado, los espacios ausentes son aludidos por varios de los personajes para los que son visibles y pertenecen a los alrededores de la casa y el pueblo: «Ya volvió la esquina..., y como al ladito está la iglesia...» (p. 20); «[...] la Alameda que hay enfrente [...]» (p. 32); «[...] en el parterre a la vista de todo el mundo [...]» (p. 33); «[...] la torre de la iglesia [...]. Más abajo, el hospital [...]; lejos... lejos... también, [...] riscos y matorrales, y, sobre todo, los picos de aquellas montañas tan solemnes y silenciosas [...]» (p. 99). También hay espacios latentes, pues advertimos dos puertas hacia el fuera de escena, de las cuales, según las descripciones, una lleva a un «pasillo o vestíbulo», mientras que la otra conduce al dormitorio de Mónica (pp. 13-14).

Respecto a la distancia representativa del espacio, el ambiente de la calle es un espacio metonímico, ya que se intuye por la iluminación que se cuele a través de las ventanas: «Al fondo, forillos de calle o plaza» (p. 75). Por otro lado, tanto los interiores como los exteriores se caracterizan por ser icónicos realistas, pues representan de manera ilustrativa el carácter y las creencias de los personajes. Un ejemplo de ello es la ya citada iglesia, que casualmente localizamos a muy poca distancia de la casa; y esta, a su vez, luce una estética clásica, sencilla y discreta, propia de una familia tradicional de clase media. Según Nieva de la Paz (1994: 19), los cuidados de la «modesta» sala refleja la presencia de un «ángel del hogar» que desempeña labores convencionalmente destinadas a la mujer de antaño: costura, jardinería, lectura y «descanso». Además, la presencia de una ventana en el centro de la habitación es sumamente simbólica en el arte universal, en algunos casos vinculada a la fe católica, como en la pintura española de los siglos XV y XVI. De acuerdo con Ávila (1993: 68):

La aparición de la puerta y de la ventana no solo están en función del aporte de luz natural o por la necesidad de establecer un pasaje de acceso al ángel –que en la mayoría de los casos no tiene nada que ver con esa vía– sino en razón a valoraciones de tipo alegórico. La ventana simboliza receptividad; es, como indica Panofsky, símbolo acreditado de la «gracia iluminante»; y algunos pintores le dedican extraordinaria importancia en el contexto de la obra, de tal manera que en ella se llega a situar el punto de fuga [...].

En la obra, la ventana adquiere más bien un sentido en torno a la escapatoria de mujeres cohibidas por las reglas de conducta impuestas por la sociedad. Así lo afirma González Naranjo (2011: 220-221):

Au milieu de cet endroit il y a une fenêtre. [...] Quand on passe au deuxième acte, on est dans une autre maison, dix-sept ans plus tard, la maison du riche patriarche Martin Conde, mais on a toujours, au milieu du décor, une grande fenêtre. [...] Effectivement, Berta, Monica et Angela sont enfermées dans ces deux maisons, comme Monica enferme son secret face à la société, ou Berta qui se bat contre une passion plus forte que sa foi chrétienne. Mais dans leur enfermement, le petit coin de couture et de lecture, à côté de la fenêtre, est un endroit de paix et de liberté¹⁶⁷.

Con ello, la autora dota al espacio de elementos connotativos con los que establece, de manera claramente intencionada, una relación directa entre la iconografía religiosa y la psicología de las protagonistas, propietarias del lugar. Como sostiene Ricci (2006): «Ces espaces ont à charge de symboliser la captivité psychique et sociale des individus, tiraillés entre leurs sentiments et le poids de la morale et de la société»¹⁶⁸. Después de todo, la ambientación se mantiene acorde en todo momento con los «tipos de sociedad» en los que la autora debió vivir y, del mismo modo, se enmarca en un espacio mítico que demuestra ser capaz de adecuarse «reescrituras diversas» (López, 2016: 64).

IV.1.4.6. Caracterización y Análisis de los Personajes

El estudio de las *dramatis personae* en *La nieta de Fedra* se realiza en función de su jerarquización, es decir, en su cualidad de principales o secundarios, atendiendo a su relevancia y presencia en escena durante el desarrollo de la trama. En este sentido, se incluyen entre los principales a Berta, evidente protagonista del drama; Mónica, deuteragonista y figura fundamental para entender el conflicto interno de Berta y que, aunque solo tenga aparición en seis escenas, está presente en toda la Jornada Primera; Ángela, tritagonista que sirve de contraposición a las dos anteriores; y Lorenzo, cuya relevante presencia abarca prácticamente todas las escenas de las dos últimas jornadas¹⁶⁹. Las tres primeras destacan sobre los demás por su dimensión psicológica, cuyo contraste define significativamente la problemática

¹⁶⁷ «En mitad de este lugar hay una ventana. [...] Cuando vamos al segundo acto, estamos en otra casa, diecisiete años después, la casa del rico patriarca Martin Conde, pero todavía tenemos, en medio de la decoración, una gran ventana. Sin embargo, estamos en un ambiente femenino [...]. En efecto, Berta, Mónica y Ángela están encerradas en estas dos casas, ya que Mónica oculta su secreto a su entorno, mientras Berta lucha contra una pasión más fuerte que su fe cristiana. Pero en su encierro, el pequeño rincón de costura y lectura, al lado de la ventana, es un lugar de paz y libertad» (González Naranjo, 2011: 220-221). Traducción propia.

¹⁶⁸ «Estos espacios son responsables de simbolizar el cautiverio psíquico y social de los individuos, divididos entre sus sentimientos y el peso de la moral y la sociedad». Ricci, 2006. Traducción propia.

¹⁶⁹ Aunque Hormigón (1997: 221) considera que las protagonistas son únicamente las tres mujeres principales: «Berta no es la protagonista única de la obra, sino que las lo son tres mujeres pertenecientes a tres generaciones distintas de la misma familia».

femenina de la época: «Descubre, no conjuntos, sino aspectos [...] de la personalidad; [...] para que el lector aprecie por sí mismo todo lo que de luz o de sombra puede haber en un temperamento» (Fernández Arrondo, 1-1-1931: 8).

El resto del reparto es incluido entre los secundarios: Paula, Don Braulio, Paz, César, El hombre de las cédulas, Martín Conde, Román, Sebastián, Cosme, María Misericordia, Padre Bartolomé y la Tía Mela. A pesar de su escasa incidencia en la obra, todos ellos aportan un valor significativo de manera individual, puesto que se introducen para plasmar los problemas generales de la sociedad en la que viven sus protagonistas; y, además, se distinguen de ellos por su distanciamiento «de la concepción calderoniana del honor» (Plaza-Agudo, 2015: 732). Con ello, se acentúa el carácter moral de la triada femenina, como sostiene Wilcox (2005: 558):

[...] to dealing with the psychological ramifications and emotional impact of illegitimacy on both the mother and the daughter. Various secondary characters enact the socio-political problems of the day: poverty, hunger, starvation; illiteracy and alcoholism; absentee landowners; unenlightened priests; the loss of young males, first to the armed forces and then to emigration¹⁷⁰.

Todos los señalados hasta el momento son personajes patentes, ya que son representados dramáticamente en la obra. Berta, Ángela y Lorenzo encabezan el mayor número de apariciones, puesto que los dos últimos están prácticamente omnipresentes a partir de la Jornada Segunda, como podemos observar a continuación, siguiendo el cuadro de configuraciones propuesto por García Barrientos (2001: 163):

¹⁷⁰ «[...] para lidiar con las ramificaciones psicológicas y el impacto emocional de la ilegitimidad tanto en la madre como en la hija. Varios personajes secundarios representan los problemas sociopolíticos de la época: pobreza, hambre, hambre, analfabetismo y alcoholismo, terratenientes ausentes, sacerdotes no iluminados, la pérdida de varones jóvenes, primero a las fuerzas armadas y luego a la emigración» (Wilcox, 2005: 558). Traducción propia.

Reparto	Jornada 1. ^a							Jornada 2. ^a							Jornada 3. ^a										
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Berta	χ		χ		χ		χ					χ		χ		χ	χ	χ				χ	χ	χ	χ
Mónica	χ	χ	χ		χ	χ	χ																		
Ángela											χ	χ	χ	χ	χ	χ		χ		χ	χ	χ	χ	χ	χ
Paula	χ	χ		χ		χ	χ							χ					χ	χ	χ				
M. Misericor.												χ			χ										
Tía Mela																	χ		χ			χ			
Paz			χ	χ																					
Martín Conde								χ	χ			χ			χ	χ		χ				χ			χ
Lorenzo									χ	χ	χ	χ	χ	χ	χ	χ	χ	χ		χ	χ		χ	χ	χ
Don Braulio			χ		χ	χ	χ																		
César						χ																			
H. cédulas				χ																					
Sebastián								χ																	
Cosme								χ																	
Román ¹⁷¹									χ	χ	χ	χ							χ	χ	χ				
P. Bartolomé												χ													

Tabla 4. Apariciones de los personajes por escenas en *La nieta de Fedra*.
Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, también aparecen numerosos personajes ausentes como Petra, descrita de forma machista por Cosme y Sebastián, que la llaman «loca» y «moza guapa» (Angélico, 1929: 77), solo apiadada en su ingenuidad por Martín Conde: «Ella es mujer ignorante, y al menos, no ha sido nunca la engañadora, sino la engañada» (p. 83). Son aludidos también «el albañil» (p. 20); «el hijo de los Castro» (p. 92); «el tío Filipichín», un conocido pastor que, en palabras de Ángela, «[...] muy viejecito que está ya para andar por riscos matorrales [...] guardando su rebaño» (p. 99); «Eusebio, el hijo de tía Mela» (p. 131); la «familia de los Retamilla» (p. 133); concretamente, «el hijo de los Retamilla» (p. 132); y «Juanilla» (p. 143), que debe ser la criada o cocinera de Martín Conde, pues es mencionada junto a Paula por sus labores.

¹⁷¹ Cabe destacar que la autora olvidó citar la figura de Román en el listado inicial del reparto.

Por otro lado, encontramos a un solo personaje latente que con facilidad puede intuirse en el fuera de escena, este es Martinillo, el hijo de Berta y Martín Conde. Debido a su corta edad —«[...] dos tiene el mozuelo, y bien templado y salao es» (p. 92)—, es lógico pensar que el pequeño se encuentra por los alrededores de la estancia, en cualquier otra sala de la casa, incluso podría esperarse que saliera en cualquiera de las escenas de las dos últimas jornadas, siguiendo a su madre o portándolo esta en brazos. De todos modos, es una figura palpable en el ambiente, necesario para sugerir la reciente unión matrimonial de sus progenitores, y varias veces retratado durante la Jornada Segunda: «[...] Martinillo, vuestro hermano, solo piensa en destrozar [...]» (p. 122); «¿No sabes, Lorenzo, que mamá encontró un retrato tuyo de cuando eras pequeño, y Martinillo tiene toda tu cara?» (p. 122).

En conjunto, los personajes se caracterizan por ser complejos —o redondos—, puesto que, según Forster (2000: 74-84), para calificarlos de este modo deben poseer una «aptitud para sorprendernos de manera convincente» y todos disponen de la misma. En personajes como Berta, su arco evolutivo es evidente, pues hasta el final de la obra pasa de ser una devota reprimida y austera a una mujer pasional y desahogada. Sucede de igual modo con los secundarios, aunque carezcan de profundidad en un primer momento. Pero tomemos como ejemplo a María Misericordia, que, obnubilada por su fe y de temperamento dócil, se manifiesta como una aspirante a novicia a la sombra del Padre Bartolomé. Más tarde descubrimos su difícil situación como joven huérfana y los obstáculos contra los que ha luchado para lograr sus firmes propósitos monacales. Precisamente es quien, en su última aparición, contrapone negativamente el abandono por parte de su madre a la decisión de mujeres como Mónica, que deciden afrontar la maternidad en soledad.

Si tenemos en cuenta el modo variable de todos los que componen el reparto, podemos admitir que la obra está dotada, en efecto, de un fuerte dinamismo, que, de acuerdo con Spang (1991: 162), debe afectar tan solo a la «opinión o actitud» de los personajes, nunca al carácter, para no caer en la contradicción. Asimismo, todos ellos se presentan como seres funcionales, pues su caracterización se basa en «lo que hacen» y no en «lo que son» (García Barrientos, 2001: 182). Por ejemplo, el sacrificio de Mónica al renunciar a su buena imagen en sociedad por la concepción de su hija sin ayuda alguna la define como una mujer noble y de una gran fuerza y valentía. Esta caracterización posee, a su vez, una función sintáctica universal, ya que puede atribuirse a cualquier época y cultura, y adaptarse fácilmente a cualquier otro género dramático: «Así, en *La nieta de Fedra*, se actualiza y se trae a la contemporaneidad el mito

clásico de la mujer enamorada de su hijastro a partir del modelo proporcionado por las Fedras de Racine y Unamuno» (Plaza-Agudo, 2015: 728).

La distancia personal entre la configuración del drama y el receptor es menor en cuanto a sus aspectos temáticos, puesto que, al ser presentados de manera humanizada, como la propia autora afirma en el prólogo, se asegura que sus lectores se sientan más cercanos a personajes de su misma condición. Lo mismo sucede en términos comunicativos, ya que los caracteres dramáticos exponen complejos e inseguridades con los que el público fácilmente puede identificarse, a excepción de Berta, que, al situarse en un plano «exterior»¹⁷², es percibida con ambigüedad, obstaculizando toda conexión empática, como analizaremos con posteridad.

De manera constante, los sujetos son retratados de modo implícito, es decir, carecen de la necesidad de subrayar sus valores intencionadamente a través del diálogo. No obstante, hay casos en los que ocurre de manera explícita, ya sea mediante la «función caracterizadora del diálogo» (García Barrientos, 2001: 174), que puede darse de manera reflexiva o transitiva; o bien, a través de recursos extraverbales. Estas técnicas merecen ser analizados individualmente, ya que cada personaje presenta diferentes procedimientos de caracterización, y que planteamos según su dimensión psicológica, física, moral y social.

Los personajes principales son expuestos a continuación:

Berta. Personaje protagonista, se sitúa en el centro del conflicto antes y después del salto temporal, destacándose por su complejo patológico. Sus impulsos contradictorios hacen de ella una figura dramática sugestiva e inescrutable, no solo por sus características psíquicas, sino por su manera de relacionarse con el resto de la configuración. En su presentación es descrita físicamente por la autora como «una jovencita de diez y ocho a veinte años, de ademán resuelto y facciones enérgicas» (Angélico, 1929: 16), anticipando mediante rasgos físicos su fuerte personalidad. También recurre a elementos extraverbales para destacar estas cualidades, ya que por su vestuario deducimos rectitud y seriedad: «Viene vestida con un trajecito sastre, falda y chaqueta; trae un velito puesto sobre su cabeza; al cuello, una piel para resguardarlo del frío; en las manos, unos guantes, un libro de misa y un rosario» (p. 16).

En otras ocasiones, su físico es definido en voz de otros personajes, ya sea en su presencia, mediante continuas comparaciones con su hija: «No; de cara no se parecen; tan

¹⁷² «[...] se manifiesta sobre todo en la presentación “exterior” y alejada de la figura de Berta, de cuyos sentimiento y luchas apenas sabemos nada» (Nieva de la Paz, 1994: 20).

solo sus voces son semejantes, hasta el punto de que fácilmente se confunden. [...] hay quizá más vida..., algo más fuerte...; no sé explicarme» (p. 146); o bien, en su ausencia: «[...] tan airosilla y pimpante [...]» (p. 22); «[...] ella *ca* día *tié* mejor ver [...]» (p. 184).

Por otro lado, su dimensión psicológica es fundamental para la composición del conflicto dramático, debido a que su carácter se presenta como consecuencia directa de una fuerte influencia religiosa, hasta el punto de posicionarse como una mera víctima de la imposición de su entorno, como sostiene González Naranjo (2011: 221): «La caractérisation de Berta passe par sa froideur, son manque de tendresse et un grand orgueil. En fait, Berta n'est pas coupable de ce qu'elle subit mai une victime de cette société répressive»¹⁷³. La manera en la que es caracterizada le aporta complejidad y la sitúa entre las figuras más intensas de la literatura contemporánea, a la altura de Yerma o Bernarda Alba, como afirma Wilcox (2005: 559): «She might well be compared to the female protagonists in Lorca's rural tragedies of the early 1930s»¹⁷⁴. En su primera descripción, Angélico (1929: 16) la presenta como una mujer de «temperamento frío y calculador», en el que se advierte cierta despreocupación por la angustia ajena, pues «hasta el presente no ha conocido la lucha ni la pasión. Todo el camino lo encontró allanado por manos previsoras». Por tanto, su falta de humanidad, en este caso, es un efecto de la distancia que mantiene con la realidad social, y es precisamente esto lo que la desprestigia y la aleja de un público que no conecta con «sus negativos rasgos, su conducta intolerante, su contradictoria pasión y su cobardía final» (Nieva de la Paz, 1994: 20). Anteriormente se había mencionado la gran distancia comunicativa que se establece entre Berta y el público, al que le resulta imposible su identificación con la soberbia y el cinismo de la protagonista:

Como en las versiones de Racine y Unamuno, el conflicto se ha trasladado en este caso del hijastro [...] a la madrastra, pero al contrario que en estas, no se desarrolla con detalle su íntimo conflicto (razón y deber frente a pasión), ya que la acción dramática se contempla «desde fuera», sin mostrar empatía alguna con el personaje, al que se condena sin piedad por su egoísta y cobarde actitud (p. 168).

En efecto, la actitud de Berta genera un distanciamiento en el que el lector no es capaz de entender su sufrimiento ni compadecerse por la humillación a la que es sometida

¹⁷³ «La caracterización de Berta destaca por su frialdad, su falta de ternura y un gran orgullo. De hecho, Berta no es culpable de lo que puede sufrir una víctima de esta sociedad represiva» (González Naranjo, 2011: 221). Traducción propia.

¹⁷⁴ «Bien podría ser comparada con las protagonistas femeninas de las tragedias rurales de Lorca de principios de la década de 1930» (Wilcox, 2005: 559). Traducción propia.

finalmente:

No solo eso, pues la acumulación de cualidades negativas hacen de ella una mujer pusilánime e intolerante cuya moral no se corresponde coherentemente con sus actos. Por lo tanto, la autora se asegura de crear a un personaje femenino que no solo es incomprendido por su entorno, sino también fuera de la obra (Aleman Alemán, 2019: 108).

Las desavenencias entre Berta y el lector, por tanto, contradicen los valores de los dos niveles del mitema del héroe planteados por Antunes Netto Carreira y Vargas Sant'Anna (2007: 29-30) en el ámbito teatral: «Lo más inmediato, y de mayor alcance sería aquel establecido a partir de los vínculos del binomio actor-público. El segundo sería respecto al complejo contexto de las relaciones internas del campo teatral en el cual las estructuras de aprendizaje y jerarquía se establecen». Es decir, el primer nivel establece la relación entre el actor y el público, que, en nuestro caso, se refiere a un binomio personaje-lector, por la ausencia de representación escénica de la obra; mientras que el segundo nivel alude a la comunicación con el resto de personajes, en la que debe percibirse cierta estructura y organización. Berta no establece abiertamente un vínculo con el resto de personajes ni con los lectores, de modo que desde el planteamiento de su carácter ya es presentada como una figura desacralizada¹⁷⁵, es decir, una antiheroína.

En resumen, frente a la delicadeza de su madre y la ternura de su hija, destaca la arrogancia y el pragmatismo de Berta, sumida en su orgullo de mujer devota, que deberá confrontar en su edad adulta todos aquellos «condicionamientos psíquicos esenciales en su existencia» (López, 2008b: 258) de los que había renegado desde su juventud, y que la llevará a sumirse en la culpa, la vergüenza y el dolor de un amor irracional.

La forma implícita con la que se plasma el carácter frío de la protagonista es, sobre todo, a través de la relación que mantiene con su hija Ángela. A pesar de tener dos hijos propios, Berta intenta contener en todo momento su instinto maternal, lo que advertimos en su desafecto, casi desprecio, hacia la joven, que, por el contrario, pretende siempre acercarse a su madre, como observamos en los siguientes ejemplos:

ÁNGELA.— No me has dado un beso, madre...

BERTA.- (*Desabrida.*) Ya te besé esta mañana... (Angélico, 1929: 104).

¹⁷⁵ «La grande différence entre sa version de Phèdre et celles de Racine et d'Unamuno réside dans la désacralisation totale de l'hérine [...]» (González Naranjo, 2011: 219).

ÁNGELA.– Estábamos de broma. (*Cariñosa.*) No te enfades, madre... (*Va a abrazarla corriendo.*)

BERTA.– (*Desabrida, apartándola.*) Déjame, me despeinas; qué chica tan sobona... con tus zalamerías lo arreglas todo [...] (p. 122).

Este aspecto también es destacado de forma explícita y transitiva en voz de otros personajes, quienes subrayan de manera unánime «ese carácter seco..., un poco adusto y muy reconcentrado» (p. 118), «ese pícaro carácter tan *cerraao*» (p. 20), «la soberbia de creerse más fuerte y perfecta» (p. 172); «tan callada..., tan suya..., tan poco amiga de participar a nadie lo que piensa...» (pp. 26-27). Pese a la reserva y el comedimiento de Berta, su criada Paula es capaz de interpretar sus actos desde el primer momento y es a ella a quien confiesa el motivo de su sufrimiento (Díaz Tejera, 1989: 158). De modo que es el puente de comunicación entre Berta y el lector, que posee tantas dificultades para comprenderla. Su actitud distante la sentencia a la incomprensión absoluta de la sociedad y, por tanto, la soledad se convierte en su principal seña de identidad, pero también en su mayor quimera, puesto que le proporciona un estado de confort en el que terminará desolada y abandonada moralmente: «[...] hablo de su carácter, que no sabe sembrar ternuras para recogerlas más tarde, cuando sea vieja como yo y para vivir solo tenga tu cariño» (Angélico, 1929: 168).

Tan solo Mónica, su madre, es capaz de vislumbrar su faceta afectiva, pues recuerda la facilidad con la que, de niña, la consolaba cariñosamente por sus penurias: «¿Te acuerdas cuando era pequeñita, aquella vez que, viéndome llorar, vino con tanto salero pretendiendo meter mis lágrimas en un alfiletero que tú la¹⁷⁶ habías regalado?» (p. 27). Esta evocación funciona en contraposición al criterio posterior que indica la evolución personal de Berta con el paso del tiempo y, sobre todo, al terrible enfrentamiento entre ambas que culmina con la muerte de Mónica: «[...] ella es más entera, menos impresionable que yo... más *línea recta* [...]» (p. 22).

El distanciamiento de Berta también es subrayado por personajes incluso delante de ella, precisamente en escenas donde la incomunicación y la desaprensión están patentes: «¿Serás siempre tan reservadota y callada hasta con tu chacha, que te ha visto nacer?» (p. 17). Quizás la descripción que más representa su carácter es pronunciada por Lorenzo en la Escena III de la Jornada Tercera a través de una significativa metáfora, comparando, a su vez, la rudeza de sus modales con la dulzura de una joven como Ángela: «Es como si dijéramos...

¹⁷⁶ En relación al lenguaje y los diversos usos lingüísticos de la autora, nótese el laísmo propio del dialecto madrileño.

que usted es el cedro, y ella la violeta que crece al pie» (p. 146). En efecto, la coraza que Berta crea para sí misma le otorga fortaleza, pero también pasividad, pues su educación restrictiva y opresora la transforma en un ser vegetativo, incapaz de expresar libremente sus sentimientos y rebelarse contra el sistema normativo. Berta permanecerá durante toda su existencia situada en un mismo lugar, inmóvil, sin ser capaz de contradecir los dogmas morales; mientras que la violeta, igual de inactiva, posee un añadido decorativo y, por tanto, funcional, con el que puede modificarse y evolucionar –porque Ángela, a pesar de su talante abierto y risueño, y aunque muestre una moral más avanzada respecto a la condición femenina, no logrará ser más que un ser complementario a la sombra de su esposo, que es, al fin y al cabo, lo que le ha impuesto la sociedad.

Asimismo, la propia Berta distingue sus cualidades de manera reflexiva en momentos donde debe justificar sus actos o defenderse ante las contrariedades de su madre: «A ti te gusta exagerar las demostraciones de afecto, a mí reprimirlas; mejor dicho, disimularlas» (p. 48). Ciertamente, Berta es consciente de su carácter adusto y seco, lo que considera algo práctico y positivo frente a la debilidad de quienes se subordinan a sus cargas emocionales: «[...] ya sabes que yo no sueño nunca imposibles, ni anidan en mi frente fantasías... Soy muy material y muy prosaica, como mamá dice..., muy poco espiritual...» (p. 18). De ahí su arrogancia y complejo de superioridad, por creer que, anteponiendo su deber a sus sentimientos, contribuye a poseer una moral suprema: «Nada conseguirá aminorar a mis ojos su flaqueza deshonrosa...» (p. 70).

En pocas palabras, el cinismo y la frialdad de Berta contrastan con su naturaleza emocional, un dilema interno que la lleva a perder el control de sí misma en el desenlace. Además, la minuciosa construcción del personaje en base a Fedra, que literariamente ha gozado de tanta diversidad, permite que el conflicto interno de la heroína permanezca intacto, aunque se haya contextualizado en otro tiempo y dotado de otras cualidades; de manera que sus acciones están totalmente justificadas y adquieren coherencia respecto a sus precedentes mitológicos. Berta no es reprimida por los convencionalismos que debe acatar una reina, pero sí por los que le infiere su progenitora a través de la religión cristiana.

En definitiva, en un contexto religioso represivo, Berta es la personificación del miedo, la angustia y el deseo, como bien afirma Ragué-Arias (2005: 14) en relación a la Fedra clásica. Por esta razón, Berta no es capaz de ser plenamente activa en la sociedad ni expresar

con libertad el motivo de su sufrimiento, lo que le lleva a buscar sus propios recursos emocionales sin necesidad de recurrir a la socialización ni al intercambio comunicativo con su prójimo.

En este sentido, debemos detenernos en la dimensión social del personaje y su «preocupación colectiva» (Antunes Netto Carreira y Vargas Sant'Anna, 2007: 33). Previamente se han señalado ciertas facultades de Berta que la sitúan en una difícil predisposición social, ya sea por su actitud extremadamente «reservada» (Hormigón, 1997: 221) o por su tendencia a la soledad, que, hasta cierto punto, le evita riesgos en su bienestar emocional: «Nada, nada; la vida para ella ha sido hasta aquí un caminito de flores [...]» (Angélico, 1929: 28-29). Sin embargo, esa soledad también la mantiene aislada del resto de la sociedad y, por ello, es desamparada ante su humillación final: «[...] une femme normale, égoïste, qui lutte entre son désir et sa raison, qui pêche malgré sa grande foi chrétienne, et qui, de plus, est condamnée à l'isolement de la société (tout le contraire de l'héroïne grecque)»¹⁷⁷ (González Naranjo, 2011: 219-220).

Este aspecto antisocial es también característica propia de una antiheroína, ya que, el héroe, a pesar de mostrarse contrario a una sociedad que lo oprime o perjudica, siempre se integrará en ella del mismo modo que se rebelará contra ella, como afirma Roche Cárcel (1998: 256): «Solo el hombre que habita una sociedad, pero que se encuentra en tensión, en lucha, con el deseo de liberarse de ella, puede convertirse en un héroe trágico». En ningún momento, Berta siente el deseo de escapar de las limitaciones morales a las que la ha sometido su comunidad, ni siquiera es su intención contradecir a su obligación como esposa, madre y madrastra¹⁷⁸, que es realmente su rol en la sociedad. Como señala Limic (2015: 224), es una mujer «atada a los convencionalismos del modelo de “ángel del hogar”», que, tras una situación previa de orfandad y, luego, de viudedad, con las dificultades económicas que ambas conllevan, el matrimonio es su única vía para sobrevivir en un nivel de clase media, al igual que todas las mujeres económicamente dependientes del momento (Nieva de la Paz, 1993: 91). Al respecto, también López (2016: 63) valora la relación entre Berta y las versiones precedentes de Fedra, en las que sus protagonistas son de igual modo condicionadas por una

¹⁷⁷ «[...] una mujer normal y egoísta que lucha entre su deseo y su razón, que peca a pesar de su gran fe cristiana, y que, además, está condenada al aislamiento de la sociedad (todo lo contrario a la heroína griega)» (González Naranjo, 2011: 219-220). Traducción propia.

¹⁷⁸ Véase el estudio de Patricia A. Watson (1995: 51) sobre las distintas circunstancias de las madrastras en la literatura, organizadas en tres categorías: 1) el maltrato hacia la hijastra; 2) el propósito de eliminar al descendiente que supone un obstáculo para la recepción de la herencia; y 3) la madrastra enamorada.

responsabilidad social que las priva de identidad propia:

[...] se mueven constreñidas por su condición de amas de casa rurales, por la sociedad ancestral que las rodea, pero sobre todo por su férrea ideología cristiana, de la que no se había librado tampoco la Fedra de Racine, por más que el dramaturgo francés pretendió mantener su drama en el pasado clásico.

Con respecto a su dimensión moral, desde la tragedia euripidiana basada en el mito, Fedra ya contradice las reglas morales cuando se declara a su hijastro bajo la mirada de los dioses, razón por la cual se la vinculaba a modelos de libertinaje como las Estenebeas y Melanipas, como afirma Silva (2008: 107): «Todas ellas violan el código moral normalmente aceptado para la condición femenina. Sometidas a una pasión devoradora, ponen en peligro su honra y sus deberes familiares, cuando se determinan a adentrarse por caminos osados buscando conquistar al hombre que aman». Otras figuras de «mujeres anti-prototipo» (López, 2008b: 252) son Medea, Helena, Yocasta o Clitemnestra; todas ellas desafían las leyes de la moral, frente a mujeres de conducta ejemplar, como Alcmena o Andrómaca. La heroína griega siempre intenta justificar sus impulsos pasionales con la licencia de los dioses ante la propia liberación de sus deseos (Silva, 2008: 110-115), puesto que estos, grandiosas y tenaces divinidades, carecen de voluntad para desistir de sus excesos; de modo que Fedra acepta que humanos, al igual que dioses, son vulnerables a la debilidad moral.

Berta, sin embargo, no es capaz de asumir sus debilidades y fracasa constantemente en su intento de cambiar, de mantenerse fiel al orden moral en sociedad. En su lucha interna, la domina lo que Jodorowsky y Costa (2016: 70) llaman el «ego intelectual personal», puesto que «desea explicarlo todo, controlarlo todo, desmenuzarlo todo. Se aferra a sus creencias y a sus opiniones y teme, por encima de cualquier otra cosa, a la locura». Por ello, estamos ante un total dominio del intelecto sobre las emociones, cuyos límites son transgredidos en un momento irracional a través de su declaración a Lorenzo, lo que supone la *hybris*¹⁷⁹ de la madrastra: «[...] ¿no ves que me muero por dominarlo?» (Angélico, 1929: 126).

En este sentido, la expiación de la Fedra clásica por su desmesura moral es el suicidio, considerado un acto heroico¹⁸⁰ que trasciende como motivo significativo del mito hasta las

¹⁷⁹ «Los griegos decían que la *hybris* es el peor de los pecados, pues supone la ilusión de poder rebasar los límites propios de la condición mortal y llegar a ser como los dioses. La *hybris* supone entonces el desconocimiento de la *corporalidad* y es por ello un sinónimo de arrogancia y desmesura» (Castro-Gómez, 2010: 18-19).

¹⁸⁰ «[...] hay un rasgo común que caracteriza la visión que los griegos tuvieron de la muerte: su estrecha asociación con la idea de la vida. Concibieron la vida humana de una manera plenamente madura, que integraba dialécticamente –inseparable e interrelacionadamente– la conciencia de la vida y de la muerte. [...] la muerte,

adaptaciones contemporáneas. Según Cañas Murillo (2003: 1579):

La tragedia debe contribuir a liberar al público de sus pasiones. De ahí que e indique que las «caídas, muertes, desgracias y peligros» de los personajes «exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones». Es decir, se reafirma que debe producirse la catarsis defendida en la poética clásica y clasicista tradicional.



Fig. 25. *Phaedra and Hippolytus* (1802), de Pierre-Narcisse Guérin. Fuente: Fogg Art Museum, Harvard.

En la tragedia de Séneca, por ejemplo, el final de Fedra está supeditado a la moralidad, por lo que su deceso es fundamental para «la expiación de la culpa, la confesión suprema» (Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguer, 1997: 45). Lo mismo sucede en la obra de Racine o de Unamuno, donde la muerte es la única vía para la redención de la protagonista, que compensa así

la gravedad de su pecado con «el perdón cristiano y divino» (Lérida Lafarga, 2001: 59). Pero el final de Berta no posee ninguna grandeza trágica, puesto que su muerte es sustituida por un escarnio privado, con el que se le niega la oportunidad de sacrificarse a sí misma para eliminar su culpa –un acto que, además, sería explícitamente condenado por los dogmas cristianos¹⁸¹, por lo que se entiende que tampoco debe ser libre para ello¹⁸²–. De acuerdo con Nieva de la Paz (1993: 169):

Finalmente, frente a la heroica actitud de Fedra, a su muerte trágica, Berta es públicamente humillada, insultada, repudiada, sin que ella parezca estar dispuesta a tomar iniciativa alguna, sorprendida como lo está por la revelación de su verdadero carácter pasional, desconocido hasta para ella misma.

según la ley de la polaridad, fortalezca la voluntad de gozar de la vida» (Roche Cárcel, 1998: 244).

¹⁸¹ «[...] se observa una nueva y marcada contradicción: la redención por la muerte está en el germen del cristianismo, pero no hay que olvidar que Fedra se suicida, cometiendo uno de los pecados considerados más graves para los cristianos» (*Cuadernos Pedagógicos*, 1998-1999: 17).

¹⁸² Sobre la cuestión del suicidio en adaptaciones de ambientación católica, como esta o la *Fedra* de Miguel de Unamuno, me detengo más ampliamente en un artículo publicado en la *Revista Anagnórisis*, señalado en el epígrafe bibliográfico (Aleman Alemán, 2019).

En suma, si en versiones anteriores Fedra prefería morir antes que vivir con el peso de la culpa (Lérida Lafarga, 2001: 33), en la adaptación que nos ocupa, Berta revela su verdad, pero no tiene la determinación de acabar con su vida¹⁸³ y, por ello, no quedará en paz¹⁸⁴. La consecuencia es un patetismo final en el que la ofensa, la vergüenza y la culpa nunca serán purificadas¹⁸⁵.

La moral de Berta se fundamenta en la represión y el control de sus deseos sexuales, asuntos que Wilcox (2005: 559) considera «psicológicamente fascinantes»¹⁸⁶. Por ello, se plantea el personaje como una imitación de la Virgen María; es decir, el prototipo femenino de virgen frente a la prostituta, de Eva frente a María Magdalena, que es divulgado en el arte de las vanguardias (Castillo, 2001: 168). Como también señala López (2016: 63), el gran orgullo de Berta es el de «ser una mujer sin fisuras morales en su pasado, pero que sufre la derrota de no ser la que fue, de amar a quien no debe»; de ahí que recurra al engaño y a mimetismos para no sufrir una situación desairada ante el moralismo de la sociedad –relacionado, a su vez, con la desmitificación¹⁸⁷ del personaje que no lucha contra la opresión, sino contra sí mismo–. De hecho, desde un punto de vista negativo, la prohibición es la principal función del mito, puesto que está presente para enseñarnos que no debemos comportarnos como el héroe, que sus acciones no son normativamente correctas y que, de ser realizadas, existen ciertas consecuencias (Castilla del Pino, 1987: 210). Por esta razón, Angélico desmitifica a Fedra, porque sus acciones no son pedagógicas, no son un ejemplo a seguir; y tampoco pretende enseñar las consecuencias de una mala acción, sino que expone la paradoja entre las acciones y sus consecuencias, producto de la construcción de una moral errónea. No es que no debamos actuar como Berta, tampoco es que las consecuencias de sus actos sean coherentes: en realidad, tanto si somos Mónica como Berta, debemos actuar según dicte nuestro sentido

¹⁸³ En su obra *Polifonía*, Diana de Paco Serrano introduce una hipotética confesión de Fedra en la que se justifica ante su desesperado suicidio. Lejos de la debilidad o la cobardía, la heroína plantea un motivo racional, más inscrito al feminismo: «[...] yo no tuve miedo, no fui cobarde. Para mí la vida ya no merecía la pena y terminé con ella» (Paco Serrano, 2009: 69).

¹⁸⁴ Esto es lo contrario de lo que decide plasmar Unamuno, pues «[...] al final de la obra Fedra dirá su verdad y por ello quedará en paz [...]» (Morenilla, 2008: 441).

¹⁸⁵ Según Rorai (2016: 338), efectivamente, el suicidio es un método de purificación ante el sufrimiento y la vergüenza. Por otro lado, advertimos un patetismo similar en obras posteriores a la de Angélico, como *El doble otoño de mamá bis (casi Fedra)*, publicada en 1979 por Ramón Gil Novales, en la que el trágico desenlace es sustituido, bajo la estética propia de la farsa, por una sátira al deseo de la mujer por su hijastro.

¹⁸⁶ «Berta's repression and subsequent uncontrollable, libidinal desire are fascinating and psychologically riveting» (Wilcox, 2005: 559).

¹⁸⁷ «Llega el moralismo, llegan los problemas, llega el racionalismo que busca una explicación no mítica del mundo. Esta es otra historia, la de la desmitificación, que [...] incluso cuando no hay mito, en un momento dado, el mito es, en gran medida, el modelo. [...] esto es una continuación no mítica del heroísmo mítico» (Rodríguez Adrados, 1987: 177).

común, sin autocensuras, y luchar contra las posibles consecuencias. Estamos ante un acto de revisionismo, en el que la realidad del mito es modificada para reflejar una problemática del siglo XX desde la óptica de la autora.

De otro modo, también podemos revertir el carácter ejemplificador del héroe y plantearlo como modelo a seguir por su lucha contra grandes obstáculos, sobre todo en este contexto, donde destaca el doble rasero de la moral dependiendo de si proviene de un hombre o de una mujer¹⁸⁸; en cuyo caso Berta tampoco sería valorada heroicamente, por su naturaleza sufridora y resignada: «¿No podría representar el héroe un individuo que se opone a la imposición de normas? ¿No podría ser el héroe representativo de una manera de rebelión ante la norma?» (p. 214). El único momento en que Berta desobedece los convencionalismos morales es en los momentos previos al desenlace, pues con su declaración de amor al joven arriesga la conservación de su mayor virtud: el honor. El contraste que existe entre la iracunda reacción de Berta contra su madre y el surgimiento de sus deseos incestuosos hacia el hijo de su segundo marido la sitúa como una mujer egoísta y contradictoria. Sin embargo, el ataque inicial no es más que la manifestación de una consciencia ajena, por lo que su amor por Lorenzo funciona como un desbloqueo de su autocontrol, un motivo para deshacerse de las ataduras morales de su entorno: «La que en principio es una mujer fría y rígida se desbocará en una pasión que llevaba conteniendo mucho tiempo» (Hormigón, 1997: 221-222).

La caracterización de Berta gira en torno a la lucha contra la represión religiosa y sus efectos en el individuo, especialmente en la mujer, por la responsabilidad moral que se le otorga en la sociedad. A su vez, el tratamiento del mito de Fedra resulta novedoso en el momento de la publicación de la obra, ya que, por las connotaciones que presenta, no se ajusta a los parámetros morales de la época: «Así ha introducido un motivo para lograr la atención del lector que la retórica clásica contemplaba para un tipo de *exordio*: un asunto nuevo» (López, 2016: 59). En la década de 1920, Halma Angélico resulta trasgresora en el empleo de esta figura heroica como trasunto de la mujer española, cuando el mito no se hace popular hasta 1975, pues los temas que alberga, como el deseo sexual femenino y la necesidad de compañía, vulneraban la realidad política de entonces: «[...] una figura más adecuada para los inicios de la democracia. [...] se presenta como un prototipo de actitud positiva en relación al progreso y como portadora de alternativas al orden establecido [...], el mito se presenta como

¹⁸⁸ «La denuncia a la doble moral respecto a la conducta amorosa de hombres y mujeres también aparece reflejada en las historias de otros personajes. Como Petra, quien exige a Cosme por “haber gozado de sus favores”, pero él no quiere asumir responsabilidad (p. 76)» (Limic, 2015: 224).

metáfora de urgente necesidad de libertad» (Ragué Arias, 1992: 74). De ahí que los valores que la dramaturga transmite con la creación del personaje estén claramente vinculados al feminismo, como sostiene Nieva de la Paz (1998: 168-169):

Con todo, el mito cobraba en sus manos una nueva interpretación claramente feminista al dejar a un lado el énfasis en la indagación psicológica de Fedra, central en los autores anteriores, para ser utilizado ahora como eje de una reflexión crítica sobre la condición social de la mujer española de su tiempo, destacando su defensa de las marginadas madres solteras y de la fuerza de la pasión actuando en la mujer. [...] El mensaje *ad contrarium* que transmite la autora es de tolerancia y comprensión con las culpas ajenas. Pues nadie está libre de pecado, nadie tiene derecho a la condena moral.

A través de Berta, el lector recibe una lección de tolerancia hacia quienes contradicen con sus acciones los convencionalismos sociales, mediante una Fedra que paga su intolerancia con el dolor de no poder enfrentarse a la realidad de sus sentimientos ni luchar por derechos como la equidad, la libertad o la dignidad femenina.

Mónica. Desde su presentación, Mónica es descrita como una mujer madura y benevolente, discreta y elegante, que, pese a las aparentes muestras de «cansancio» (Angélico, 1929: 24), aún conserva cierto atractivo y jovialidad:

Mónica tiene cuarenta y cinco años, su aspecto es señorial y atractivo, y si su belleza de mujer, que aún conserva, no fuese lo suficientemente proporcionada para atraer la admiración y la simpatía, el supremo encanto de bondad que irradia su cara bastaría para subyugar a quien la contempla o la trata. Viste un traje negro, sencillo, y se abriga con un chal de lana color malva. Tiene la cabeza completamente gris, casi blanca (p. 21).

Llama la atención que una mujer de mediana edad muestre un prematuro cabello cano, lo que, de manera implícita, da cuenta de la tensión y angustia vividas en su juventud. Su agotamiento físico nos conduce a los aspectos más significativos del personaje, que tienen que ver con su dimensión psicológica, moral y social; y que se dan en las tres por igual mediante una sola acción detonante: su decisión de ser madre soltera.

La presencia de Mónica ocupa tan solo la Jornada Primera, que se cierra tras el espantoso enfrentamiento con Berta y su repentina muerte por paro cardíaco. A pesar de su aparición momentánea, es un personaje fundamental para el sentido general de la trama, ya que representa a Pasifae en la tragedia griega, causante del conflicto moral de su hija y prácticamente omnipresente en toda la jornada. Además de la revelación de su pasado, la caracterización de Mónica se centra en las razones que la llevan a su estado de pesadumbre

crónica, para lo cual varios personajes inciden repetidas veces en el sacrificio que supuso ser madre soltera en su juventud: «¡Pobre mártir!» (p. 66). Este comentario exclamado por Paula es un ejemplo de caracterización explícita, realizado de forma verbal y transitiva en ausencia de la persona aludida. Otros muchos, sin embargo, se efectúan ante ella con la intención de enfatizar su nobleza de carácter, al mismo tiempo que se contraponen a sus aflicciones, en gran medida relacionadas con la culpa y la vergüenza: «[...] una mujer buena... y desgraciada [...]» (p. 60); «Olvidas los sacrificios que le ha costado a tu madre llevarte a cuestas por la vida; como un débil cirineo¹⁸⁹ la ayudé en su cansancio [...]» (p. 70).

También existen reproches de Berta por su continuo recelo hacia las intenciones ajenas, pues, en efecto, la mala experiencia ha hecho de ella una mujer desconfiada en exceso, muestra una sobreprotección hacia su hija, sobre la que vuelca efusivas muestras de cariño: «Es que tú ves en todo una falta de bondad, muchas veces donde no existe. A ti te gusta exagerar las demostraciones de afecto [...]» (pp. 47-48). El temor excesivo de Mónica la lleva a manifestar una hipersensibilidad que, en las primeras escenas, se interpreta como un síndrome hipocondríaco: «Que eres muy aprensiva, y que, gracias a Dios, no tienes nada: ganas de asustarme a mí, ¿no es eso?» (p. 48); «¡Vaya! Ya estamos viendo peligros para la niña en todos los lados; igual que cuando tenía que sufrir el más leve resfriado, que a usted se le hacía en seguida pulmonía doble...» (p. 33). Además, mediante la descripción reflexiva, la propia Mónica incrementa la preocupación de quienes están a su alrededor con continuas advertencias de su eminente muerte: «[...] ¿sabes, Paula, que no me encuentro bien?» (p. 23). Por supuesto, al final de la jornada comprobamos que su malestar no era infundado y, verdaderamente, Mónica se anticipaba a su deceso.

En cuanto a su dimensión social, si el rol de Berta era el de esposa, madre y madrastra; el de Mónica es ser madre soltera, haciendo frente a múltiples obstáculos sociales y económicos simplemente por no querer casarse con un hombre al que no amaba:

MÓNICA.- [...] Abandonada de él, cuando más tarde, arrepentido de su villana acción, vino a que le otorgara el perdón, confieso que fui egoísta y que pensé solo en mí al negárselo, olvidándome de mi hija... [...] Entonces... ya sabe usted que al llegar con la pretensión de reparar su falta, buceé dentro de mí para hallar un rescoldo del amor que le tuve, y al no hallarle, rotundamente me negué a ser su esposa... sin más razón que esta: que ya no le amaba, y me parecía abominable acción mentir sentimientos de amor al que me daba su nombre [...] (pp. 61-62).

¹⁸⁹ *Cirineo* (coloq.): «persona que ayuda a otra en algún trabajo penoso». *Real Academia Española* (23.^a ed.).

De este modo se convierte en «el cabeza de familia» (p. 41), obligada a ocultar al mundo su soltería. Su dilema obedece a uno de los motivos más recurrentes en el teatro de principios de siglo: la antítesis *ratio/furor* (Escobar Borrego, 2002: 76-78). Si Mónica hubiera seguido los dictámenes de la *ratio* (la razón), habría contraído matrimonio con el padre de su hija para cumplir con el arquetipo social de mujer. No obstante, sigue su propio instinto y se deja llevar por el *furor* (la pasión), sin perder un ápice de su fe cristiana, aunque para contradecir este modelo deba desobedecer también los dogmas religiosos, porque le resulta realmente «abominable» fingir en el amor (Angélico, 1929: 62). Como afirma Plaza-Agudo (2015: 733): «[...] la verdadera transgresión de Mónica reside en anteponer el amor y la dignidad al concepto clásico de honor». Se enfrenta así al anatema de la sociedad, puesto que es el personaje más castigado socialmente, debiendo soportar situaciones comprometidas y variedad de juicios despectivos, como el que se puede apreciar por parte del Hombre de las cédulas. Según Nieva de la Paz (1993: 121):

La valiente negativa de Mónica a someterse a la ley social, que la obligaba a reparar su honor con el matrimonio, ha tenido para ella graves consecuencias. No se casó porque la decepción había sido demasiado fuerte y dolorosa. Ya no podía amar al hombre que la dejó sola en los peores momentos. [...] El rechazo social se fue haciendo cada vez más difícil de soportar. [...] continuos desprecios, los insultos velados, las humillaciones [...].

Este asunto también es significativo en su dimensión moral, puesto que, como habíamos señalado, su decisión de ser madre soltera no se ajusta al estereotipo de mujer «decente», una idea extendida mediante los preceptos morales de la religión cristiana:

La visión que Mónica tiene del matrimonio resulta bastante moderna y avanzada para la época, pues lo vincula única y exclusivamente al amor, situándose en una posición de igualdad con respecto al hombre que primero la abandona y luego –movido por el arrepentimiento– regresa [...] para limpiar su conciencia (Plaza-Agudo, 2015: 733).

Por ello, la manera más factible de proteger a su hija contra injurias y desprecios es imponiéndole una fuerte influencia católica, con la intención de llevarla por el camino «correcto» –o socialmente aceptable– y evitar que cometa los mismos errores que ella: «Se entiende, así, la férrea educación que Mónica ha dado a su hija Berta, pues no quiere que viva la misma situación de rechazo» (p. 733). Y, como consecuencia, ella misma se convierte en una víctima del repudio de una firme y devota Berta, al saber de su condición ilegítima: «El drama madre-hija llega a su punto álgido en la confesión de la madre y en la crueldad de la hija para con ella» (López, 2016: 60). Cada uno de estos inconvenientes hacen de Mónica un

personaje transgresor en cuestiones morales, ya que abre un debate sobre la problemática de mujeres que sufren el acoso y el desprecio de una sociedad por no ajustarse a los patrones comunes. De acuerdo con Hormigón (1997: 222):

Es bastante rupturista con respecto a la moral imperante el que Mónica se niegue a la ley social que la obliga a reparar su honor con el matrimonio, por no sentir ya amor hacia el hombre que es padre de su hija, aunque esta actitud suya tendrá graves consecuencias para ella, pues sufrirá el rechazo social toda su vida y será la causa de su muerte.

En efecto, el destino de vida que libremente ha elegido tiene una repercusión tan significativa en estos tiempos que es pagado con su propia muerte, a través de la cual, en cierto modo, consigue redimirse de su pecado; un final arbitrariamente contrario al de Berta, que, incapaz de suicidarse, no podrá librarse de su sufrimiento. El sacrificio de Mónica y su imagen de mártir hacen que sea considerada una especie de santa, idea que se advierte en el momento de su propia muerte: «Hija... casi soy un alma... que vuelve del otro mundo para decirte... ¡que te perdono!... ¡Dios tenga misericordia de tu pecado y si en la vida caes, te salve como a mí me salvó!» (Angélico, 1929: 71-72); y que es acentuada a través de su identificación con Ángela de manera celestial: «Berta queda anonadada al verla como ante una aparición que evoca en absoluto a su madre» (p. 191).

En la obra, la caracterización de Mónica posee numerosas connotaciones sobre lo que supone ser una mujer como ella en una sociedad hipócrita, que desprecia y margina a las madres solteras. En su determinación de vivir sola con su hija, sin una figura masculina de la que depender económicamente, se revela como un modelo literario de emancipación femenina, por la manifestación de una «conducta alternativa al orden moral vigente en materia amorosa y sexual» (Nieva de la Paz, 1994: 18). Al fin y al cabo, un personaje honesto consigo mismo que concede más relevancia al amor que al honor, creado, a su vez, por una dramaturga muy adelantada a la moral de su tiempo.

Ángela. En un primer momento, la hija de Berta aparece en escena «trayendo un brazado de flores», lo cual nos transmite frescura y sensibilidad, dos de sus características principales que recuerdan a su abuela, ya que las cualidades que hemos atribuido a Mónica, *grosso modo*, son aplicables a la nieta, tanto física como psicológicamente: «Todos los rasgos de su fisonomía y de su carácter recuerdan los de su abuela» (Angélico, 1929: 97). Como observamos en el apartado anterior, cuando es confundida con ella en la Jornada Tercera, la

apariencia de ambas es equiparada explícitamente por la autora: «Ángela, envuelta en una túnica blanca, con el pelo tendido sobre uno de los lados y recordando en toda su actitud la última salida de Mónica en el primer acto, aparece en la puerta de su cuarto» (p. 189). En la Jornada Segunda, también se recalca el parecido con su madre en la voz (p. 119), lo que da lugar a la confusión entre ambas en la escena con Lorenzo en la ventana.

En su dimensión psicológica, Ángela es caracterizada por la autora como «la bondad y la simpatía en persona» (p. 97), aptitudes que se alejan de la melancolía de su abuela. Implícitamente, a través de sus continuas salidas al campo, advertimos que no es el tipo de mujer que solo abandona el ámbito privado para ir a la iglesia (Plaza-Agudo, 2015: 734), sino que expresa su pasión por la naturaleza y se siente con libertad para disfrutar de ella. A su vez, se muestra «comprensiva, alegre» y «siempre dispuesta a ayudar» (López, 2016: 63), estableciendo una antítesis femenina con su madre, es decir, ambas actúan «como el ángel frente al monstruo»¹⁹⁰ (Wilcox, 2005: 558). De hecho, las dos personalidades son contrapuestas por la autora desde el prólogo: «Berta, estatua viva de la soberbia castigada [...] y Ángela –lirio¹⁹¹ y acero– que apenas despierta a la vida sabe ser fuerte por el solo impulso del corazón [...]» (Angélico, 1929: 7).

Las virtudes de Ángela son remarcadas de forma transitiva por parte de Paula y Román, en presencia de ella, para referirse a su predisposición al trabajo y la minuciosidad con la que se implica en las tareas domésticas junto al servicio: «Nunca te parecen las cosas del todo limpias como no pasen por tu mano... En eso igual era tu madre de chica, ¡más remilgada!» (p. 163); «Madrugadora sí lo eres» (p. 98).

Ángela es el personaje que más se define a sí misma, dedica varios parlamentos a exteriorizar sus emociones y reconocer sus debilidades, algo que también contrasta con sus predecesoras, quienes, sumergidas en el control de las apariencias, permanecieron toda la vida ocultando sus sentimientos a los demás: «Yo, en cambio, soy de otro modo... ¡vehemente!, a veces demasiado, cualquier cosa me hace sufrir y a todo el que sufre quisiera remediarlo... ¡Tengo deseo de amar a todos y a todo, y siempre me parece que me quedo corta al expresar mis sentimientos!...» (pp. 118-119). De hecho, es la única de las mujeres en la obra que se

¹⁹⁰ «[...] two female protagonists [...] act out the angel versus monster dichotomy [...]» (Wilcox, 2005: 558).

¹⁹¹ El uso de una metáfora como el «lirio» para aludir la sensibilidad de carácter de Ángela recuerda al personaje galdosiano de Jacinta en *Fortunata y Jacinta*, donde el autor utiliza el mismo recurso para subrayar la delicadeza de su protagonista.

enfrenta a la problemática derivada de su madre y manifiesta las consecuencias de convivir desde niña con su desdén: «[...] a veces ese genio nos hizo sufrir: a mí, porque no hallaba en ella toda la ternura que mi corazón pedía [...]» (pp. 118-119). En general, se reconoce como una mujer sensible, soñadora y contemplativa; además de ser una devota sincera y agradecida, contrastando con la hipocresía moral que muestran personajes como Román en la Jornada Segunda:

[...] a mí lo que más me gusta es quedarme quieta en un sitio y pensar... pensar... [...] en muchas cosas a un tiempo...; hoy por la mañana, como otras muchas salí al campo; estaba tan hermoso... que, sentada en una piedra, me quedé un grande rato embobada, y mirando lejos... lejos; yo pensaba en todo y no pensaba en nada; [...] al pie de las montañas me veo tan pequeñita, que me quedo anonadada, y entonces, llena mi alma de fe y respeto, casi con lágrimas en los ojos, de mis labios brota una alabanza a Dios, porque sabe hacer tales maravillas [...] (pp. 98-99).

Ángela presenta una devoción hacia Dios que Lorenzo no había encontrado en el seminario, al menos honestamente, puesto que sus compañeros ingresaban por «carrera» y no por «vocación» (pp. 87-88), como observaremos en el análisis de este personaje. Este aspecto, aunque implícito, será una de las razones por las que el joven decide abandonar el seminario y quedarse junto a Ángela. A partir de este planteamiento, interpretamos que no es necesario profesionalizar una vocación religiosa para poder ejercerla, pues hay individuos que actúan libremente por el bien ajeno, al margen de la dogmática institución eclesiástica, y pueden llegar a cumplir una valiosa función en la sociedad, quizás de una manera más sincera. Hallamos así una crítica a la religión como empresa, frente al enaltecimiento de los verdaderos valores cristianos, como advertimos con anterioridad en su artículo «Pluma de mujer: Por qué ríen y callan...», publicado en *El Globo (Madrid, 1875)* con el seudónimo de Ana Ryus (10-11-1922: 1).

En el ámbito social, no parece que Ángela tenga una vida muy activa ni presuma de amistades concretas, frente a lo que hace Lorenzo con Román; sino que disfruta más de su soledad y de momentos, como ya se ha dicho, de contemplación y lectura. El rol que desempeña es el de ser primogénita de Berta, aunque, como sostiene López (2016: 63): «Es más hija de su abuela que de su madre, gracias a la criada Paula “la nodriza”». Luego, se convierte en la amante y prometida de Lorenzo: una hija que pasa a ser esposa, como ocurrió con su madre y también con su abuela, pese a haber mostrado cierta intención de romper con los estereotipos tradicionales. Su avanzada concepción acerca de temas relacionados con la

familia o la mujer desentona con su romántica aspiración a unirse con Lorenzo, de modo que la trama entre ambos pasa a ser, como vimos en su modelo actancial, el principal objetivo en la acción. De hecho, es una de las características que la vinculan a Aricia, uno de los personajes femeninos de la *Fedra* de Jean Racine, que procura involucrarse en conflictos amorosos a la vez que muestra interés en la guerra (p. 62). Además, Berta siente celos de Ángela por su complicidad con Lorenzo, del mismo modo que Fedra hacia Aricia, por su romance con Hipólito.

La hija de Berta es un claro ejemplo de sororidad. La magnitud de su nobleza se evidencia al final de la Jornada Tercera, en su intento de librar a su madre de la comprometida situación entre Lorenzo y Martín Conde, lo que, según López (p. 63), la convierte en un «personaje modélico, capaz de salvar a su madre de una situación embarazosa». Por otro lado, en este momento, Ángela ejerce la función de Lorenzo, como Hipólito, pues carga con la culpa del desliz de Berta. Es decir, en el mito griego, Hipólito tenía la responsabilidad de desvelar el secreto de Fedra, aclarando que el deseo sexual no procedía de él, sino de la reina; pero, en su lugar, decide afrontar la carga moral y se marcha del reino. Como señala Muñoz Sánchez (2016: 20): «si la dialéctica primordial de Edipo rey es saber o no saber, la de Hipólito reside en decir o no decir». En este caso, Ángela se encuentra en la situación donde, en vez de confesar a Martín la verdad sobre el adulterio de su madre, decide atribuirse falsamente el encuentro erótico con Lorenzo en la ventana, aunque para ello deba renunciar a su honor.

En su dimensión moral influye notablemente su disposición cultural, pues implica que sus creencias e ideales no se rijan completamente por imposición del entorno familiar. A través del juicio de Paula, conocemos su hábito de lectura y la libertad con la que explora diversos ámbitos de conocimiento: «Y tanto libro, diría yo, tanto leer y leer hasta cegar...» (Angélico, 1929: 167). A esto sumamos que sea capaz de emitir sus propios juicios acerca de la dignidad de la mujer y, en especial, de las madres solteras. Como afirma Plaza-Agudo (2015: 734):

El pensamiento de Ángela con respecto al honor femenino también es bastante moderno y, así, se muestra comprensiva con las decisiones tomadas por Mónica en relación a su maternidad. [...] denuncia la hipocresía de la sociedad, que se ha forjado una imagen de la virtud femenina que conduce a la infelicidad y al infortunio de las mujeres. Reflexiona, así, en voz alta sobre cómo estas, condicionadas por las normas morales con respecto a su comportamiento sexual, se ven obligadas a tomar decisiones criminales, por las que luego serán también condenadas.

Debido a su «progresismo ideológico», Ángela defiende con contundencia la decisión que toman mujeres como su abuela y se compadece con su situación de desamparo, razón por la cual «las considera víctimas de una insoportable presión social» (Nieva de la Paz, 1993: 122). Cuando la joven conoce el pasado de su progenitora, responde de la siguiente manera:

ÁNGELA.- (*Iluminada.*) La culpa es de todos, sí; yo lo he pensado muchas veces sin darme cuenta; la culpa es de los que tienen una idea falsa de la virtud y juzgan como les conviene; por eso, cuando oí decir que alguna moza del pueblo, por encubrir su vergüenza, mató a un hijo al nacer, no he comprendido nunca por qué la condenan a ella como más culpable: ¿acaso desde niña la enseñaron otra cosa? ¿No la dijeron, como a todas nos han dicho, que aquella es la mayor deshonra? Y si ella no tiene nobleza suficiente para arrostrar su infortunio, ¿qué ha de hacer sino poner los medios para esconder la afrenta?... Y de ese crimen, ¿por qué culpan a la que lo hace, si todos tienen parte?... (Angélico, 1929: 172-173)

Con estas palabras, Ángela representa el ideal feminista que en esos años adquiriría relevancia en los medios de comunicación españoles, llevado a cabo por intelectuales que no solo reivindicaban derechos y libertades para las mujeres, sino que pretendían acabar con el «ángel del hogar» que tanto afectaba a su «educación sentimental» (Plaza-Agudo, 2015: 735). Entre ellas, por supuesto, se encontraba Halma Angélico.

Lorenzo. El cuarto protagonista es el hijo de Martín Conde e hijastro de Berta, un joven de veinte años que se prepara para seminarista (Angélico, 1929: 82). En la obra representa la figura de Hipólito de la tragedia griega, hijo de Teseo y causante del delirio amoroso de la heroína; aunque, a diferencia de Hipólito, Lorenzo no muere, al igual que en la versión de Miguel de Unamuno, lo que supone una novedad en la evolución de este personaje¹⁹². En versiones anteriores, Hipólito ya había pasado a un segundo plano, ya que la trama se centra mayoritariamente en la figura de Fedra; pero, en este caso, su protagonismo es aún menor, puesto que ni siquiera aparece antes de la Jornada Tercera y en el conflicto emocional de la madrastra no solo está implicado él, sino también la relación con Mónica diecisiete años atrás. Además, es un personaje que, como Pepe el Romano, podría ser fácilmente intuido (latente), si se decidiera no introducirlo en escena, aunque su participación es absolutamente fundamental en la trama.

El joven debe tener un físico atractivo, con cierto parecido a su padre, como se advierte en la Escena VII de la Jornada Segunda, donde Berta queda en evidencia tras

¹⁹² «En lo que se aparta Unamuno de todos sus predecesores es en el hecho de que, en su obra, Hipólito no muere [...]» (García Viñó, 1983: 88).

desvelarse que posee un retrato suyo en el que se parece a su hermano, Martinillo, concebido con el padre de Lorenzo (pp. 122-123). Este motivo ya se había destacado en la tragedia, pues Hipólito era la viva imagen de su padre cuando tenía su edad: «La utilización del parecido Teseo joven - Hipólito sigue perdurando a través de las reescrituras, ahora modernizado con ayuda de la fotografía» (López, 2016: 63).

En términos psicológicos, es descrito como un muchacho «sencillo y simpático», «sin aires tímidos ni apocados» (Angélico, 1929: 82) y de actitud contemplativa, al igual que Ángela: «[...] le gusta la meditación y las disquisiciones pacíficas; pretende convencer por la persuasión» (p. 85). En ningún momento presenta el carácter altivo del Hipólito de Eurípides, aunque sí mantiene su castidad, justificada en este caso por su ingreso en el seminario. De hecho, esta circunstancia refleja su naturaleza bondadosa y disciplinada, pues su formación como seminarista obedece al deseo de su madre de tener un hijo sacerdote; y, aunque finalmente desista de este objetivo, mantiene su moral y fe intactas según la educación que ha recibido.

Frente a Hipólito, Lorenzo es un personaje que se deja llevar por la pasión, al igual que Mónica y Berta, puesto que su pérdida de vocación religiosa y sus sentimientos hacia Ángela le provocan un desequilibrio emocional. Angélico rompe con una de las premisas del conflicto dramático en la tragedia griega, que es el contraste entre el amor de Fedra hacia Hipólito, y el desinterés de este por cualquier contacto romántico o carnal con una mujer, algo que sí demuestra Lorenzo en su conexión con Ángela.

La pasión también le afecta en el ámbito social, ya que en el seminario se movía en un círculo limitado casi a su comunidad religiosa, de ahí que se muestre acompañado de Román prácticamente todo el tiempo. No obstante, debido al creciente interés hacia su hermanastra, renuncia a su vida como seminarista para contraer matrimonio y formar una familia, lo que afecta de manera radical a su rol en la sociedad. García Viñó (1983: 64) alude a una cuestión similar en referencia a la *Fedra* de Jean Racine, puesto que la posición de Hipólito en el texto clásico destaca fundamentalmente por ser hijo de Teseo, mientras que en la obra francesa tiene más peso su vínculo con Aricia:

Aricia [...] es víctima inocente que complementa la inocencia de Hipólito (porque la Fedra de Racine, no lo olvidemos, no es solo la tragedia de Fedra, es también la tragedia de Hipólito; pero no Hipólito-hijo-de-Teseo, sino de Hipólito-enamorado-de-Aricia) y que, como él, sin presentar en su carácter el más mínimo componente de conformismo, ni siquiera tiene, es

decir, ni siquiera se da a sí misma opción a la protesta, lo cual, a efectos catárticos, me parece fundamental.

Además de lo ya expuesto, la característica más significativa de Lorenzo se encuentra en su dimensión moral, puesto que sus juicios acerca de la religión ponen de relieve la integridad vocacional de quienes desean formar parte de sus correspondientes oficios: «No...; pero es que yo nunca la he considerado una carrera. [...] Un ministerio, un sacerdocio; la misma palabra lo dice. [...] Es que si yo pensara que solamente es una carrera, no la seguía» (Angélico, 1929: 87-88). Con ello, la autora, a través de su personaje, introduce una crítica al clero y a la hipocresía de muchos de sus integrantes, que solo ven en el ministerio una oportunidad para vivir desahogadamente. De acuerdo con Nieva de la Paz (1993: 146):

Lorenzo considera que el sacerdote debe estar dispuesto a una entrega total y a la renuncia completa de sí mismo. Cuando cree descubrir en él la ambición de ser alguien, de triunfar, decide abandonar la carrera religiosa, al no considerarse destinado para tan alta misión. Román, con una menor fe religiosa, continúa en su empeño pues considera perfectamente legítima la utilización del sacerdocio para el beneficio propio.

A su vez, en la Escena III de la Jornada Segunda asistimos a una reflexión existencialista en la que la autora pone en boca de los personajes cuestiones relevantes para ella. Ante la misoginia y estrechez de miras de Román, Lorenzo se muestra razonable y respetuoso; y, en sus contrarias posturas religiosas, la intención lucrativa del primero difiere de la sinceridad y honradez del segundo. Con lo cual, Angélico no solo introduce a través de Ángela ideas propias de su reivindicación feminista, sino también en materia religiosa con Lorenzo, dos de las cuestiones más insistentes en su producción literaria hasta la Guerra Civil española.

Por otra parte, entre los personajes secundarios destacan, con mayor o menor repercusión en la trama, los siguientes:

Paula. Es la criada de la casa de Berta y Mónica desde hace veinte años (Angélico, 1929: 14). Tiene cuarenta años de edad, de modo que es de la misma generación de Mónica y lleva trabajando para ellas desde muy joven, lo que implica que sea considerada un miembro más de la familia. Permanece junto a Berta diecisiete años después de la muerte de Mónica, por lo que el vínculo emocional es aún mayor a partir de la Jornada Segunda. La confianza entre Ángela y ella, quien la llama «chachita» (p. 163), conforma una relación maternofilial, es la que aporta a la joven el amor y el cariño que no recibe de su madre.

En la Jornada Primera y, tras la elipsis de la Segunda, Paula conserva «su porte [...] limpio y sencillo; su semblante, dulce y sumiso, como su hablar» (p. 14). Su carácter irradia sensibilidad y cuidado hacia los miembros de su entorno, y es, de hecho, la primera que se alarma ante el problema de salud de Mónica: «Estos días anda malucha y me tiene intranquila» (p. 19).

Reconoce, además, ser una mujer inculta y haber carecido de educación básica, lo que le impide entender el contenido de textos escritos: «¿Y yo qué culpa tengo, si no me enseñaron?» (p. 43); e incluso compartir conocimientos relacionados con la moral o la sociedad: «[...] como soy ignorante y no sé hablar bien, no acierto a dar salida a mi idea, pero bien lo sé...» (p. 172). Con ella, Angélico introduce una de las preocupaciones más recurrentes en el feminismo de entonces, respecto a la educación en la población femenina que apenas tenía oportunidad de obtener una formación básica, sobre todo la perteneciente a las clases sociales más desfavorecidas¹⁹³.

Por su condición iletrada y su ferviente religiosidad, intuimos que Paula proviene de una clase social baja, situación que mejora como empleada del hogar para una familia de clase media, de la que, sin embargo, depende económica y socialmente. Su función es la de ser confidente, primero de Mónica, y, después, de Berta y Ángela; hasta el punto de que, gracias a la comunicación que se establece entre ella y sus señoras, el lector logra saber de sus conflictos internos. Por ejemplo, Paula es el único apoyo emocional de Berta cuando esta le confiesa sus sentimientos hacia Lorenzo, tras saberse que está en posesión de su fotografía, como afirma López (2016: 63): «Berta queda sola y Paula la consuela sabiendo el motivo de su sufrimiento. Berta le confiesa que lucha por dominarse y que vencerá». Al igual que la nodriza de Fedra –que es su referente en la tragedia–, Paula es una servidora que se mantiene en todo momento al lado de su señora, incluso de Berta, pese a haberse enfrentado a ella ferozmente por sus ataques contra Mónica: «[...] por algo Dios ha querido conservarme a tu lado, en sustitución de aquella santa que se llevaron los ángeles al cielo» (Angélico, 1929: 125). Sin embargo, en esta adaptación, no influye demasiado en las acciones de las protagonistas, lo que sí ocurría en la *Fedra* de Séneca o Racine (Pociña y López, 2016: 173), aunque sí comparte con ellas sus reflexiones opinando objetivamente como buena consejera.

¹⁹³ «En España las escuelas elementales impartían a las niñas materias de labores domésticas y carecían de una educación de calidad. [...] A comienzos de siglo representaba el 71% en contraste con el 55,57% de analfabetismo masculino. Hacia 1930, las cifras de analfabetismo femenino se redujeron al 47,5% y las del masculino al 36,9%» (Nash, 2012: 29).

Esta cuestión nos conduce a su caracterización moral, que está muy ligada a los dogmas de la religión católica, en su intento de alcanzar el más alto nivel de honradez dentro de su posición: «La sirvienta vieja, arca cerrada que almacena hasta el momento de evocar con fruto, con esa adhesión, con esa testarudez, para aferrarse a la más alta moral que ha logrado alcanzar [...]» (Angélico, 1929: 6). Esta religiosidad es, de hecho, subrayada en diversas ocasiones: «Paula llora, se sienta en una silla, saca el rosario y se pone a rezar»; «Besando el rosario» (p. 68). Pese a ello, en ningún momento juzga ni recrimina a Mónica su decisión de ser madre soltera, sino que la respeta profundamente y valora su esfuerzo y capacidad para educar sola a Berta. De hecho, se convierte en su voz defensora, no solo ante la soberbia de Berta en la Escena VII de la Jornada Primera (pp. 69-70), sino también frente a la intolerante sociedad, como refleja la Escena IV con el Hombre de las cédulas (pp. 40-45).

En resumen, la autora otorga un lugar relevante a la criada, del mismo modo que Eurípides se lo concedió a la nodriza. Mientras que esta empuja a Fedra a dejarse llevar por sus pasiones –lo que provoca finalmente su suicidio–, Paula recomienda a Berta dominarlas, de modo que el desenlace no es consecuencia directa de sus recomendaciones. De ahí que su significado en la obra pueda explicarse del mismo modo que Escobar Borrego (2002: 79) define a la Eustaquia de Unamuno, pues ambas representan «desde el punto de vista simbólico el *iudicium* o principio moderador que necesita Fedra como antídoto contra sus fuertes sentimientos».

Martín Conde. Apodado «el Patriarca» por algunos de sus allegados (Angélico, 1929: 82), es un labrador y hacendado de Navarrosa, padre de Lorenzo y segundo marido de Berta, con quien se une dos años después de quedarse viudo¹⁹⁴ y concibe otro hijo llamado Martinillo, aún de corta edad. Esta situación lo sitúa en el mismo lugar que Teseo, en su precedente griego, padre de Hipólito, viudo de una amazonas y casado por segunda vez con Fedra.

En relación con su apariencia, debemos decir que aparece como un hombre con talante caballeroso (p. 75) y distinguido, con buena posición económica –según afirma Román (p. 88)–, que ha ascendido de campesino a burgués:

No es rico de nacimiento, sino un burgués que ha ascendido en la escala socio-económica trabajando duro, de ahí que el Padre Bartolomé lo distinga de los «ricos», es decir, los nobles y

¹⁹⁴ «[...] dos años después de muerte mi madre, mi padre me anuncia su propósito de contraer nuevas nupcias con Berta, la viuda del médico César Fernández Liencres [...]» (Angélico, 1929: 91).

aristócratas: «¡Así todos los ricos pudieran ganar tal sobrenombre y llevarlo con la razón que él lo lleva» (p. 101).

Desde el punto de vista psíquico, destaca sobre todo por su gran sentido del honor y la relevancia que da al legado familiar, lo que implica un deseo constante de aumentar su descendencia para conservar el apellido. Precisamente esta es una característica heredada de la *Fedra* de Unamuno, cuya representación de Teseo, llamado en este caso Pedro, también se mueve por el anhelo de procreación –de ahí que contraiga matrimonio con Fedra, una mujer mucho más joven que él–. Según Nieva de la Paz (1994: 20-21):

Tanto Pedro como Martín Conde se casaron con el deseo de aumentar su descendencia, y aunque este último lo consigue, no por ello abandona su preocupación, centrada ahora en la ausencia de nietos, el segundo paso imprescindible para la perpetuación de una estirpe. La sed de permanencia en el tiempo a través de los otros les une, pues, a ambos.

En las descripciones, Angélico (1929: 75) lo presenta como un hombre «noble, generoso y justo», «raras virtudes» que se subrayan repetidas veces de manera transitiva: «¡Es muy noble mi padre!» (p. 101); «Noble, generoso y justo [...]» (p. 101). Estas cualidades son la clave para que Martín mantenga sus reproches hacia Berta en el momento en que toma consciencia de sus supuestos enredos amorosos, ya que, antes de atacarla a ella o a Lorenzo, intenta asegurarse de que la información que obtiene es real y no infundada. De hecho, Martín llega a creer, al igual que Teseo, que su hijo es el culpable de la situación, que es él quien ama a Berta y no al revés, basándose en una conversación entre ambos mal interpretada por Tía Mela.

Fernández Arrondo (1-1-1931: 8) lo consideró un hombre de «señoril arrogancia». Por la manera en la que es caracterizado, interpretamos que se trata de un ser benevolente, íntegro y moralmente objetivo, lo que implica que su reacción contra la traición de Berta al final de la obra esté totalmente justificada. Ciertamente es que Berta es víctima de un sistema represivo, pero el castigo que recibe de Martín es merecido por la actitud soberbia e intolerante que tiene para con su familia. Así, Martín actúa como una especie de justiciero y la obra adquiere tintes moralizantes: «[...] al final del drama revolverá también el que incumbe tanto a él como a su mujer. Martín es un personaje-juez, que está siempre por encima de los demás, mostrándose justo en todas sus apreciaciones» (Hormigón, 1997: 222).

Sin embargo, su reivindicación moral se basa fundamentalmente en una defensa del colectivo agrario y su derecho sobre las tierras que labran, planteando, como señala López

(2016: 61), un «análisis crítico del panorama humano y social», y que está relacionado con el desastre que provoca la emigración en el ámbito rural, «causada por suprimir los grandes hacendados el arriendo de sus tierras a los que las cultivan, prefiriendo proceder a la venta».

El problema que plantea en la Escena I de la Jornada Tercera proviene de dos circunstancias: las familias que cultivan estas tierras son incapaces de afrontar las elevadas rentas puestas por sus dueños, por lo que deben abandonarlas y emigrar a la ciudad para ganarse la vida de otro modo; por otro lado, los dueños, que han heredado la propiedad de sus antepasados, no tienen intención de labrarlas. Como resultado, grandes explanadas de cultivo quedan sin utilizarse y los labradores se marchan, quedando el campo muerto y el pueblo desierto:

Más pena cuesta pensar que por culpa de la tierra no es tanta desdicha... [...] De quienes la niegan y no la cultivan..., de quienes la poseen sin merecerla; precisamente escribiendo estoy a uno de tantos que, abandonando lo que aquí posee, da lugar a que esa pobre familia de los Retamilla emigre del pueblo para no morir de hambre... [...] en vista de que aquí la vida se les hace imposible, después de haber sido echados de los campos que en tantos años, ellos y sus padres, y aún sus abuelos, le tuvieron a usted y los suyos en arriendo. Usted, que nunca disfrutó de esta heredad que le legaron sus mayores, bien se comprende que ningún cariño ha de tenerla, y lo mismo le da emplearla en una cosa que en otra; pero esta pobre gente en ella nació y fue muriendo; esa tierra bendita latió con sus tristezas y se engalanó con sus alegrías; [...] yo me atrevo a implorarle que deniegue la orden de venta, y así esta pobre familia no marchará a morir lejos de su patria, yendo a fecundar con el esfuerzo de sus brazos mozos, tierras extrañas que se ofrecen más propicias al trabajo [...] (Angélico, 1929: 133-134).

Además, según Martín Conde, el bienestar de los pobres es absoluta responsabilidad de los ricos, una postura muy valorada por personajes como María Misericordia, pues ofrece una visión de la sociedad en beneficio de las clases más desfavorecidas. De hecho, el motivo por el que ella aparece en casa de Martín tiene que ver con asuntos de dinero, por lo que se entiende que quizás acostumbre a ayudar económicamente a quienes lo precisan. No obstante, la solución que aporta no solventa el problema de raíz, pues no está en la caridad, sino en una modificación del sistema socio-económico. Por ello, el planteamiento de Martín se relaciona con lo que Nieva de la Paz (1993: 144) denomina «patriarcalismo agrario»; puesto que «el problema social se soluciona de nuevo a partir de la beneficencia y el paternalismo [...]».

A través del personaje de Martín y su función en la trama, la autora pone de manifiesto la existencia de un sistema patriarcal basado en la desigualdad y en la mala distribución de los recursos, lo que conlleva a que los campesinos sean totalmente dependientes del altruismo de las clases altas para no caer en la indigencia: «[...] invitant les riches à faire plus grand cas des

pauvres qui travaillent pour eux, sans jamais, pour autant, remettre en cause la répartition des richesses et les inégalités qui en découlent ou la misère que, pourtant, elle dénonce»¹⁹⁵ (Ricci, 2006).

Don Braulio. El también llamado Doctor Nevada (Angélico, 1929: 30), Don Braulio, es el médico de la familia, a quien alude Berta desde la escena inicial de la obra (p. 19). El personaje no sería una aportación original de la adaptación, puesto que ya encontramos la figura del médico en la *Fedra* de Unamuno, llamado Marcelo y también conocido de la familia de la protagonista.

Don Braulio es un hombre «sano» de cincuenta años (p. 30), de actitud tranquila y sosegada, tolerante con la desafortunada situación de Mónica y su conflicto moral. En su intento de restar importancia a las circunstancias, muestra un gran optimismo y buen sentido del humor, reflejado en la manera burlona de tratar a Berta y su desparpajo en la forma de hablar, llegando incluso a replicarles: «¡Ta, ta, ta!» (pp. 33, 38). En su salida, es descrito a la perfección y con todo detalle su carácter «comunicativo y alegre»:

[...] todo lo encuentra fácil y viable cuando es encaminado al bien y regocijo del prójimo. La vida no le ha hecho sufrir, pero le ha enseñado a compadecer al que sufre y remediarle en lo que puede. Su gran simpatía es el mejor medicamento para sus enfermos, a quienes la mayoría de las veces deja que se curen solos, «para no perjudicarles», como él dice (p. 30).

El modo reflexivo en el que se refiere a su ingenuidad y torpeza también se caracteriza por la comicidad: «¡Soy un mentecato!» (pp. 32). Debido a esta forma de ser, podemos advertir que, de la misma manera que mantiene un vínculo amistoso con la familia protagonista, también la tiene con el resto de sus pacientes: «[...] soy de confianza hace muchos años» (p. 47). De hecho, tuvo la intención de unirse a Mónica en matrimonio, cuando quedó embarazada, por lo que se entiende que ha sentido por ella algo más de lo requerido en una relación médico-paciente, como revela César: «[...] el vivo afecto que usted llegó a despertar en él hasta intentar hacerla su esposa [...]» (p. 60). También parece mostrar un gran cariño por sus compañeros de profesión, como en el caso de César, de quien le habla positivamente a Mónica para que acepte la unión con su hija: «Le conozco bien porque su familia, emparentada con la mía, aunque de muy lejos, siempre conservaron amistad, y el ser nuestros lugarejos vecinos me hizo frecuentar su trato durante los veranos por unirme sincera

¹⁹⁵ «[...] invitando a los ricos a dar mayor importancia a los pobres que trabajan para ellos, sin cuestionar nunca la distribución de la riqueza y las desigualdades que resultan de ella o la miseria que, por tanto, ella denuncia» (Ricci, 2006).

y estrecha amistad con su padre [...]» (p. 35).

Las connotaciones morales que presenta el personaje contrastan con el resto, puesto que representa el arquetipo del sabio que basa sus conocimientos en el modelo científico, frente a las creencias religiosas del resto del reparto. En este sentido, su contribución al drama recuerda a Pepe Rey, uno de los célebres personajes de Benito Pérez Galdós incluido en *Doña Perfecta* (1876). Ambas figuras se asimilan en el carácter empírico de su profesión y unas ideas fundamentadas en la ciencia humana; aun así, la arrogancia y complejo de superioridad de Pepe Rey no es apreciable en Don Braulio, pues en ningún momento contradice o rebate el catolicismo de sus pacientes con su científicismo, incluso puede llegar a compatibilizarlos.

En la última escena de la Jornada Primera, defiende a Mónica con vigor cuando Berta la ataca verbalmente (pp. 69-70), incluso no duda en responsabilizarla de su muerte: «¡Oh! Tú la has matado» (p. 72). Lo cierto es que Don Braulio siempre apoyó a Mónica en su decisión de ser madre, aun fuera del matrimonio, valorando su valentía y coraje por encima de las normas sociales, y refiriéndose a la hipocresía y la falsedad de quienes desapruban su estilo de vida:

Es que a los espíritus bien templados les basta su propia estimación, siempre muy superior a la opinión ajena. [...] por encima de todos los prejuicios que pueda despertar la carencia de un nombre; cada uno se llama como sus obras lo proclaman: ruin o noble. El hombre no hace a la cosa; no se hereda; nace del corazón. [...] También abunda mucho sepulcro blanqueado que, visto por fuera, es una cosa, y por dentro otra; yo no me fío de eso (pp. 37-38).

En definitiva, la figura del médico es fundamental para entender el complejo pasado de Mónica y, por ende, para profundizar en las obsesiones que llevan a Berta a ser como es.

César Fernández Liencres¹⁹⁶. Es el primer marido de Berta y padre de Ángela, presente en la obra únicamente durante la Jornada Primera, cuando aún era su pretendiente. En este momento, es un joven «robusto» de entre veintiséis y veintiocho años de edad (Angélico, 1929: 58), médico de profesión y compañero del Doctor Nevada, quien lo considera trabajador y talentoso (pp. 34-36). También es descrito como «simpático, sencillo y seguro de sí mismo: es un hombre, no un señorito» (p. 58).

De manera transitiva, destaca como un muchacho «sensato y razonable» (p. 18), cuya posición le aporta un carácter sofisticado e intelectual, razón por la cual quizás Berta lo considera «arrogante» en primera instancia, aun con «la mayor cortesía» (p. 54). Tras la

¹⁹⁶ Su nombre completo es mencionado por Don Braulio en la Escena III de la Jornada Primera (pp. 36-37).

elipsis de diecisiete años, César ya ha fallecido, ha dejado a Berta viuda y con una hija, Ángela. A través de esta última, el lector tiene conocimiento del sufrimiento que soportó en su relación conyugal, propiciado por la apatía de Berta: «[...] a veces ese genio nos hizo sufrir: [...] a él, porque comprendía que algo me faltaba» (p. 118).

Desde el punto de vista social, como hemos señalado, es el protegido de Don Braulio (p. 37), de quien logramos conocer su pasado y las relaciones de amistad que unen a su familia con el doctor:

[...] su padre, notario de aquella jurisdicción. Huérfano de madre muy niño, vivió siempre con su padre, que supo aunar en él todos sus amores hasta hace próximamente tres años, en que también mi pobre amigo rindió cuentas al Todopoderoso... La soledad en que vive el muchacho le mueve más que nada a desear crearse un hogar y hallar la compañera que ha de alegrarlo y alentarle en los quebrantos que nunca faltan en la vida [...] (pp. 34-36).

Asimismo, el nivel socio-económico de César es medio-bajo y, aunque ambiciona obtener unas tierras en las que poder formar una familia, su intención es vivir humildemente:

Piensa establecerse en su pueblo natal, donde posee una modesta hacienda; esto y su trabajo honrado constituye todo su patrimonio: eso sí, no tiene fortuna; solo con su voluntad y esfuerzo posee los medios de hacerla si la suerte quiere favorecerle. Esto en cuanto a la parte económica y material [...] (pp. 34-36).

En su dimensión moral destaca por grandes valores, que demuestra a través de un «buen comportamiento» (pp. 34-36) y que el lector puede apreciar en la conversación con Mónica en la Escena VI, donde admira su condición de madre soltera, aportándole el mérito que ella se resta e intentando mitigar su vergüenza; todo lo contrario a la joven Berta: «A mí me es igual, señora; con el nombre de su padre o sin él, Berta no podría valer más de lo que vale. [...] yo la venero, porque supo salvar a Berta [...]» (p. 63).

El hecho de que el personaje sea llamado César posee múltiples connotaciones, que se refieren directamente a Berta. Ser «la mujer de César» no es arbitrario, pues con ello se alude indirectamente a la sentencia que Plutarco, en su obra *Vidas paralelas*, atribuyó a Julio César (Suazo Pascual, 1999: 219): «Mulier Caesaris non fit suspecta etiam suspicione vacare debet»; es decir, «La mujer del César no solo debe ser honrada, sino también parecerlo». El origen de la frase se encuentra en una falsa acusación de infidelidad que sufrió Pompeya, por la cual se la marcaría igualmente como mujer indecorosa:

Cuenta Plutarco que un patricio romano, Publio Clodio Pulcro, estaba enamorado de Pompeya, la esposa de César y que, aprovechando una fiesta, entró en la casa de César, vestido de tañedora de lira, pero fue descubierto y castigado por ello. Sin embargo, Plutarco dice que César, aunque estaba seguro de que no había ocurrido nada deshonesto y de que su mujer le había sido fiel, repudió a Pompeya. El hecho parece ser cierto y dio lugar a la frase [...]. También es cierto que César era realmente, no solo lo parecía, un adúltero (p. 219).

La expresión será empleada posteriormente para referirse a un individuo del que se espera cierta rectitud moral. Esta virtud legitima su derecho a pertenecer y participar en una sociedad con carácter dogmático; es decir, ser y parecer honrado le asegura un lugar digno en su comunidad, pero si su honorabilidad es debilitada en algún momento, pierde ese beneficio. Ninguna verdad supera el valor de las apariencias. Según Pelayo González-Torre (1993: 379):

Habría que aplicar al hombre público la vieja metáfora del hombre de cristal. La transparencia de su actividad ha de ser garantizada por el sistema. Sin llegar a pedir una virtud político-moral al estilo de la de Robespierre, de extraordinaria austeridad, ausencia de lujos y frugalidad, sí que puede exigirse una actitud de respeto hacia la ciudadanía y un cumplimiento estricto de las normas éticas, que habrán de convertirse en normas legales [...].

Evidentemente, la aparición de César en la Jornada Primera pone de relieve el valor de las apariencias y la integración social. Por lo tanto, esta idea se vincula al concepto del honor que menoscaba la credibilidad de Berta, acaso la figura de César ofrece un vaticinio de lo que la protagonista deberá sufrir con su pasión descontrolada; como si, en sí mismo, supusiera un augurio sobre la pérdida de su dignidad por un motivo idéntico del que se acusa a Pompeya: el adulterio.

De los restantes personajes secundarios conocemos muy poco, según lo expuesto a lo largo de las tres jornadas, si bien cada uno de ellos posee una significativa función en la trama.

En la primera parte, el servicio de Paula es compartido con otra joven «de buena voluntad», de catorce o quince años, llamada **Paz**, cuya tarea se limita a llevar y traer recados, o «todo lo que se ofrezca», tal como se señala en la descripción de su entrada en escena: «Gana treinta reales y mantenida, trabaja mucho y todo el pan es poco para ella, aunque hace esfuerzos heroicos por contener las insaciables exigencias de su hambre atrasada. Es el descanso y la condenación de Paula» (Angélico, 1929: 29-30).

También aparece ocasionalmente el **Hombre de las cédulas**, un trabajador municipal, acompañado de una carpeta con impresos: «Viene de mal humor y habla con grosería. No se

quita la gorra hasta el final» (p. 41). A través de esta figura, el lector es consciente del martirio de Mónica en sus circunstancias, ya que se introduce para subrayar la crítica hacia la intransigencia de la sociedad (Ricci, 2006), de la que principalmente salen perjudicadas las mujeres.

Cosme y Sebas, dos jóvenes que discuten por el compromiso hacia el embarazado de una muchacha, son calificados por la propia autora como «dos paletos sensuales y cobardes»; es decir, se dejan llevar por sus impulsos sin importar las consecuencias en los demás: «[...] son otro ¡alerta! A la necesidad de crear los nuevos Códigos para los nuevos hombres, nacidos con el infamante estigma de la villanía sin responsabilidad» (Angélico, 1929: 7). En este sentido vuelve a subrayarse la doble moral con respecto a las conductas sexuales, que son valoradas de distinto modo según provengan de hombres o de mujeres. Según González Naranjo (2011: 222): «Alors qu'une femme doit être pure sexuellement, les hommes peuvent avoir des petites aventures, sans être condamnés socialement»¹⁹⁷.

El compañero seminarista de Lorenzo, **Román**, es unos años mayor que él y representa el prototipo de religioso indiscreto y de conocimiento limitado: «Corto de piernas y más de ideas» (Angélico, 1929: 83-84). La ausencia de criterio propio es compensado con el uso indiscriminado de latinismos y frases hechas, con las que intenta aportar valor a su discurso, pero realmente están vacías de significado en su contexto: «*mens sana in corpore sano*» (p. 84); «*negantes principio, fustibus est argüendum*» (p. 86); «*Amor mulierum, perditio hominum*» (p. 89).

Según López (2016: 61), también es una manera de pretender disimular su «origen social bajo», lo que implica que hubiera decidido acogerse a los beneficios del seminario. Tanto es así que su idea de ser seminarista no es otra que la de vivir cómodamente del Estado, con la expectativa de ascender a una clase social privilegiada sin necesidad de poseer una auténtica actitud vocacional: «Además utiliza lo que es un servicio a la sociedad como un medio para acceder a puestos de importancia, cosa que no alcanzarían por otras vías las clases bajas» (p. 61). Así, reconoce ante Lorenzo una absoluta carencia de altruismo:

¡Un ministerio! Sí, en otros tiempos; ahora no se puede llegar a tanto; pero pregunta a todos nuestros compañeros y verás cuántos piensan en lo del «sagrado ministerio» y «apostólico sacerdocio» [...] Y carrera donde los que no piensan como tú, poco o mucho, siempre pueden llegar... Además, es la única que los pobres podemos seguir para llegar a ser algo... Eso no

¹⁹⁷ «Mientras que una mujer debe ser sexualmente pura, los hombres pueden emprender pequeñas aventuras sin ser condenados por la sociedad» (González Naranjo, 2011: 222). Traducción propia.

quita para que también haya algunos ricos como tú... (Angélico, 1929: 88)

Desde este punto de vista, su apreciación de las mujeres también se caracteriza por el desprecio y la ignorancia, provocado en mayor medida por la supremacía de una institución plenamente patriarcal: «[...] refleja la educación que recibían en el seminario los jóvenes con relación a las mujeres, consideradas como un peligro encasillándolas en dos tipos: ángel o demonio» (López, 2016: 61). En el comentario analítico de la obra analizaremos en profundidad este aspecto de Román y su significado desde una perspectiva jodorowskiana, pues el sentido que aporta al texto se vincula a los perjuicios de la influencia familiar y social sobre el individuo.

Por otro lado, interviene en escena el **Padre Bartolomé**, el sacerdote del pueblo, de entre cincuenta y cincuenta y cinco años (Angélico, 1929: 100), acompañado de **María Misericordia**, amiga de Ángela y aspirante a novicia, de unos dieciocho años que, habiendo sido abandonada por su madre, es rechazada en muchos conventos por su origen incierto y la carencia de un «nombre» (pp. 100-102). Por ello, la joven es una figura clave en la problemática que la autora refleja con respecto a la religión, por su intransigencia y su ausencia de solidaridad. Como sostiene López (2016: 61): «Dentro de esta crítica religiosa no se excluye la de las órdenes religiosas femeninas, que no aceptan el ingreso en sus filas de mujeres que no vayan provistas de una buena dote». Asimismo, se entiende que llegue a la casa de Martín Conde buscando ayuda económica, probablemente para ofrecer a alguna institución religiosa, lo que la hace depender, como hemos señalado anteriormente, de la generosidad de los ricos.

En último lugar, cabe destacar la presencia de **Tía Mela**, significativa en la trama de Berta y Lorenzo. En el listado de personajes es nombrada Tía Nela, quizás en referencia al personaje de Galdós, Marianela, a la que también llaman Nela, pues es reconocida la admiración de Angélico hacia Galdós. No obstante, en la obra es citada como Tía Mela, un cambio que la autora obvió en la recopilación principal. En cierta medida cumple la función de la nodriza, pues revela a Martín el secreto de Berta y Lorenzo, puesto que Paula es demasiado discreta y fiel a su señora como para cumplir este objetivo. No sería verosímil. La autora elude a Paula de esa responsabilidad, otorgándosela a otro personaje sin equivalencia en el clásico, para mantener la coherencia con el personaje.

Tía Mela es el arquetipo de alcahueta, descrita en el prólogo como «[...] la bruja obligada, ahita de malicias, borracha y otras cosas, ocasionales todas, como pícara sin principio alguno doctrinario» (Angélico, 1929: 7). En efecto, es conocida por el resto de personajes como «la bruja» o «la hechicera» (p. 148), y la propia mujer se define a sí misma de tal modo: «[...] por algo soy bruja y es sábado...» (p. 150); «Yo lo sé too... porque soy bruja [...]» (p. 157). Tía Mela también entra en la casa de Martín buscando su ayuda, para que, mediante sus influencias, pueda librar del servicio militar a su hijo. De ahí que algunos de sus comentarios hagan referencia desahogadamente a las injusticias sociales de las clases bajas. Incluso cuando Lorenzo y Berta cuestionan sus virtudes y la tratan con escepticismo, lanza una maldición en la que, como ella misma afirma, los ricos reciben el castigo de los pobres:

T. MELA.– (*Con cinismo.*) [...] En fin, si no está el Patriarca me iré a buscarle ande le encuentre... (*Excitándose a medida que habla.*) ¡Pues así que no tengo yo lengua esta noche pa decir verdades a too el mundo!... ¡Anda, que tamién los ricos tenéis lo vuestro! ¡Y que no tengo yo ganas de hablar clarito! ¡Deber de hombre! (*A Lorenzo.*) ¡Mia quién habla de deberes! ¡Maldita sea el hambre! ¡Maldita peste! ¡Así hubiea sarna para quien yo dijera!» (p. 151).

Como podemos observar, emplea un lenguaje coloquial que la diferencia de los demás personajes, con el que evidencia su baja posición socio-económica y hace que, en ocasiones, sea minusvalorada por su modo de hablar.

Tía Mela es consciente de que no pertenece al mismo grupo social que el resto y, por ello, tampoco exige para sí misma el respeto y la dignidad que otros valoran. La idea que tenemos a partir de los demás es la de una demente borracha, que se comporta con violencia y maldad, cuando simplemente es una mujer de avanzada edad, cuyas experiencias en la vida le hacen hablar sin tapujos, considerándose con total libertad para expresarse sin pensar en las consecuencias.

En conclusión, los personajes principales se ven realmente afligidos por el *furor* – Mónica, Berta, Ángela y Lorenzo –, mientras que la mayor parte de los secundarios, sobre todo los que tienen más incidencia en la trama, son defensores de la *ratio*: Paula, Don Braulio, César, Martín Conde, Román, María Misericordia y el Padre Bartolomé. Evidentemente, hay excepciones como la Tía Mela, Cosme y Sebas.

IV.1.4.7. Visión del público

Según García Barrientos (2001: 198-199), los tres aspectos que se deben tener en cuenta para analizar la distancia entre la obra y el público son el temático, el interpretativo y el comunicativo. Dado que el estudio de *La nieta de Fedra* solo puede enfocarse en el texto dramático, nos referimos al lector y no al espectador, del mismo modo que excluimos la cuestión interpretativa, por no haber relación existente entre intérprete e interpretado.

En cuanto a rasgos temáticos y comunicativos, hay una estrecha relación entre la ficción y el plano real, puesto que la obra consigue reflejar la realidad de las mujeres españolas de principios de siglo XX, reprimidas por un sistema patriarcal y con una moral impuesta por la religión católica. Todo ello, frente al carácter fantástico de la *Fedra* clásica, ambientada en un escenario mitológico y con personajes atípicos, mediante los cuales se establece una clara separación entre el lector y lo representado. En la adaptación de Angélico, aunque tome como punto de partida un hecho extraordinario –el deseo sexual de una mujer por su hijastro–, es abordado en un contexto bastante común, planteando temas y situaciones universales, como, por ejemplo, el honor femenino; lo que conlleva a una buena comunicación con el público.

Aunque se dificulte el proceso de identificación entre Berta y el lector, por su soberbia y su tendencia a la introversión, sí puede compadecerse finalmente de la humillación a la que es expuesta ante su familia, ya que se aprecia a una mujer vulnerable, con debilidades, destrozada por las convicciones morales. En aspectos temáticos, nos encontramos con una humanización de la protagonista y sus circunstancias, que, en lugar de ser «mediatizada por la intervención directa de los dioses» (García Viñó, 1983: 45), es psicológicamente dirigida por un entorno ideologizado. Frente al solemne desenlace trágico de la *Fedra* clásica, el final de Berta supone un avance en la caracterización del personaje, como señalamos en el epígrafe anterior, respecto a su proceso de identificación con el lector: «Berta es una cristiana verdaderamente humanizada que sacrifica sus deseos por un fin banal» (Alemán Alemán, 2019: 122).

En palabras de Nieva de la Paz (1994: 20), la obra supone «la continuación en la línea de dignificación y humanización del personaje mítico iniciada por Séneca». En efecto, esta vez se aborda el mito con un carácter más «humanizado», como reconoce la propia Angélico en el *Prólogo* de su obra (1929: 9), diferenciándose así de la larga tradición literaria del mito

incluso desde el mismo título: «Aun sin tener una razón muy directa el título con sus personajes, he querido nombrar mi obra de este modo por respeto a la valía del asunto, y, ya que varios maestros de la Literatura, entre ellos Racine y *nuestro* gran Unamuno [...]». Con lo cual, la autora se centra en la denuncia social y su correspondencia con los lectores, dando a esto mayor importancia que a la identidad del personaje: «Pasa así de la indagación de conflictos individuales al reflejo objetivo de conflictos colectivos» (Alemán Alemán, 2019: 109).

Dicho lo cual, el lector es capaz de asimilar el drama desde una perspectiva interna; es decir, subjetiva, proyectando su realidad con la situación desarrollada en escena. La identificación no se establece tanto de manera explícita, es decir, con los personajes; sino fundamentalmente con la dramaturga, en cuanto a su intención de plasmar problemas y preocupaciones comunes. Bertolt Brecht (1898-1956) denominó a esta práctica «distanciamiento», al que se recurre constantemente en el teatro feminista de los siglos XX y XXI, como afirma Narbona Carrión (2003: 59-60):

[...] hacer despertar a las mujeres de su letargo y, sin ofrecerles soluciones concretas, procurar que se replantearan su situación y rompieran con el estancamiento [...] para hacer al espectador dudar de las verdades universales, y hacerle reflexionar y buscar por sí mismo soluciones al problema que plantea la obra.

En este sentido, no se produce un entendimiento afectivo ni cognitivo, puesto que no existe entre ambas partes empatía ni suficiente grado de conocimiento acerca de la dimensión psicológica del reparto, por su escasa profundización. En cambio, sí existe un entendimiento sensorial, pues el lector halla una equivalencia entre sus circunstancias y el sentido de la trama; así como ideológico, ya que es capaz de compartir creencias, valores y actitudes reflejadas en la ficción.

IV.1.5. Análisis Crítico del Discurso: *La Nieta de Fedra* a través de la Metagenealogía de Alejandro Jodorowsky

En un artículo publicado en la revista *Anagnórisis* hablábamos de los tres conceptos que diferencian a la *Fedra* de Halma Angélico de la de Miguel de Unamuno, centrándonos así en: 1) la dicotomía constructiva/destructiva de la familia; 2) los códigos de la maternidad; y 3) el cristianismo (Alemán Alemán, 2019). Realmente, el conflicto de *La nieta de Fedra* nace a

partir de la situación familiar, puesto que la dinámica entre las tres generaciones de mujeres – Mónica, Berta y Ángela– sustentan completamente la trama principal, mientras que los demás recursos temáticos como la maternidad o el cristianismo surgen a partir de esta. Por ello, en el estudio de las características del drama nos centramos en la familia como «ente destructivo» (Aleman Alemán, 2019: 110), que así la percibe Angélico, pero analizándola a través de la metagenealogía de Alejandro Jodorowsky, de quien obtenemos la concepción del árbol genealógico como objeto de arte.

Según Jodorowsky, de la misma manera que los seres humanos poseemos una herencia genética, tenemos también un legado psicológico que se transmite de generación en generación. Esta es la idea que encabeza las teorías de la «psicomagia» y la «metagenealogía» desarrolladas por el cineasta y pensador chileno, a lo que ha dedicado un estudio empírico durante décadas: «En términos metagenealógicos podemos decir que el estudio del nudo se corresponde con el trabajo sobre el pasado, y la psicomagia con el trabajo sobre el futuro» (Jodorowsky y Costa, 2016: 416). Mientras que a través de la primera se estudia las consecuencias negativas que pueda tener en el carácter de un individuo sus antecedentes genealógicos, la segunda propone soluciones a estos traumas mediante rituales de efecto placebo.

En este sentido, advertimos en la obra de Halma Angélico a unos personajes que viven en una absoluta desdicha a consecuencia de los problemas familiares. Principalmente, lo advertimos en la mala reputación que se crea en torno a Mónica por el hecho de haber sido madre soltera, una condición que pretende evitarle a su hija Berta en el futuro, inculcándole unos valores morales basados en la pulcritud extrema y el decoro religioso. Por otro lado, a través de esta fuerte influencia, Berta lleva a cabo el conflicto principal en la trama, pues al saber que es ilegítima se produce una desavenencia ideológica entre ambas y la hija acaba renegando de la madre, provocándole incluso la muerte: «¡Qué vergüenza! ¡Yo hija de quién...! [...] Ya no podré volver a ser lo que he sido. ¿A quién podré mirar cara a cara sin sonrojarme?» (Angélico, 1929: 69). Por lo tanto, hallamos una problemática materno-filial, no por la ausencia de relación, sino por la toxicidad de una unión marcada por la decepción y la humillación. A su vez, Ángela es la viva encarnación de su abuela Mónica, aun sin haberla llegado a conocer, mostrando un talante similar.

En efecto, la metagenealogía de Jodorowsky advierte que entre las generaciones de una misma familia se da, de manera inconsciente, una influencia «imitadora y creadora» que afecta a cada individuo y sus distintos niveles de conciencia, a los que él denomina «círculos concéntricos» (Jodorowsky y Costa, 2016: 53); o, en otras palabras, la «trampa familiar»¹⁹⁸. La imitación está supeditada a las creencias, las tradiciones, los hábitos y las prohibiciones que nos «modelan» desde el exterior, por lo que nuestro árbol genealógico, además de formar parte de una sociedad determinada, se inscribe en un inconsciente colectivo que obstaculiza nuestro «proyecto de conciencia»; es decir, el poder romper con las intromisiones externas y lograr realizarnos creativamente (p. 54). No obstante, el autor va más allá al señalar que esta contaminación actúa sobre el ser humano desde incluso antes de su nacimiento, puesto que sentimientos, pensamientos y deseos de la gestante tienen consecuencias en el desarrollo del feto, en muchas ocasiones, negativas, ya que supondrán un obstáculo para su placer corporal y espiritual si estas emociones están limitadas por las exigencias del árbol genealógico:

Los conflictos emocionales ejercen también una notable influencia sobre el embrión. El hecho de que los padres se detesten da lugar a que el niño nazca siendo incapaz de quererse a sí mismo [...] impulsándole a justificarse sin cesar, sintiéndose culpable sin razón o incluso despreciándose a sí mismo (p. 244).

A través de esta hipótesis podemos referirnos fácilmente a la condición de la protagonista de *La nieta de Fedra* y de cómo su madre afrontó su embarazo contra una sociedad moralizadora y represiva que la sometió al escarnio. Este sufrimiento perjudica al feto transmitiéndole los requerimientos de esa misma sociedad en la que vivió Mónica, aprendiendo de las restricciones morales y obstaculizando su libertad individual, lo cual se ve reflejado en la conciencia limitada de Berta, incapaz de aceptarse a sí misma y a los que la rodean. De hecho, también pudo haberle influido simplemente el no haber sido una hija buscada, el estar en el mundo por un acto accidental y no por un acuerdo entre dos personas anhelantes de ser padres: «Un hijo no deseado puede pasarse la vida sintiéndose un intruso, buscando un amor que jamás logrará encontrar o encontrándose inmerso en unas relaciones en las que no se quiere saber nada de él» (p. 243). De modo que, para entender el desarrollo genealógico de las mujeres de este drama, antes debemos analizar el entorno en el que les toca vivir.

¹⁹⁸ «Nos inscribimos en una línea familiar que reconocemos como un tesoro, pero somos la presa de sus trampas más o menos conscientemente» (Jodorowsky y Costa, 2016: 41).

IV.1.5.1. Influencia de la Sociedad y la Educación Religiosa: Represión

Según Lévi-Strauss (Ries, 2011: 271), la sociedad se estructura según determinados tipos de órdenes. En primer lugar se encuentran los órdenes vividos, surgidos a partir de la experiencia de cada uno de los individuos y que varían según los vínculos familiares y su situación económica; y en segundo lugar, los órdenes concebidos, en los que se integra la religión, que busca elaborar un «código universal» para todas esas estructuras, es decir, un lenguaje y pensamiento común que define unos valores morales concretos. Mircea Eliade también distingue esta doble influencia de la sociedad mediante el término *homo religiosus* con el que describe al ser humano como un ser religioso: «[...] se define por la experiencia religiosa, esta se realiza en un contexto socioeconómico y cultural en el cual coexiste, junto con el pensamiento mítico, un pensamiento empírico constituido por la experiencia vivida en contacto con objetos naturales» (Schwarz, 2008: 42). La filosofía de Jodorowsky se aproxima tanto a la teoría de Lévi-Strauss como al concepto de Eliade, en cuanto a la incidencia de la religión en el carácter del individuo y la manera en que evolucionan socialmente. Más aún, el filósofo irlandés Edmund Burke, en el siglo XVIII, se había centrado en uno de los conceptos más empleados en sociedad y que servirá al chileno para su estudio de la genealogía: la *imitación*. Burke (1987: 33) considera que las ramificaciones de la sociedad obedecen a una variedad de formas y, por ende, a una variedad de fines, a los que se llega mediante la simpatía, la imitación y la ambición. Estos tres serían los pilares sobre los que se sustenta la personalidad de cada sujeto, de los cuales, el deseo de imitar es prácticamente una «pasión» que motiva los acontecimientos en la vida del mismo:

Todo lo aprendemos mediante la imitación mucho más que por precepto; y lo que aprendemos así, no solo lo adquirimos más eficazmente, sino más placenteramente. La imitación forma nuestras costumbres, nuestras opiniones y nuestras vidas. Es uno de los vínculos más fuertes de la sociedad; es una especie de mutua condescendencia, que todos los hombres se rinden unos a otros sin reservas, y que es extremadamente halagadora para todos (p. 37).

La triada femenina que protagoniza el drama, desde Mónica hasta Ángela, es víctima de la sociedad y de una imposición de valores que han impedido que cada una de ellas tenga un desarrollo ideológico individual, lo que termina causando la marginación social de Mónica, la vergüenza de Berta y la hipersensibilidad de Ángela. Estos valores se emiten bajo los dogmas del catolicismo, en los que generalmente la mujer es el blanco de todas las prohibiciones y restricciones tanto morales como sexuales, y, obviamente, son adquiridos

mediante un instinto imitativo¹⁹⁹. Como consecuencia, la mujer en el ámbito cristiano es el individuo más carente de libertad comparado con sus congéneres, los hombres, lo que podemos observar en palabras de Tertuliano, teólogo difusor del cristianismo occidental a comienzos del siglo II, con las que pretende configurar el modelo ideal de mujer cristiana:

Mujer, debieras ir vestida de luto y andrajos, presentándote como una penitente anegada en lágrimas, redimiendo así la falta de haber perdido al género humano. Tú eres la puerta del infierno, tú fuiste la que rompió los sellos del árbol vedado, tú la primera que violaste la ley divina, tú la que corrompiste a aquel a quien el diablo no se atrevía a atacar de frente; tú fuiste la causa de que Jesucristo muriera... (Arias, 1973: 44)

Esta idealización de la figura femenina tendrá, hasta nuestros días, un gran séquito de profusos devotos que se encarguen de resguardar y defender tan sagrado ideal divino, y que impondrán a través del arma más poderosa de la sociedad: la educación. Esta, por tanto, se convierte en el hilo conductor de una misoginia que dominará los asuntos religiosos pasando de generación en generación. En el siglo XX, la mujer tiene asumido por naturaleza –por genealogía– que no tiene las mismas capacidades del hombre y que, por tanto, no merece compartir los mismos derechos. Aprende, asimismo, que es un ser despreciable, históricamente culpable de las desgracias del mundo, y que su carácter debe ser dirigido hacia el decoro y la decencia forzosa. De este modo, influenciada por elementos familiares, sociales o culturales, muestra una predisposición psicológica y biológica (Jodorowsky y Costa, 2016: 312-313), que a su vez es transmitida a sus descendientes, esculpida con las fuerzas de imitación, de repetición, de tradición y de conformidad (p. 54). El carácter frío de Berta es una herencia involuntaria de su madre, quien irónicamente le ha transmitido la visión de que una mujer debe darse a su marido y a sus hijos bajo la ley del matrimonio: «[...] la conducta moral se convierte, así, en un elemento determinante de la identidad de la mujer, de tal manera que [...] [Berta] tiene el deber de defenderlo [...]» (Plaza-Agudo, 2015: 731). Por ello, cuando descubre que es el fruto de una relación no matrimonial, realmente es el peso de la sociedad el que la obliga a despreciar a su madre, pues a través de esta ha absorbido el valor de la «honra» y de la «virtud femenina», entendiéndola así por «irracional» unos actos que contradicen la propia educación que le ha inculcado y que le atribuyen a Berta un estado

¹⁹⁹ Jodorowsky y Costa (2016) aluden a la «fuerza imitadora» (p. 33), los «mimetismos familiares» o «los valores imitados del árbol genealógico» para referirse a este hecho; que a su vez dividen, por un lado, en imitaciones «voluntarias y conscientes», y, por otro, en «inconscientes e irreversibles» (p. 64), como expondremos posteriormente.

involuntario de vergüenza con la que, según su criterio, debe cargar por el resto de su vida²⁰⁰.

En *La nieta de Fedra*, el desarrollo de la trama depende absolutamente de la genealogía de las tres protagonistas y la indagación de su análisis psicológico, a través de lo cual, la autora realiza una crítica²⁰¹ a las imposiciones ideológicas de la religión católica:

Como nos recuerda Eva Figes (1982), la religión no es solo un modo de proyectar en el hombre la visión del mundo tal y como le gustaría que fuese y de expresar sus actitudes con respecto a su relación con los demás y con el mundo en general, una voz que él utiliza para dictar la ley moral a los demás, [...] es en sí misma un culto masculino, [...] proyectada para excluir a las mujeres [...] (Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 12-13).

De ahí que podamos extraer de la lectura del drama la idea de moral como «adaptación del sentido evolutivo de la vida», es decir, sus personajes son capaces de dominar sus deseos armonizándolos con el ideario social. Cada uno de ellos adquieren sus valores morales por «convención social», como seres vivos que para poder sobrevivir al medio deben adaptarse al mismo y evolucionar bajo las leyes que lo gobiernan. Concretamente, para que Berta pueda vivir en armonía con la sociedad española de 1920 debe obedecer al imperativo de la mujer cristiana y anteponerlo a su conciencia de mujer libre, lo que Ries (2011: 223) denomina «economía del placer», cuyo descontrol puede desembocar en el «tormento de la culpabilidad». Esto conlleva a que los actos de Berta estén íntimamente ligados a sus posibles consecuencias, impidiéndole incumplir las normas socialmente aceptadas. Como afirma Jodorowsky (2005: 40-41): «La sociedad ha puesto barreras para que el miedo y su expresión, la violencia, no surjan a cada instante. [...] Nuestro ser esencial (auténtico y único) coexiste con nuestro ser cultural (adquirido y colectivo)». Como consecuencia, el árbol genealógico de Berta es prisionero de este ser cultural, esclavo de «una red de vetos y obligaciones» (Jodorowsky y Costa, 2016: 33-34) que están basados en mitos y creencias religiosas a favor de un determinado modo de conducta. Por este motivo, para comprender los acontecimientos dramatizados en *La nieta de Fedra* debemos enfocarnos en su contexto histórico, pues al

²⁰⁰ «El honor —o la honra—, el sentimiento que atraviesa de vértice los entresijos de la sociedad en la España moderna, y que en torno a las relaciones sexuales adquiere sus tintes más definidos [...]. El matrimonio es origen de la familia porque también es el centro de la vida sexual, entre otras cosas. [...] repercutían como efectos nocivos sobre la comunidad, que experimentaba y ponía de manifiesto su malestar —“escándalo y murmuración”— [...] La importancia concedida al qué dirán nos la proporciona el cuidado [...] para mantener ocultos sus delitos» (Bel Bravo, 1998: 87-88).

²⁰¹ Posteriormente, otros autores también harán su versión de *Fedra* para presentar un reflejo de la problemática social, como el drama homónimo de Julián Gallego en 1951, puesto que el valor del mito «no se trata de una recuperación arqueológica, sino de algo vivo, con la vida de los problemas humanos esenciales» (López Fonseca, 2006: 193).

analizar el modo en que la represión moral actuaba en las mujeres entendemos la intención de Angélico y la elaborada inserción de elementos que da sentido a su texto.

La educación tradicional se ha ocupado de otorgar a la mujer las tres virtudes que, según Ries (2011: 223), forman una particular escala de valores: la moral, la conciencia y la ley psíquica. Con estas se asegura el porvenir en una sociedad consumida por restricciones y prohibiciones, con el fin de mantener un equilibrado nivel de decoro en la humanidad, decoro del que, por supuesto, tiene responsabilidad la civilización femenina: «Desde el Renacimiento a la mujer se le había hecho portadora de la honra del hombre colocándola en un pedestal de moralidad. [...] Siempre se ha creído que la mujer posee, o debería tener, mayor sentido moral que el hombre» (Duno, 1997: 71-72). El personaje de Mónica simboliza esta idea de dignidad impuesta por la religión cristiana, ya que intenta compensar los errores del pasado remarcando una imposición moral hacia su hija, para que tenga más conciencia de la moral que el hombre, para que sea una «mujer ejemplar» de honradez; y, efectivamente, será el rol que Berta se sentirá obligada a cumplir. Esto viene a raíz de esa culpabilidad primitiva²⁰² que concede a las mujeres el delito de todo pecado, tanto en la cultura grecolatina –Pandora, Medea, Fedra²⁰³–, como en la cristiana –Lilith, Eva, Salomé– que, de hecho, es evocada por el propio Martín en la obra:

M.CONDE.– [...] un padre de la Iglesia, santo y sabio, afirma que la mayor culpa en nuestra perdición no fue de Eva, sino de Adán [...] por tonto, pues al fin Eva se dejó engañar de un ser muy superior a ella, como era Lucifer, criatura perfecta..., mientras que Adán se dejó convencer por uno inferior, como dicen que la mujer es con respecto al hombre [...] (Angélico, 1929: 111).

Respecto al tema de este delito sagrado²⁰⁴ conviene señalar las palabras de Navajas (1998: 123-124):

De modo paralelo a como Eva perturba el orden paradisiaco, Fedra, subvierte el orden de la familia y el texto la juzga como culpable por su incapacidad para dominar su deseo. Fedra recibe, por tanto, una sanción drástica mientras que Hipólito y su padre se reconcilian. La mujer, en este caso, aparece como un ser que puede desestabilizar solo temporalmente el orden

²⁰² «Para algunos estudiosos del lenguaje simbólico de los mitos primitivos se puede relacionar el recipiente o caja que contiene todos los males con los órganos sexuales femeninos» (Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 11).

²⁰³ De hecho, como señala Floeck en el prólogo de *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano, las figuras de Fedra, Medea, Penélope y Clitemnestra son víctimas y, a la vez, delincuentes: «[...] víctimas de una sociedad patriarcal dominada por hombres como Agamenón, Jasón, Teseo y Ulises, que les empuja a la rebelión y a la transgresión» (Floeck, 2009: 19).

²⁰⁴ «Esta especie de delito sagrado es frecuente en algunas figuras mitológicas que, al igual que Fedra, han perdido la orientación sucumbiendo al pecado, hasta el punto de ser deformados psíquicamente» (Aleman Alemán, 2019).

patriarcal. El orden se restablece finalmente y Fedra es excluida de él por no ser compatible con sus regulaciones.

Mediante esta imagen de inferioridad²⁰⁵ se las priva de juicio y razón, condenándolas a un sentimiento de terror si no cumplen con el estereotipo femenino u osan exceder los límites exigidos por el dogma cristiano: «Aparte de aquellas cosas que sugieren directamente la idea de peligro, y aquellas que producen un efecto similar de una causa mecánica, [...] la fuerza, la violencia, el dolor y el terror son ideas que asaltan nuestra mente de golpe, unas tras otras» (Burke, 1987: 48). Esta es la doctrina que Mónica, con su mejor intención, se ha encargado de imponer a Berta: para que no sucumba a sus deseos primarios, para que no tente contra su propia honradez, para encajar en la sociedad como una buena mujer; en definitiva, para que tenga miedo de romper convencionalismos y no incurra en una inmoralidad semejante a la que ella cometió. Como señala Nieva de la Paz (1993: 135):

Autoras como Halma Angélico [...] se singularizan por su denuncia más o menos explícita de la dependencia e indefensión de la mujer así como de la educación tradicional que la mujer ha recibido y que le impide sentirse libre y valerse por sí misma. Fueron ellas también las más sensibilizadas con respecto al significativo desprecio de la sociedad hacia la mujer culta e inteligente que deseaba salirse de las pautas establecidas [...].

Al respecto, sostiene también Plaza-Agudo (2015: 730):

[...] las consecuencias negativas de la educación tradicional en las mujeres se canalizan a través del personaje de Berta. Esta aparece, así, como verdugo y, a la vez, víctima de una ideología androcéntrica que pone su foco de atención en la virtud femenina y que utiliza un doble rasero a la hora de juzgar los comportamientos [...].

Con todo, desde el comienzo del drama vemos la manera en la que Mónica, comprometida con su ideal de reparación, intenta reprimir al máximo cualquier instinto que atente contra el decoro. Incluso en el momento en que Paula la equipara con su hija Berta haciéndole ver que es tan atractiva como ella, cree inapropiado exaltar sus cualidades físicas de mujer, como si acaso fueran algo pecaminoso:

PAULA.– Si todos lo dicen: nadie pensaría que tiene una hija tan moza. (*Animándola.*) ¡Si parecen hermanas! [...] a ella sí le agrada tener madre joven y hermosa...

²⁰⁵ La condición de inferioridad que se le otorga a la mujer es una de las denuncias constantes del feminismo: «[...] va a condicionar la orientación de una serie de estudios antropológicos, sociológicos, psicológicos y históricos. La mujer habría desempeñado en todas las épocas ante el hombre –según este supuesto– un papel de mito (diosa, musa) o de esclava (proveedora, objeto sexual). [...] Según este esquema, el mundo de los sexos se escindiría en dos bandos irreconciliables: el hombre opresor y la mujer oprimida. [...] El capitalismo, enemigo público del proletariado, impondría a la mujer un doble yugo» (Bel Bravo, 1998: 55).

MÓNICA.– Bueno, a mí me enoja, me parece impropio de mi condición y estado; ¡no quiero, vaya! (Angélico, 1929: 24)

Berta también mostrará una preocupación por su propia integridad, y esta vez, su sentido del decoro es transmitido mediante una veneración a la imagen religiosa. Desde su primera entrada en escena, advertimos sus obcecados conocimientos sobre la identidad de diversas figuras católicas, agravado por una profunda superstición que roza el fanatismo y a la vez le produce honra:

Una novena que estoy haciendo, ¿sabes?, a un santo de mi devoción. ¿Comprendes? Hoy es el último día y no puedo faltar. [...] El uno viejo y con barbas, todo veneración y respeto..., y el otro barbilampiño y aniñado, con una carita tan persuasiva, que parece invitar a todos los fieles a que se atrevan a pedirle lo más absurdo y descabellado... (pp. 16-18)

Todo ello tiene que ver con la misma modestia forzada de su madre, ya que con esta afición demuestra a sus congéneres ser mujer de una «correcta» postura ideológica. En efecto, años después –en la Jornada Segunda–, advertimos que le preocupa desmesuradamente la opinión ajena; por ejemplo, cuando se le revela que su hija Berta se pasea por las calles en compañía masculina:

D. BRAULIO.– [...] ¡Que todos hemos sido jóvenes, y aun sin serlo. Y, sobre todo, que no es ningún delito. Ahí está en el parterre a la vista de todo el mundo.

MÓNICA.– Es que todo el mundo quizá no sepa mirarla con los ojos que usted la mira; usted la conoce, y otros que la vean no; y si entre ellos hay alguna lengua maldiciente, pueden aumentar las proporciones de lo que ninguna tiene (p. 33).

De igual manera, Ángela recibe esta concepción moral sobre las mujeres, aunque no tanto como para condenar sus debilidades –como sí hace Berta–, pues incluso es tan astuta como para ironizar con la percepción de algunos personajes sobre el carácter diabólico de la mujer en el Génesis: «(Con ingenuidad maliciosa.) ¡Ahí va!... ¡Llamarme ángel a mí!... No olvides que soy mujer... y según Román...» (pp. 114-145). Según Plaza-Agudo (2015: 735): «Para Ángela, la clave de la infelicidad femenina [...] está, pues, en la educación sentimental que han recibido, lo que la convierte en portavoz de las ideas feministas que estaban alcanzando gran difusión en la época [...]». Aun así, la joven continúa asumiendo, como sus predecesoras, la contención de sus pasiones y, además, considera a las mujeres seres dependientes de los hombres, siguiendo el modelo que ha visto en su madre, quien debió recurrir al matrimonio en dos ocasiones –con César, por orfandad, y con Martín Conde, por

viudedad del primero— para poder sobrevivir: «Poco antes de mamá casarse, y por ese motivo, creo que aún más se apresuró la boda; mamá quedó sola, no tenía más familia que a su madre. [...] si por tu padre no fuera, ¿qué hubiera sido de nosotras? Tu padre fue muy bueno...» (Angélico, 1929: 117-179).

Asimismo, la joven desvela su mala conciencia al referirse a su encuentro íntimo con Lorenzo, donde ni siquiera hay contacto sexual, tan solo una apasionada confesión de sus sentimientos. En realidad, quien formó parte de ese encuentro fue Berta, pero Ángela está dispuesta a guardar el decoro de su madre, así que la disculpa con un discurso en el que lamenta, con sinceridad, la inconveniente disposición de aquella, porque Ángela sabe perfectamente las palabras que ha de decir:

ÁNGELA.— Perdón..., fui yo; mi sombra quizás, que, poseída de un mal pensamiento, vino a esa reja con ansia de satisfacer malos deseos... Yo estuve poseída de un mal espíritu unos instantes, los mismos que hablé por esa reja con un hombre, y libre de pudor, malos anhelos de pasión salieron por mi boca sin traba alguna que los contuviera... (pp. 196-197).

En cambio, los personajes masculinos sí disponen de libertad para expresar sus deseos sexuales hacia las mujeres sin ser objeto de censura o desaprobación, como es el caso de Sebas, cuyo único impedimento para no «gozar de los favores» de Petra es la necesidad de un compromiso posterior: «¡Que si no había de traer consecuencias, ¡vaya que iba, qué tentación!» (p. 81). Respecto a los comentarios de personaje, sostiene Nieva de la Paz (1993: 98):

La doble moral que rige la conducta masculina y femenina en asuntos de amores se refleja así mismo en la valoración social de las múltiples experiencias amorosas del hombre, de sus «aventurillas» de soltero, cuando en el caso de las mujeres solo se admite un pasado intachable y una ignorancia total en todo lo que se refiere a la faceta biológica del amor. Expresión contundente del doble rasero con que se juzga al hombre y a la mujer en estos temas [...] ²⁰⁶.

En este sentido, Jodorowsky hace referencia al tabú sexual impuesto por la moral occidental que atribuye el sexo a los hombres como una necesidad y, en cambio, a las mujeres como un sentimiento cargado de falsas creencias. De este modo, se convierte para ellas en un motivo de prohibición y, con ello, en «una fuente de angustia» (Jodorowsky y Costa, 2016: 49)²⁰⁷. El propio Lorenzo refleja la evidencia de una idealización femenina, basada en la

²⁰⁶ Recordemos que, en el primer tercio de siglo, la norma moral respecto al adulterio mostraba un «tratamiento diferencial» de las mujeres respecto a los hombres. Véase Nash, 2012: 27.

²⁰⁷ «[...] como sucedió en el siglo XIX, cuando de forma casi unánime el ámbito médico occidental inventó una serie de peligros, supuestamente mortales, derivados de la sana práctica de la masturbación» (Jodorowsky y

imagen de la mujer como ser inmaculado que no puede ni debe dar rienda suelta a sus pasiones: «[...] ¿dónde pudiste aprender tanto, ni qué motivo había para hablar ese lenguaje? ¡Qué decepción más horrible! Cuando pensé hallar en ti un ejemplo de candor...» (Angélico, 1929: 193).

En el *Hipólito* de Eurípides ya advertimos la tendencia de Fedra a identificar su pasión amorosa con una enfermedad, de lo cual advierte también Afrodita en su primer soliloquio: «Ninguna de sus criadas conoce su enfermedad» (Eurípides, 1984: 128). Al situarse al margen de la normativa social ateniense, contradice los códigos del *nomos*²⁰⁸ (López, 2008a: 154) e irremediablemente se siente condenada a una pasión inmoral, por la que en otra sociedad y otro tiempo no sería igual de juzgada. Según García Viñó (1983: 23): «[...] se trata de amores al margen de la moral vigente, de amores no limpios; porque, en último término, ¿quién pone la suciedad? ¿Quién la limpieza? [...] domina la sociedad un antierotismo [...] del ideal masculino que domina la vida ateniense [...]». Con todo, Halma Angélico sabe explotar inteligentemente los motivos de la tragedia, ya que a la fatalidad de la heroína clásica le suma una subordinación a la moralidad vigente, que, además, es definida por su hipocresía y despotismo.

Este tipo de ideas se basan en la dicotomía dolor/placer, pues con la legitimación del primero y la abstención del segundo está garantizado el nacimiento de la mártir, que, al fin y al cabo, es el modelo de mujer cristiana; de ahí que deriven del sometimiento masculino de la religión. De hecho, es un aspecto que se menciona en la obra a través de Paula: «¡Toma, como que cada cual ha de tenerlas [espinas]!; de otro modo no fuera vida, sino paraíso... Es ley de Dios que así sea... (Angélico, 1929: 29). Podemos referirnos aquí a la teoría de Burke, quien emplea la «autoconservación» y la «sociedad» como herramientas para el pensamiento humano, que intervienen especialmente en las mujeres en su coacción, para que el placer se subordine al dolor:

La mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de Dolor o Placer simplemente, o las modificaciones de estos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la *autoconservación* y la *sociedad*. Está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra. Las pasiones concernientes a la autoconservación se relacionan principalmente con el *dolor* o el *peligro*. Las ideas de *dolor*, *enfermedad* y *muerte* nos llenan la cabeza con fuertes emociones de horror [...] (Burke, 1987: 28-29).

Costa, 2016: 49).

²⁰⁸ «[...] *nomos* refers to provisional codes (habits or customs) of social and political behavior, socially constructed and historically (even geographically) specific» (Jarratt, 1998: 74).

De esta imagen de divinidad como ente custodio del honor surge también el concepto de *effroi du sacré* («terror sagrado») (Ribouillault, 2011: 235)²⁰⁹, mediante el cual el sentimiento religioso impuesto al individuo, o adquirido por imitación, se enfrenta a su propia «existencia evolutiva» (Ries, 2011: 223). Un buen ejemplo de ello nos lo muestra el personaje de Román en el drama de Angélico (1929: 109):

M. MISERICORDIA.– Tú, Román, ¿tienes más miedo al castigo que afición al bien? ¿Temes a Dios más que le amas?

ROMÁN.– Yo me acuerdo de que hay un Infierno y ¿qué quieres? ¡Se me ponen los pelos de punta! Es lo que más presente llevo en mi imaginación, y gracias a eso me contengo la mayoría de las veces.

Estos aspectos advierten de la pesada carga de los dogmas religiosos sobre la población y de la manipulación a la que está sometida constantemente para no faltar en su cumplimiento: «La voz de Dios es la voz del hombre. De hecho, la religión incorpora las creencias humanas, las actitudes y los códigos sociales y morales de las personas que practican esa religión» (Arias, 1973: 44). Esta condición, como hemos podido observar, influye negativamente en la conciencia colectiva, transmitiéndose de generación en generación y provocando, como explican Jodorowsky y Costa (2016: 49), un dilema interno entre el deber moral y la complacencia de sus deseos; es decir, un conflicto entre sus concepciones y sus cuatro «centros» –intelectual, emocional, sexual-creativo y material–, que «tiran cada uno de un lado». De hecho, uno de los estudios clave en la antropología religiosa, según Schwarz (2008: 42), son los efectos de esa actividad de «racionalización» que «han separado lo afectivo del sistema racional y lo han exiliado en la dimensión del inconsciente, del tabú o de la represión».

En este contexto en el que la mujer tiene mayor responsabilidad moral que el hombre, Halma Angélico realiza su crítica a la exclusión de aquellas que deciden no portarla, o bien, no tienen oportunidad de hacerlo, como María Misericordia, que en su afán de servir a Dios como novicia, es rechazada en todos los conventos por ser huérfana y carecer de apellidos: «[...] en el convento donde yo había elegido para consagrarme a Dios, no me admiten... porque no tengo nombre de padres; ya ve usted, señora, (*A Berta*) como si yo tuviera la culpa...» (Angélico, 1929: 105). La joven sufre el desprecio de una sociedad jerárquica y exclusiva que no tolera las relaciones extramatrimoniales, de modo que madres solteras e

²⁰⁹ «Locus horridus intouché par la main de l’homme, hostile, et qui, pour cette raison, provoque ce sentiment qui mêle effroi du sacré et exaltation spirituelle» (Ribouillault, 2011: 235).

hijos ilegítimos son hostigados por su condición: «La hija de nadie. [...] Porque Dios ha querido derramar sus luces a manos llenas sobre esa insignificante criatura y, por añadidura, mujer» (p. 110). Mónica, en cambio, se convierte con frecuencia en el trasunto de la propia autora, con un carácter religioso, pero, a la vez, compasivo y tolerante con los que no siguen su mismo camino:

MÓNICA.– [...] nadie debe juzgarse más que otro, y por eso debemos ser caricativos con todos aunque hayan caído, porque para apreciar los quilates de virtud que uno posee sería menester someterle a las mismas pruebas y darle las mismas armas que al otro... y viéndole resistir comprobaríamos su nobleza... (p. 50).

Según Duno (1997: 71), la obra plantea «la marginación a la que está sometida la mujer de su época», debido principalmente a dos circunstancias: ser madre soltera e incumplir las normas del decoro. La primera situación es representada, como sabemos, por Mónica, mientras que la segunda, por Berta. Mónica decide simular un estado de viudedad con el fin de no ser marginada por una sociedad que, en lugar de admitir en ella un acto de honestidad, la trataría como una delincuente, tan solo por ser franca consigo misma y no anteponer las convicciones morales a sus verdaderos sentimientos: «Como madre soltera, cría a su hija Berta sola, porque prefirió no darle un padre a su hija, en lugar de casarse con un hombre que no le gusta» (Ricci, 2006)²¹⁰. Ambos personajes son castigados de manera recíproca, ya que Mónica recibe los reproches de su austera hija y, al final, esta se cree víctima de un escarmiento por parte de su madre fallecida.

Con todo, Angélico es capaz de publicar una denuncia al modelo de comportamiento femenino, impulsado por un sistema represor que, al mismo tiempo, fundamenta sus ideas mediante una educación excluyente y estigmatizada, de modo que su teatro posee una «funcionalidad social» (Nieva de la Paz, 1998: 269). En efecto, la situación de las mujeres de la España del siglo XX, sobre todo en zonas rurales y pequeño-burguesas, está limitada por las leyes del patriarcado: «A la mujer española de principios de siglo se le había designado un papel mariano como modelo ideal a seguir y cualquier desviación del mismo resultaba su exclusión de la sociedad» (Duno, 1997: 72). Por lo cual se reivindica la instauración de unos valores que den lugar a la independencia de la mujer, algo imposible de lograr sin una educación y una cultura cimentadas en la igualdad. Además, en ambientes rurales se suele dar una mayor influencia religiosa, de modo que se propagan con más facilidad «ideas, creencias

²¹⁰ «Mère célibataire, elle élève seule sa fille Berta, parce qu'elle a préféré ne pas donner un père à sa fille, plutôt que d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, explique-t-elle» (Ricci, 2016). Traducción propia.

y perjuicios muy semejantes» (López, 2016: 62) entre todos sus habitantes, de lo cual es la mujer la gran perjudicada, ya que estas ideas se basan en convicciones tradicionales que han permanecido inalterables durante décadas; y esto da lugar, en definitiva, a la consolidación del patriarcado. En palabras de Nieva de la Paz (1994: 22):

Sí un profundo y terrible drama, el de la condición femenina en la España pequeño-burguesa y rural de los años 20. Denunciada la situación, Halma Angélico defiende la urgencia de una profunda transformación moral de la sociedad española, que debe abandonar dos de sus obsesiones atávicas: el pecado de la «carne» –presentado por el clero tradicional como padre de todos los otros– y la honra de la mujer como sola base de su estimación social.

El valor y la valentía de las madres solteras es defendida claramente por la dramaturga, no solo por el sacrificio que supone hacerlo sin ayuda conyugal –debido, en múltiples ocasiones, al abandono del hombre tras la noticia del embarazo–, sino también por hacer frente a la crítica masiva de la sociedad. Como afirma Ricci (2006): «Le choix de rester célibataire est lourd de conséquences, puisqu'elle doit faire face à l'anathème de la société et aux reproches de sa propre fille [...] Cette œuvre est aussi une condamnation de l'hypocrisie de la société qui bannit les mères célibataires [...]»²¹¹. Esta situación conlleva, como también sostiene López (2016: 64), a una «sociabilización de la culpa», ya que, al verse señaladas, muchas de ellas se ven avocadas al abandono del bebé o, en el peor de los casos, al suicidio, decisiones que se les recrimina «sin culpar a la propia sociedad por ello». De hecho, Angélico (1929: 172-173), a través del personaje de Paula, introduce un magnífico discurso feminista sobre el importante papel de la sociedad para evitar actos como este e incide con firmeza en la defensa de sus víctimas:

PAULA.– (*Iluminada.*) La culpa es de todos, sí; yo lo he pensado muchas veces sin darme cuenta; la culpa es de los que tienen una idea falsa de la virtud y juzgan como les conviene; por eso, cuando oí decir que alguna moza del pueblo, por encubrir su vergüenza, mató a su hijo al nacer, no he comprendido nunca por qué la condenan a ella como más culpable: ¿acaso desde niña la enseñaron otra cosa? ¿No la dijeron, como a todas nos han dicho, que aquella es la mayor deshonra? Y si ella no tiene nobleza suficiente para arrostrar su infortunio, ¿qué ha de hacer sino poner los medios para esconder la afrenta?... Y de ese crimen, ¿por qué culpan a la que lo hace, si todos tienen parte?

Asimismo, la autora plantea la cuestión en algunos de sus artículos en prensa, fruto de su constante preocupación por la situación de la mujer, así como su desamparo social y

²¹¹ «La elección de permanecer soltera está cargada de consecuencias, ya que tiene que enfrentarse al anatema de la sociedad y los reproches de su propia hija [...]. Este trabajo es también una condena de la hipocresía de la sociedad que hace desaparecer a las madres solteras [...]» (Ricci, 2006). Traducción propia.

emocional. En 1935, publica en *Mundo Femenino* su crítica hacia una serie de noticias sobre «sucesos» que escandalizaron a los lectores españoles por la osadía de sus protagonistas: «una envenenadora, una homicida y una suicida frustrada». En este caso nos referimos a la segunda mujer, acusada de homicida por haber puesto fin a su embarazo de manera voluntaria:

[...] pidiendo amar a un hijo concebido ya en las entrañas, que espera nacer a plazo fijo [...] oye en un momento de estupor cómo el que ha de ser padre, vierte el veneno de un desprecio en sus oídos, que tantas palabras persuasivas escucharon otras veces, instilando ahora en ellos la persuasión ofensiva de destruir el fruto de su concepción. [...] y se lo imponen como condición precisa para proseguir aquellos amores. [...] Que deja ya de verse madre, que abandona la noble ilusión, [...] y el hombre que la mintió y la indujo a mutilar la prolongación de su carne y de su sangre la abandona [...]. Entonces esta mujer, enloquecida, mata. [...] La escuela, la escuela siempre dejando indefensa a la mujer [...] (pp. 3-4).

De manera generalizada, el aborto de la mujer es justificado así por el miedo a la reacción del cónyuge, que la amenaza con abandonarla si no interrumpe la gestación, a lo que esta accede pecando de ingenuidad. Véase el modo en que la autora atribuye la culpa a la educación, a un sistema en la que la mujer debe enfrentarse a una decisión comprometida sin apoyo emocional ni institucional, condicionada por el amor de un hombre que coarta su libertad de ser madre: «La escuela, la escuela siempre dejando indefensa a la mujer». Para Angélico, la sociedad es la auténtica responsable, en primer lugar, por fomentar una educación fundamentada en prejuicios a través de unos inquisitorios dogmas religiosos y, en segundo lugar, por no auxiliar psicológica y económicamente a sus mujeres. Tanto es así que, a pesar de ser católica, plasma, mediante *La nieta de Fedra*, una crítica a la intransigente mentalidad de la población de los años veinte hacia las mujeres que toman la decisión de tener a sus hijos sin compañía de varón. Según Plaza-Agudo (2015: 734): «Reflexiona, así, en voz alta sobre cómo estas, condicionadas por las normas morales con respecto a su comportamiento sexual, se ven obligadas a tomar decisiones criminales, por las que luego serán también condenadas». Así lo advertimos en el diálogo entre Ángela y Paula²¹², en el que se pone de relieve la hipocresía y la contradicción moral en torno a la idea de «pecado cristiano»:

ÁNGELA.— ¿Pecado?... Pecado si hubiera abandonado a su hija, como lo fue María Misericordia por su madre...; pero sacrificándose por ella, sin más ambición que la de

²¹² «Halma Angélico deja parte de su legado como mujer en la conversación de los dos personajes femeninos que más le agradan: Ángela y Paula. Dan valor a las madres solteras que se ocupan de sus hijos, culpando a los hombres por el abandono. La soberbia, una socialización de la culpa incluyendo en ello la educación que lleva a demonizar a las mujeres cuando son capaces de matar a sus bebés, sin culpar a la propia sociedad por ello» (López, 2016: 64).

amarla... ¿crees tú que había en eso pecado?...

PAULA.— El mundo lo dice así (Angélico, 1929: 171).

Ciertamente, muchas de las intervenciones de Ángela están orientadas a defender la dignidad de las madres solteras, como si la propia Angélico hablara en boca de la joven, y también por medio de ella subraya la necesidad, como señala Nieva de la Paz (1994: 22): «[...] de un código moral auténtico, basado en el “ser” y no en el “aparentar”. Una moral nueva que liberaría del sufrimiento y la marginación a las víctimas femeninas que más interesan a la autora, las madres solteras». En *La nieta de Fedra* se introduce incluso un personaje aislado, irrelevante en el resto de la trama, para destacar la relevancia de esta falta moral; se trata del Hombre de las Cédulas, que insta a Paula para que aclare el estado civil de la señora de la casa: «¿Me quiere usted explicar cómo en el término de un año puede haber tanta variación y ser una persona soltera, casada y viuda? ¿O es que no hay seriedad para lo que manda la ley?» (Angélico, 1929: 43). En efecto, la condición de madre soltera es considerada casi como una desobediencia a la «ley» y, por ende, aquellas que viven en ella son tratadas como delincuentes²¹³:

PAULA.— Es... soltera.

EL HOMBRE.— [...] ¡Claro, como debajo del cabeza hay una hija de diez y ocho años, se quiso disimular la S! ¡Comprendido!... ¡Más vergüenza es lo que hacía falta!... ¡Se lleva uno cada chasco!... [...] Y hasta parece una casa decente. ¡Fíese usted de las apariencias!... (p. 44).

A medida que avanza la Jornada Primera, varios de los personajes hacen referencia a la dura penitencia que debe sufrir Mónica a lo largo de su existencia, como exclama su fiel criada: «¡Pobre ama mía! Así toda la vida... Cuando no con una cosa, con otra; así siempre. ¡Qué cruz, Señor..., qué cruz!» (p. 45). La misma Paula es quien sale en su defensa cuando, en su lecho de muerte, es humillada verbalmente por Berta, intentando hacerle ver los grandes sacrificios que había llevado a cabo su madre por su bienestar. También César, el primer marido de Berta, actúa como un mediador condescendiente, quien, junto a Don Braulio y Lorenzo, se presenta como hombre adelantado a su tiempo; es decir, ejemplos de conducta masculina que la autora pretende configurar como modélicos. De nuevo, es la propia Angélico (1929: 62) la que habla a través de sus personajes:

²¹³ «Cette pièce est aussi une critique de la volonté d'ella société d'isoler les mères célibataires comme si elles étaient des criminelles» (González Naranjo, 2011: 220). «Esta pieza también es una crítica del deseo de la sociedad de aislar a las madres solteras como si fueran delincuentes». Traducción propia.

MÓNICA.– [...] ¿Falté a mis deberes de madre, por no faltar a los que mi corazón exigía?

CÉSAR.– (*Después de una pausa, en que Mónica espera la respuesta con anhelo.*) Creo que un sentimiento de nobleza, rayano en heroísmo, la hizo a usted olvidarse de razones y prejuicios que la sociedad tiene en cuenta...

MÓNICA.– (*Amargamente.*) Dolorosa cuenta que, como en la subida de un calvario, he ido subiendo penosamente a fuerza de flagelaciones en mi alma...

Aun así, la intransigencia de la sociedad hacia Mónica no es comparable al rechazo que esta sufrirá por parte de su hija Berta, pues es todo un trasunto de la represión ideológica. Pero también ella será finalmente incomprendida y castigada por su entorno, admitiendo un castigo con el que la autora expone una nueva versión de la heroína Fedra. De acuerdo con Duno (1997: 72):

Berta aparece en la obra como una mujer encarcelada por el discurso represor. Ella como mujer debía adherirse a las reglas que la sociedad patriarcal había impuesto, por tanto, al no acatar dichas reglas es condenada. A la mujer española de principios de siglo se le había designado un papel mariano como modelo ideal a seguir y cualquier desviación del mismo resultaba su exclusión de la sociedad.

Como en versiones anteriores, vuelve a introducir el asunto del «depredador masculino» al que alude Wilcox (2005: 563), pero esta vez de una manera más explícita y con un claro ataque del protagonista masculino, Martín Conde, hacia Berta al final del drama. Angélico concibe así una perspectiva «novedosa» y «trasgresora»²¹⁴ en la que olvida la profundización psicológica de la madrastra para realizar una reflexión respecto a la situación de la mujer en la España de comienzos de siglo²¹⁵. Por ende, el eje argumental no gira en torno a los sentimientos de la protagonista hacia su hijastro ni a las consecuencias que puede tener en el joven este amor no correspondido, sino que se centra en los prejuicios morales de una doctrina que priva a las mujeres de libertad, otorgando el título de honradez a las que lo aceptan y, con desdén, a aquellas que se rebelan o contradicen involuntariamente el ideal cristiano. La opinión de Nieva de la Paz (1994: 18) al respecto sintetiza a la perfección las intenciones reales de esta original versión del mito:

Halma Angélico transforma en él profundamente la figura de la trágica madrastra, convirtiéndola en un anti-prototipo de libertad amorosa y sexual –en contra del paradigma de recreación más frecuente del mito de Fedra–, cuya desgraciada vida denuncia mejor que

²¹⁴ Cito los calificativos que aporta Nieva de la Paz sobre la aportación de Halma Angélico al mito, pues la confronta con las *Fedras* de Racine y Unamuno para destacar un abandono de la «indagación psicológica» del personaje, que, sin embargo, había sido un elemento central en ambos dramaturgos (Nieva de la Paz, 1994: 18-19).

²¹⁵ En un texto cargado de descripciones, la autora se preocupa por reflejar lo máximo posible las acciones de los personajes de la obra.

cualquier alegato la necesidad de un cambio de mentalidades, de una nueva moral más justa que liberase a las españolas de los años 20 de innumerables ataduras sociales.

Ahora bien, la Fedra clásica de Eurípides (1984: 144) ya se refería a la falta de libertad femenina, maldiciendo incluso su condición de mujer: «¡Oh, desgraciados e infortunados son los destinos de las mujeres! ¡Oh! ¿qué recurso tenemos? ¡oh, débiles! ¿qué palabras para romper el nudo? Alcanzamos el castigo. ¡Oh, tierra y luz! ¿Adónde huiré de mi destino?». El personaje trágico debe evadir sus sentimientos hacia Hipólito para continuar cumpliendo el prototipo de madre, reina y esposa del rey²¹⁶. Como bien apunta García Viñó (1983: 88-89), se mueve involuntariamente de la ortodoxia a la heterodoxia cuando plantea el tema de la libertad, puesto que dirige la culpa a la intransigencia de los dioses: «Sin entrar a fondo en la discusión del problema teológico de la libertad, lo que sí podemos decir, desde el campo literario-metafísico [...] que el hombre no es libre, [...] que las fuerzas del hombre sucumben ante la premo[ni]ción divina volcada sobre un acontecimiento» (p. 93). Del mismo modo les ocurre a los cristianos que adoptan posturas disidentes de su propia religión sin saberlo, y en este sentido llama la atención cómo la propia Angélico (1929: 176) alude al carácter inestable de los dogmas religiosos, en la escena donde Ángela y Paula escuchan la ronda de Lorenzo hacia la primera:

ÁNGELA.– [...] ¡Huy! Pero si casi es una herejía.

PAULA.– Para las cosas del querer, Dios hace la vista gorda, niña; ¡pues si no fuera así!

Cabe destacar que la postura de la autora cuestiona únicamente la función social de la religión católica a nivel institucional; es decir, los dogmas que emplea la Iglesia para oprimir a los fieles, concretamente a las mujeres. Procura estimar, en cambio, la perseverancia en la fe de los personajes, ya que, en el momento en que Mónica confiesa a Berta su condición de hija ilegítima en el interior de su dormitorio, Paula permanece rezando en el pasillo durante una «gran pausa» (p. 68). Aunque sus oraciones son inútiles –pues la escena en la que muere su señora no podía haber tenido peor desenlace–, muestra a un personaje que, pese a sus constantes desavenencias, sigue apoyándose en Dios para buscar solución en los momentos difíciles.

A su modo de ver, la educación religiosa implanta una sociedad basada en las apariencias, donde se abandonan la fraternidad y la solidaridad por el bienestar individual y el

²¹⁶ «[...] el esfuerzo que mantiene la propia Fedra entre su pasión abominable y lo que le exige la norma, como reina, madre y esposa de rey» (López, 2008a: 149).

interés por la opinión pública. La preocupación por estas cuestiones, sobre todo en la población femenina, suscita el miedo al qué dirán y una necesidad vital de mantener la honra, actuando como un pacto establecido entre clases sociales para apropiarse de la libertad de la mujer y, por ende, de su ideología:

MÓNICA.– [...] son las apariencias quienes primero nos dan a conocer, no nuestras abnegaciones y virtudes, que no llevamos en la frente; es el mal lo que primero se ve, como lo feo antes que lo bello.

D.BRAULIO.– ¡Ta, ta, ta! También abunda mucho sepulcro blanqueado que, visto por fuera, es una cosa, y por dentro otra; yo no me fío de eso (p. 38).

En general, Berta es el personaje que más carga con el peso de las apariencias, mientras que Mónica y Ángela dan mayor relevancia a la felicidad de sus seres queridos, a pesar de que no poseen –o no creen poseer– un concepto claro de moralidad: «[...] cuestionan, con [...] su falta de prejuicios morales, la idea de que la valía de las mujeres depende única y exclusivamente de lo que la sociedad considera que son –o deberían ser– su honor y su virtud» (Plaza-Agudo, 2015: 732). También podemos encontrar, como observamos a través de Román, pensamientos infundados sobre el perjuicio de las mujeres que no cumplen con las normas adecuadas de la sociedad, culpándolas, cual súcubo, de la caída en pecado de los hombres:

ROMÁN.– Unas faldas.

LORENZO.– Siempre sacáis eso a relucir.

ROMÁN.– Como que es el único enemigo con quien luchamos y el único que tenemos la obligación de vencer; lo único que puede constituir materia de pecado es cuanto se relaciona con ese orden...

LORENZO.– ¡Ah! ¿Tú piensas que en nuestro *credo* no hay más pecado que *ese*?

ROMÁN.– Ese y nada más que ese.

LORENZO.– De forma que para ti los otros pecados de soberbia, avaricia y demás, en nada ofenden a Dios?

ROMÁN.– Es que el de la *carne* lleva todos consigo...; además, todos esos pueden tenerse *a medias*, sin llegar a falta grave, y el otro siempre lo es... (Angélico, 1929: 94-95)

Con ello se introduce la idea extendida de que sus faltas son únicamente responsabilidad del sexo femenino: «[...] *Amor mulierum, perditio hominum* [...]» (p. 89); y, ante esta justificación, la mujer es estigmatizada como un ser peligroso y sugestivo: «[...] ese pecado de Satán» (p. 89). En consecuencia, esta valoración se transmite de generación en generación, actuando negativamente sobre la autoconfianza de las mujeres que se creen incapaces de refutar las leyes del decoro, pese a mostrar cierta inclinación hacia posturas

antidogmáticas y anhelar una liberación de la pesada carga moral de la doctrina religiosa. En este sentido, el carácter hereditario de esta limitación espiritual es defendido por Jodorowsky y Costa (2016: 152), hasta el punto de atribuir las cualidades psicológicas del individuo a la ideología de sus antepasados:

En un árbol genealógico, estas creencias tienen vocación asociativa: no somos esto o lo otro (es decir, no somos esa tendencia política, esa opinión o de ese otro pueblo distinto al nuestro) sino que, cada vez que la familia se define, ella misma cierra una posibilidad de que sus descendientes puedan abrirse al mundo. Y, así, se llega a que el fanatismo de las creencias se traslade de una generación a otra por medio de un mecanismo de oposición: si los abuelos eran fanáticamente religiosos, y en nombre de una determinada ideología han oprimido a sus hijos, es muy posible que el árbol produzca, una o dos generaciones más tarde, militantes políticos, anarquistas o anticlericales, todos ellos también fanáticos.

Es decir, puede darse un procedimiento de aprendizaje asociativo, como es el caso de Mónica y Berta, en el que esta fundamenta sus creencias mediante la observación hacia la primera; o bien, por oposición, como sucede luego entre Berta y Ángela, pues esta última adquiere valores morales absolutamente inversos a su madre, si bien hereda la fervorosa vocación religiosa de ambas predecesoras.

Un tipo de aprendizaje asociativo es el conocido condicionamiento operante de Burrhus Frederic Skinner (Saavedra, 1999: 48)²¹⁷, en el que se relaciona la respuesta con el ambiente mediante una ley de refuerzo; esto es, el empleo de refuerzos positivos para mejorar la conducta del individuo. En otras palabras, el estudio se centra en la manera en la que el individuo reacciona a las condiciones de su ambiente: si recibe una respuesta beneficiosa por parte de su entorno, esta actitud se reforzará; por el contrario, si la respuesta le perjudica, tiende a reducirla o hacerla desaparecer. Su análisis se realiza mediante la denominada caja de Skinner, un exhaustivo estudio teórico-experimental en el que se manipulaba las condiciones en las que se suministraba alimento a animales²¹⁸ y con el que se descubrieron los diversos factores que afectan a su comportamiento (pp. 48-49). De igual modo, podemos referirnos al concepto filosófico del determinismo en los seres humanos, cuyos actos no dependen de su

²¹⁷ La técnica de Skinner está relacionada con el *condicionamiento instrumental* que Edward Thorndike había planteado en 1898, denominado también *ley del efecto*. Frente a la teoría de Skinner que sostiene que la respuesta positiva sobre el individuo refuerza su buena conducta, Thorndike consideraba que el aprendizaje se da mediante el ensayo y error. Ambas teorías difieren del *condicionamiento clásico* de Iván P. Pávlov y su *ley del refuerzo* de 1902, debido a que la respuesta del individuo no es instrumental; es decir, ni el estímulo sonoro ni la salivación garantizaban al perro su comida, mientras que los animales de Skinner y Thorndike recurrían a un instrumento para acceder a ella por sí mismos. Véase Saavedra: 1999: 49-56.

²¹⁸ Quiero recalcar mi absoluta oposición a los métodos de experimentación animal y que su alusión en este estudio no pretende justificarlo ni fomentarlo de ningún modo.

libre voluntad, sino que se encuentran preestablecidos por las condiciones de su entorno (Vaz Ferreira, 1957: 162): ambiente familiar, orientación ideológica, nivel económico, familiar, etc²¹⁹. El comportamiento de Mónica ha sido moldeado por el condicionamiento de la sociedad; la conducta de Berta, por la influencia de su entorno familiar. En cambio, Ángela recibe inevitablemente todo el peso del determinismo, puesto que sufre ambos influjos: el que había recibido la abuela, y el de su madre. A pesar de transgredir la personalidad rígida e intransigente de Berta, es otra víctima del conflicto familiar y, a la vez, debe acatar las normas sociales del decoro: no solo ha sido testigo del encuentro del hombre al que ama con su propia madre, sino que, al final, deberá contraer matrimonio con él para salvar la honra de la familia, a sabiendas de la desdicha de Berta.

Precisamente el aprendizaje asociativo es definido con certeza en uno de los comentarios de Martín Conde sobre su defensa del valor femenino –por supuesto, mucho antes de pensar en humillar de manera privada a su mujer–: «Ni son malas, ni son buenas; son como nosotros las hacemos [...]. Así son vuestros juicios contra las mujeres, víctimas en la mayoría de los casos, más que verdugos» (Angélico, 1929: 79). Esta réplica fácilmente se asimila a aquellos versos de Sor Juana Inés de la Cruz:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis (de Lama, 1993: 166).

Con esto la autora pretende, no solo romper una lanza por la nobleza y la dignidad de las mujeres, sino también justificar indirectamente la problemática en torno a Mónica y Berta, cuyos actos están del todo asociados a la respuesta de una sociedad que, sin embargo, las juzga por ellos²²⁰. La postura de otros personajes como Don Braulio, sin embargo, difieren de la asociación para atribuir la conducta humana a un origen genético, concretamente en lo que se refiere a sus creencias: «El hombre no hace a la cosa; no se hereda; nace del corazón» (Angélico, 1929: 38). Para Jodorowsky y Costa (2016: 151), estas son «la repetición más poderosa en un árbol genealógico», sustentadas en el lenguaje y que, a través del discurso, manifiestan «todos esos elementos vitales que integran nuestra identidad».

²¹⁹ «[...] o sea sobre los relativos a la relación de fenómenos con antecedentes (y consecuentes en su caso, porque estos problemas se plantean sobre pasado [...])» (Vaz Ferreira, 1957: 162).

²²⁰ «Pero cabe preguntar ahora ¿quién hizo buena o mala a Berta? César, no; Martín Conde, no; [...] su madre la hizo como ella hubiera querido haber sido; y ella fue tan mujer, débil, apasionada, como todas las demás. La vida le dio una fuerte lección que su madre pudo haberle enseñado antes» (*El Globo*, 19-10-1922: 1).

Definitivamente, Halma Angélico nos muestra una metáfora política con la que expresa su apreciación negativa de la sociedad y los códigos morales que afectan de manera involuntaria a todas las mujeres de una misma estirpe, sometiéndolas a un eterno dilema entre sus pasiones y sus convicciones²²¹. Estamos, como afirma Lérica Lafarga (2001: 33), ante «el elemento trágico de la condición femenina» por la que la autora luchó durante toda su vida²²².

IV.1.5.2. La «Trampa Familiar»: la Familia como Ente Destructivo

A partir de las condiciones que la sociedad otorga a la mujer para que ejerza su rol, entendemos las razones que llevan a Mónica, Berta y Ángela a ser cómo son, debido al conflicto entre sus cuatro centros²²³; y es aquí cuando nos centramos en el carácter genealógico del drama, de cómo la antiheroína de esta historia es destruida por su herencia familiar, que, a su vez, es condicionada a nivel social:

Esencialmente, lo que se repite en los cuatro centros es el rechazo a todo lo novedoso: el árbol nos empuja a hacer de nuevo cosas que ya hayan sucedido y nos impide actuar a favor de la mutación del clan, que lo transformaría en una sociedad consciente y unida con la totalidad de la humanidad (Jodorowsky y Costa, 2016: 153).

Díaz Tejera (1989: 157) apunta a una doble influencia en la personalidad de la heroína de Eurípides: «En realidad el carácter de Fedra se realiza en la oposición entre lo que se es, como producto heredado, y lo que se debe ser, en cuanto un ser inserto en un entorno social y de educación». De hecho, ya el propio Eurípides se refería al dilema psicológico que sufre todo individuo en la formación de su carácter: «Para Eurípides [...] en el hombre cohabitan dos tendencias, muchas veces contrapuestas y en lucha: una que nace con nosotros, connatural, y otra que las circunstancias ambientales alimentan» (p. 158). Con el conflicto familiar de estas tres mujeres, Angélico introduce una cuestión planteada por el autor griego desde el siglo 5 a. C., por lo que mantiene intacta la esencia del mito que podemos dilucidar a partir de una nueva hipótesis.

²²¹ «Halma critique la société et ses codes moraux très répressifs, incarnés par le personnage de Berta, qui se débat entre sa foi et sa passion» (González Naranjo, 2011: 220). «Halma crítica a la sociedad y sus códigos morales muy represivos, encarnados por el personaje de Berta, que lucha entre su fe y su pasión». Traducción propia.

²²² «[...] la autora siguió luchando para alcanzar metas de libertad en la sociedad» (López, 2016: 64).

²²³ Estos centros fueron señalados anteriormente: intelectual, emocional, sexual-creativo y material (Jodorowsky y Costa, 2016: 49).

Así pues, en *La nieta de Fedra*, Berta posee tres influencias genealógicas siguiendo el modelo de Jodorowsky y Costa (2016: 92): en primer lugar, un árbol «educador», que se vincula a la ideología de la familia –en este caso, la religión católica impuesta por Mónica–; en segundo lugar, un árbol «genético», lo que implica una serie de emociones y padecimientos heredados –el miedo al rechazo, al agravio, a la deshonra–; y, por último, un árbol «imaginario», creado por la fantasía de cada individuo, cuyo ejemplo es Berta, que creció configurando una imagen de su padre que no era real, incluso otorgándole una muerte ficticia, provocada por las mentiras de su madre: «[...] mi madre siempre vivió sola, porque la muerte, según me has dicho, cortó la vida de mi padre al nacer yo... [...] a veces he pensado que mi padre vive y hay algo que tú me ocultas, ¿por qué negártelo?» (Angélico, 1929: 56). Por el contrario, Ángela rompe con su árbol educador y genético, ya que su personalidad no se corresponde con la de Berta, y muestra una ideología mucho más tolerante que la de sus predecesoras, aunque la incertidumbre respecto a su abuela y los delicados secretos entre esta y su madre la tienen irremediabilmente atada a su árbol imaginario.

En ese aspecto, tiene sentido atribuir la evolución de los acontecimientos en la trama con tres circunstancias que justifican el comportamiento de los personajes, relacionadas directamente con el dominio familiar que desarrolla el artista chileno: en primer lugar, la herencia genética; en segundo lugar, la herencia imaginaria; y, por último, la herencia educativa. A continuación explicamos las razones por las que sendas influencias son fundamentales en el drama de Angélico.

IV.1.5.3. Herencia Genética: el Determinismo Biológico y la Profecía de Autocumplimiento

En la Jornada Segunda, Martín Conde y Román protagonizan un breve diálogo de carácter existencialista sobre la relación entre la mente, el cuerpo y el alma; con el que la autora expone su sátira hacia el convencionalismo católico:

M.CONDE.– Bueno, bueno estoy, gracias a Dios, del alma y del cuerpo, como tú dices.

ROMÁN.– Perdone, perdone, don Martín; he dicho *mens in corpore*, y el alma... (*Entrando en disquisiciones.*)

M.CONDE.– (*Interrumpiéndole.*) Mira, suspende tus controversias y tus latines, no entremos en averiguaciones; para mí, la mente y el alma son una misma cosa, ¡y déjame si estoy equivocado! (p. 84).

Cuando Román emplea su terminología latina, Martín le responde con el concepto tradicional del alma para referirse a la mente²²⁴, destacando un absoluto desinterés por la adecuación de su criterio, es decir, una intolerancia hacia la visión de su acompañante, lo que refleja la estrechez de pensamiento de un personaje con presumida conciencia católica como es Martín. Asimismo, a través de su disidencia se introduce en el texto una problemática mente-cuerpo con la que la autora nos remite directamente a la filosofía griega de los siglos V y IV a. C.; en concreto, al «mito del carro alado» del pensamiento platónico²²⁵, en el que el alma es entendida como un ente tripartito llevado por un auriga²²⁶. La metáfora se compone de un caballo blanco, que representa el alma irascible –la obediencia, la nobleza, la belleza–; un caballo negro relacionado con las pasiones, por lo que sería el alma concupiscible –la desobediencia, la maldad, la fealdad–; y, finalmente, la auriga, como el alma racional que, montado en un carro alado, debe evitar su descarrilamiento intentando tomar el control de ambos caballos y que cumplan siempre su voluntad. Como apunta Platón (1988: 345):

Cómo es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difíciles y duro su manejo.

Mediante el empleo del mito, el filósofo ateniense transmite la idea de que, para que un individuo logre alcanzar el conocimiento, la verdad y la bondad, debe actuar a través de la razón, gobernando sobre los apetitos concupiscibles e impidiendo que su alma se desvíe hacia el camino incorrecto. Por ello, las alas del carro van elevando las tres almas cada vez más cerca del cielo, aludiendo simbólicamente al alcance del Bien Supremo, que para Platón es Dios, y solo puede conseguirse mediante los buenos actos del ser humano:

Se identificó al Bien Supremo con el Dios todopoderoso, omnisciente y providente. Desde la perspectiva platónica el Bien, en efecto, es Inteligencia que ordena todo lo que existe; pero al mismo tiempo, el Bien es causa para la acción de todos los individuos en la medida en que

²²⁴ «La pregunta por la naturaleza de la mente (o del alma, por usar un término más tradicional) es importante, entre otras razones, porque la posesión de propiedades mentales determina una diferencia» (Moya, 2006: 17).

²²⁵ «Podríamos decir que con Platón empezó la gran división occidental entre alma y cuerpo, espíritu y cuerpo, mente y cuerpo» (Maciocia, 2011: 3).

²²⁶ «Hombre que en las antiguas Grecia y Roma gobernaba los caballos de los carros en las carreras de circo». *Real Academia Española* (23.ª ed.).

estos buscan en su acción el bien para ellos. Bien, Inteligencia, Dios, equivalen para Platón a la Idea que todo arregla, restablece, dirige, recompensa; es, en suma, Providencia (Sancén Contreras, 2000: 130).

Esta doctrina servirá de precedente para la posterior filosofía occidental²²⁷ relacionada con la mente y el cuerpo, como es el caso del dualismo psicofísico²²⁸; y, por supuesto, será de gran utilidad para la moral impuesta por el pensamiento cristiano (p. 130), que, en *La nieta de Fedra*, recae directamente sobre la irascibilidad de Berta y su desvío del camino hacia el Bien Supremo. En este sentido, uno de los objetivos de la teología cristiana es identificar la imagen de Dios en un «lugar» específico del ser humano, lo que en el siglo I d. C. dará lugar al concepto de *imago Dei* introducido por Filón de Alejandría, quien, influenciado por la teoría platónica, no vincula esta imagen con el alma, sino con la razón (Prósperi, 2019). Luego, en el siglo XIII, será tomada por Santo Tomás de Aquino para desarrollar su propia teoría del conocimiento, según la cual, el ser humano se compone de materia –el cuerpo– y forma; esto es, el alma:

Las narrativas filosóficas apuntan a una preocupación central entre los pensadores cristianos por localizar un área, o una parte del ser humano donde podía demostrarse que la imagen de Dios se había vuelto manifiesta/presente. Esta área o parte es predominantemente identificada con el alma humana, ya sea en su actividad (Aquino) y/o en su naturaleza estática (Gurmin, 2010: 83)²²⁹.

Según Santo Tomás de Aquino, el *anima* (lat.) designa el principio vital del cuerpo y plantea así las once pasiones primarias que emergen de ella: por un lado, las de apetito concupiscible, correspondientes al amor, el deseo, el odio, la alegría, la tristeza y la aversión; y, por otro lado, las de apetito irascible, que se relacionan con el temor, la ira, la desesperación, la esperanza y la audacia (Manzanedo, 2004: 39). Como podemos observar, los apetitos señalados por Aquino se corresponden directamente con la concepción del alma

²²⁷ «En el discurso socrático resulta fundamental la nueva imagen del alma humana, ya anticipada en la *República*, que se presenta a través de la conocida metáfora del carro alado tirado por dos caballos, que representan sus tres componentes o fuerzas. Este cambio en la psicología platónica lleva implícita una nueva valoración de la relación entre cuerpo y alma, iniciando así el camino de diálogos posteriores, en lo que se intentará reducir el abismo que se ha abierto entre lo sensible y lo inteligible» (García Peña, 2010: 5).

²²⁸ «En Grecia, se podía ya discutir que existían dos posiciones respecto al problema mente-cuerpo. Por un lado estaban los que suponían que el alma era una sustancia que habitaba en un cuerpo, pero que esta cárcel era transitoria, y que tan pronto el cuerpo moría, el alma era liberada. Esta concepción [...] es lo que se denomina dualismo psicofísico, la cual podría ser la filosofía dominante. [...] Aristóteles, el cual fue considerado por la Iglesia Católica como el modelo a seguir, se desvió un poco de esa posición, para él [...]: el hombre es un animal y el alma es una forma de organismo que lo habita, por eso para él la pregunta de si el alma y el cuerpo son una sola cosa o dos cosas diferentes no tenía sentido, es decir, resolvió el problema, negando que fuera un problema» (Salín-Pascual, 2007: 85-86).

²²⁹ Traducción de Germán Osvaldo Prósperi.

tripartita de Platón: racional, irascible y apetitiva.

El hecho de que los dos personajes incidan en el significado del alma es de gran relevancia para el entendimiento de las pasiones que domina el sentido de la trama y que, como hemos señalado anteriormente, llega a su máximo esplendor con el carácter de Berta, *alter ego* de Fedra, que, a la vez, es el mito de la pasión por excelencia. Berta se posiciona constantemente entre los dos apetitos, ya que el amor, el deseo, el odio, la tristeza y la aversión hacia lo inmoral son elementos motores de sus actos; pero también aparece como una víctima del temor y la desesperación, debido a su obsesión por Lorenzo; o bien, de esperanza, en momentos donde logra un mínimo de su interés. De un modo u otro, todas estas «pasiones animales»²³⁰ o «pasiones irracionales» finalmente se reducen a la tristeza, a través de un final cargado de profundo patetismo en el que Berta es aleccionada con dureza: «Nótese que todas las pasiones de orden concupiscible empiezan por el amor, y terminan en el gozo o en la tristeza (que también son actos del apetito concupiscible)» (p. 40). En la Fedra clásica, estas pasiones conllevan a su muerte, por lo que la interrupción de sus emociones están relacionadas directamente con la inexistencia de su cuerpo –el descartiano «pienso, luego existo»–; sin embargo, en la Fedra de Angélico, esta vinculación mente-cuerpo es anulada en el momento en que sus pensamientos son controlados por la moral cristiana y, al mismo tiempo, ella continúa con una vida martirizada sin más alternativas que la del dominio de su concupiscencia; en suma, no hay correspondencia entre mente y cuerpo.

Con todo, Halma Angélico es capaz de incorporar en una misma obra ideas de la filosofía platónica con concepciones de la doctrina cristiana, pero la relación cuerpo-mente también tiene cabida en religiones esotéricas como el Rosacruzismo, que se da a conocer públicamente en el siglo XVII y cuya enseñanza consiste en sustituir defectos del ser humano, como el egoísmo, el orgullo o la intolerancia, en cualidades positivas como la generosidad, la humildad o la benevolencia (Toussaint, 2012: 81); valores que, a propósito, son transmutados en la obra de madre a hija, pues la soberbia, la intransigencia y el cinismo de Berta contrastan con la modestia y la nobleza de Ángela. Precisamente hallamos en sus principios una diferenciación clara entre la mente y el alma, relacionando la primera con el saber y, la

²³⁰ «Las pasiones son actos del apetito concupiscible o del apetito irascible, que son “potencias orgánicas”, y por lo mismo residentes en el sujeto total o compuesto de cuerpo y alma. Unas veces se inician en el cuerpo y terminan en el alma [...], y otras veces comienzan en el alma [...] y terminan en el plano corporal. Las primeras se denominan “pasiones corporales” (como el dolor somático), y las segundas “pasiones animales” (como el dolor psíquico o la tristeza estrictamente dicha). Todas ellas son pasiones del alma y del sujeto total [...]» (Manzanedo, 2004: 39-40).

segunda, con la conciencia, considerada como el verdadero conocimiento:

En realidad, ese saber [...] es propio de nuestras funciones cerebrales y no de las facultades espirituales. En otras palabras, está relacionado con nuestra mente y va más allá de una sola vida, mientras que el verdadero conocimiento forma parte integrante de nuestra alma y se mantiene de encarnación en encarnación. [...] Efectivamente, son estas lecciones las que contribuyen a nuestra evolución espiritual, ya que recurren necesariamente al alma y dejan una impronta indeleble en la consciencia que le es propia (p. 98).

Este planteamiento continúa desarrollándose hasta ocupar un significativo lugar en la filosofía contemporánea, en la que el problema mente-cerebro sigue planteando, como los personajes de la obra, un debate sobre la relación entre el cerebro –el cuerpo– y la mente –el alma– (Salín-Pascual, 2007: 85). Y no solo en el ámbito filosófico, pues también podemos apreciar esta preocupación en el arte pictórico, si recordamos obras de René Magritte como *Les Reveries du promeneur Solitaire* (1926), *Le pèlerin* (1966) o *Décalcomanie* (1966); o, sin ir más lejos, en literatura española, con el existencialismo de *Niebla* (1914), la memorable novela de Miguel de Unamuno, en la que mente, cuerpo y alma parecen ser encarnados prácticamente por tres personajes distintos, entre ellos, el propio Unamuno²³¹.

Una vez analizadas las connotaciones del diálogo entre Román y Martín, observamos que el drama de Angélico presenta constantemente explicaciones sobre el comportamiento humano en sentido espiritual; es decir, aun teniendo en cuenta que la metagenealogía jodorowskyana está basada en una verdad relativa, confiamos en que los conflictos planteados se sustentan sobre una base genealógica, en la que los sentimientos y las emociones de los antepasados dominan mente, cuerpo y alma de cada uno de sus personajes. Según Miranda (2019: 130): «[...] la condición tripartita del hombre, compuesto por mente, alma y cuerpo: la mente, la *ratio*, mueve al alma y esta al cuerpo [...]. De la sobriedad de la mente depende el dominio de las pasiones, de los sentidos y de las palabras». De la misma manera que la mente es la encargada de gobernar sobre sentimientos y emociones de la naturaleza humana, la

²³¹ Según esta afirmación, interpretamos que el personaje protagonista, Augusto, es simplemente un *cuerpo* gobernado por el autor de la obra, Unamuno, que ejerce la función *mental*, puesto que es él quien domina las acciones del personaje y decide su muerte incluso desde el interior de la obra, cual *deus ex machina*. Por otro lado, el *alma* es representada por el propio lector, ya que, como bien apunta el autor, Augusto vivirá eternamente en el recuerdo de quienes lean la novela; con lo cual, y atendiendo a la concepción platónica del alma inmortal, la suya nunca muere. Precisamente esta cualidad eterna del alma de los personajes literarios será señalada en 1921 por Luigi Pirandello en su comedia del absurdo titulada *Seis personajes en busca de autor*: «[...] quien ha tenido la suerte de nacer como personaje vivo puede reírse incluso de la muerte. ¡No morirá jamás! Y para vivir eternamente ni siquiera necesita de dotes extraordinarias o realizar prodigios. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abbondio? Y sin embargo, son eternos, porque –semillas vivientes– ¡tuvieron la suerte de encontrar una matriz fecunda, una fantasía que supo nutrirlos y desarrollarlos, darles vida eterna!» (Pirandello, 1999: 37).

transmisión genética da lugar a una relación causa-efecto entre entre la mentalidad de un individuo y las acciones de sus descendientes, sobre todo si existe un control de los apetitos concupiscentes, mediante el cual el ente familiar puede dirigir el rumbo de sus integrantes. En este sentido, las pasiones de Berta y Ángela poseen un carácter hereditario, aportadas por Mónica o, incluso, por parientes anteriores a ellas, quienes han podido dejar rastros cognitivos y emocionales en la red familiar.

La figura clásica de Fedra es un arquetipo idóneo para plasmar el condicionamiento de las mujeres españolas de comienzos de siglo por actos acaecidos anteriormente en su historia familiar. Tanto es así que incluso la tragedia eurípidiana²³² ya había plasmado el carácter genético de las pasiones de Fedra²³³, como señala Rorai (2016: 339): «[...] existe una alusión mítica a la genealogía de Fedra, en la que no solo encontramos la monstruosidad de su madre sino también la de otros antepasados». En la sociedad ateniense, la idea del destino se asociaba al mito de las Moiras, que en griego significa 'destino' y, a la vez, 'porción', puesto que se entregaba una parte a cada mortal como símbolo de su devenir, pudiendo ir hacia la dicha o hacia la desgracia²³⁴. La fatalidad de Fedra se confirma con sus sentimientos hacia Hipólito y finaliza con su trágico suicidio, pero parte de unos antecedentes familiares, pues la tentación ya había arrebatado la tranquilidad a su madre, Pasífae, y a su hermana, Ariadna. La primera mantuvo relaciones sexuales con un toro enviado por Poseidón, de cuya unión nació el Minotauro; mientras que la segunda, tras ser abandonada por Teseo en la isla de Naxos, se convierte en la amante de Dioniso (Eurípides, 1984: 135). De hecho, en la tragedia la propia heroína reflexiona sobre el carácter hereditario de las pasiones que la atormentan:

FEDRA.– ¡Oh, madre desgraciada! ¿Qué amor te sedujo?

NODRIZA.– ¿El que tuvo con el toro? ¿A qué dices ahora esto?

FEDRA.– Y tú, hermana infeliz, esposa de Dioniso.

NODRIZA.– Hija. ¿Qué te ocurre? ¿Injurias a los tuyos?

²³² No en vano estudios como el de Sábato Magaldi se refieren al «realismo eurípidiano» (Magaldi, 1999: 19).

²³³ «Los elementos psíquicos en la evolución humana tienen su punto de apoyo en el deseo, que es la necesidad biológicamente elemental, que constituye el fenómeno central de la vida. En el deseo se encuentran cuatro funciones de la psique. La satisfacción armoniosa de los deseos múltiples es el sentido de la vida. [...] Así el deseo, su exaltación y su armonización constituyen uno de los temas frecuentes en la mitología» (Ries, 2011: 222).

²³⁴ «El pensamiento antiguo representaba al Destino como una divinidad ciega que determinaba por adelantado, de manera precisa e irrevocable, la evolución de los seres vivos. En latín, el verbo destino significa “fijar, decidir, decretar”. Las tres Moiras de la mitología griega [...] eran sus implacables ejecutoras. En los orígenes, cada humano recibía su *moira* [...] de vida, de felicidad, de prueba a superar, de desgracia, etc.» (Jodorowsky y Costa, 2016: 312).

FEDRA.– Y la tercera yo, desgraciada, cómo perezco. [...] Desde entonces, no ahora, ya somos infortunadas (pp. 135-136).

Así lo corroboran estudios como el de Aurora López (2008a: 151) sobre la heroína: «[...] ante la insistencia de la Nodriza rompe el silencio, comenzando por el recuerdo de los infaustos amores de su madre y de su hermana, colocándose ella como la tercera, nos encontramos aquí con la genealogía como factor importante en una pasión heredada». Y de la misma opinión es García Viñó (1983: 22): «Fedra quiere ocultar la causa de su mal, pero la insistente solicitud de la Nodriza va ablandando su resistencia. Se refiere primero a los amores de Pasifae, su madre, y de Ariadna, su hermana, aludiendo con ello, sin duda, a un sino de su estirpe». Sin ir más lejos, en la *Fedra* de Unamuno habíamos observado que Marcelo, el médico de la familia, aporta, en la Escena IX del Acto Segundo, una explicación racional²³⁵ a la enajenación de la mujer, que atribuye a una dolencia psíquica hereditaria:

MARCELO.– ¿Qué? ¿Se ha salido Fedra?

PEDRO.– ¿Querías verla?

MARCELO.– Como médico, a ver cómo sigue...

PEDRO.– Agitada... ya ves... disgustos...

MARCELO.– Sí, y en ella por constitución de herencia una neurocardíaca... (Unamuno, 1996: 249)

Más aún, en la Escena VIII del Acto Tercero, se refiere directamente al destino irremediable de Fedra, debido a su tradición familiar, cuando tiene conocimiento por Eustaquia de su intento de suicidio:

MARCELO.– ¿Para qué soy médico, señora? Además conocí a su madre, a la madre de Fedra, he conocido a su hermana, sé algo, por tradición de familia, de su abuela...

EUSTAQUIA.– Dejemos viejas historias...

MARCELO.– Sí, dejémoslas; pero, señora, hay cosas que van con la sangre... (p. 261).

Al igual que las versiones anteriores de *Fedra*, las diversas personalidades que dominan la trama están supeditadas a su herencia familiar, recayendo, como es sabido, en dos de los personajes femeninos: Berta y Ángela; cuyos actos son comparados constantemente con los de sus respectivas progenitoras. En sus caracteres no solo interfiere la sociedad y una

²³⁵ «Dicha fatalidad del pasado recibe también un interesante tratamiento desde la perspectiva racionalista de Marcelo. [...] conocía, al igual que Eustaquia, los perniciosos orígenes pasionales de Fedra» (Escobar Borrego, 2002: 86-87).

educación represora, sino también el determinismo biológico²³⁶ que les confiere una identidad preestablecida. En este sentido, incluso el título²³⁷ presenta una gran connotación genealógica, mediante el cual se interpreta la reiteración de una problemática en la familia de Berta que se da de manera intermitente de generación en generación. Es decir, si Ángela es la representación viva de su abuela Mónica, existe la posibilidad de que Berta lo sea de su propia abuela, madre de Mónica, que, al igual que aquella, recibió un estricto adoctrinamiento moral por parte de su madre, a la vez, abuela de Mónica; y así, sucesivamente, la cadena genealógica sufriría la incesante repetición de ideas, creencias y actitudes:

Madre de «Fedra» (Omitida)	Trasunto de su abuela
«Fedra» (Omitida)	Trasunto de su abuela
Mónica	Trasunto de su abuela
Berta	Trasunto de su abuela, «Fedra»
Ángela	Trasunto de su abuela, Mónica

Tabla 5. Evolución genealógica de la familia en *La nieta de Fedra*.
Fuente: Elaboración propia.

El arquetipo conductual de *Ángela-Mónica-Madre de «Fedra»* posee benevolentes cualidades fundamentadas en la liberación femenina, lo que les termina causando un conflicto

²³⁶ «En general, la expresión “determinismo biológico” se aplica a todas aquellas argumentaciones según las cuales tanto las coincidencias como las divergencias comportamentales de individuos y grupos humanos (e. g., clases sociales, sexos y razas) derivan en gran medida de la biología heredada. Los genes, en última instancia, estarían determinando tanto lo que nos une como lo que nos separa [...]» (López Cerezo y Luján López, 1989: 32-33).

²³⁷ En el prólogo del drama, la autora explica que, con el término *nieta* del título, sugiere una descendencia figurada de su personaje a partir de la heroína griega: «[...] he querido nombrar mi obra de este modo por respeto a la valía del asunto, y [...] tampoco quiero negar su progenie excelsa y modestamente, lo presento como pequeño descendiente, titulándolo, “nieto” de Fedra, por cuanto mi Berta, justamente castigada en su soberbia, lucha con una pasión semejante a la de aquella (Angélico, 1929: 9-10). Según López (2016: 59): «Nos encontramos con la técnica propia del discurso femenino: en primer lugar, la llamada *captatio benevolentiae* de la retórica greco-latina, que en las escritoras tiende a ser una de las estrategias para hacerse escuchar, consistente en rebajarse ellas y poner como valiosos los escritos masculinos, entrando de puntillas en dicho espacio, aunque reafirmando su personalidad de mujer escritora. Así Halma ha jugado con un título [...] apelando a la autoridad masculina de dos grandes autores: Racine y Unamuno».

en su entorno; de modo que se produce una sobreeducación que da lugar al arquetipo de *Berta-«Fedra»*, caracterizadas por su sentido del honor. Siguiendo este argumento, podríamos suponer que Berta es nieta de otra mujer muy devota que, sin embargo, cometió un delito relacionado con la satisfacción de una pasión ilícita y que, a su vez, contrastaba con el vulnerable carácter de su hija Mónica, menos preocupada por los estigmas sociales hasta que nació su hija. Lo mismo ocurrirá entre Berta y Ángela, lo que configura una especie de «condena» intrafamiliar que se desarrolla bajo las mismas pautas sociales. De hecho, Jodorowsky y Costa (2016: 27-28) identifican, como mínimo, a cuatro generaciones de ancestros en la formación de la personalidad²³⁸ de un individuo, influyéndolo desde su época prenatal:

El árbol genealógico actúa como una trampa, imponiendo a la perfección del proyecto cósmico de los descendientes sus límites materiales y psicológicos –mezclando temores, rencores, frustraciones, ilusiones–. Ya en el vientre de la madre el feto recibe la orden de imitar el modelo legado por sus ascendientes. La familia no acepta la creación pura y simple, venida de «nada» sin modelo exterior (p. 32).

A partir de esta reflexión reparamos en que, en el momento que nace un bebé, su desarrollo psicológico se ve afectado por uno u otro procedimiento: o bien su conciencia es capaz de vencer el influjo de sus anteriores generaciones presentando pocas cualidades de sus progenitores, o bien esta conciencia es «derrotada» al repetir el modelo de sus padres (p. 33), como le sucede a Berta: «¿Será, quizá, que en tal forma estimo las virtudes de la hija, que al conocer a la madre me siento más cerca del vivero donde de aquellas germinaron?» (Angélico, 1929: 59). En consecuencia, toda la urdimbre de condenas sociales en las que se sume Mónica la convierten en el personaje que más lidia con la represión moral. Esta carga se cristaliza en los rasgos psicológicos de su hija Berta, quien no solo hereda las limitaciones de su madre, sino que se ve abocada a su desgracia particular, al dejarse llevar por sus deseos hacia su hijastro después de haber juzgado a su madre por una acción similar. De acuerdo con Nieva de la Paz (1994: 21):

[...] frente al interés de otros autores contemporáneos por el íntimo conflicto de una mujer «heterodoxa» que lucha por una mayor libertad amorosa y sexual, ha transformado a su protagonista en una mujer presa de la convención social, víctima de su origen y educación. Al caracterizarla negativamente no se trata de restablecer la convención moral, de reforzarla

²³⁸ «[...] la memoria familiar se esfuma más allá de los bisabuelos, los datos se hacen borrosos, se transmiten fragmentos de personalidad, pocas imágenes, algunas palabras [...]. De la primera a la cuarta generación se reproducían los nombres, las enfermedades, los fracasos, los conflictos» (Jodorowsky y Costa, 2016: 80-81).

atacando su amor adúltero por el hijastro, sino por el contrario, de mostrar en ella a la mujer destruida por un medio. Berta no ha vivido una vida auténtica, no se conoce a sí misma ni acepta su origen ni su verdadera naturaleza. El orgullo de su aparente «pureza» se muestra finalmente absurdo. La condena moral, absurda también, puesto que el juez [Berta] se convirtió finalmente en acusado [...].

Realmente, el único delito que comete Mónica –según la moral cristiana– y que Berta acaba por repetir es el del «amor adúltero». En el primer caso, la falta se limita a la realización de relaciones sexuales fuera del matrimonio; pero, en el segundo caso, se trata de una mujer casada que muestra su deseo hacia un hombre que no es su marido, de modo que se agrava, además, por la infidelidad: «Pero además se trataría de un adulterio entre miembros de una familia, aunque entre ellos no exista consanguinidad [...]» (Pociña, 2016: 32). En efecto, al adulterio de Berta debemos añadirle el incesto, un acto que tendrá graves consecuencias emocionales en el entorno de quien lo acomete, como señala Rorai (2016: 338): «La práctica del incesto es entendida como una violación socio-religiosa que mancilla a los que la realizan, provoca un sentimiento de ofensa y vergüenza social. Al prohibirse su práctica se asegura la continuidad de una sociedad humana plena». En la obra, esta licencia entre madre e hijastro es subrayada de manera explícita a través de Ángela, en una escena extremadamente incómoda para Berta: «¿No sabes, Lorenzo, que mamá encontró un retrato tuyo de cuando eras pequeño, y Martinillo tiene toda tu cara? [...] ¡Y tanto, como que lo tiene guardado y ya la he sorprendido besándolo muchas veces! ¡Igual que si fuera del pequeño!» (Angélico, 1929: 122-123)²³⁹.

Desde el punto de vista del catolicismo, el deseo de Berta hacia Lorenzo es considerado una auténtica blasfemia, pero la madrastra es irremediamente invadida por sus apetitos concupiscentes, hasta el punto de que, en escenas donde está a solas con él, no solo olvida la relación materno-filial que los une, sino que incluso fantasea con un vínculo como el que este tiene con Ángela. Aunque es consciente de sus intenciones para con Lorenzo, le recrimina la reciprocidad que hay entre ambos jóvenes por considerarla inapropiada e irracional entre hermanastros: «La de que hacia mi hija te inclina, quizá, un cariño más fuerte

²³⁹ Nótese la similitud de esta escena con la que, en 1936, introducirá Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, donde las cinco hermanas disputan sobre la desaparición del retrato de Pepe el Romano (García Lorca, 2009: 218-225). Asimismo, en la escena previa hallamos un paralelismo entre, por un lado, la respuesta de Adela a las acusaciones de La Poncia por su interés hacia Pepe y, por otro, la reacción de Berta a los comentarios de Ángela sobre el retrato de Lorenzo: «Métete en tus cosas, ¡oledora! ¡pérfida!» (García Lorca, 2009: 205); «¡No sabes lo que dices! ¡Pertinente! ¡Habladora!» (Angélico, 1929: 123). Otro paralelismo entre ambas obras lo observamos en el momento en que las mujeres de una y otra escuchan alboroto de hombres en la calle desde el interior de sus casas: «Son los mozos que se llevan ahora al servicio, ¿verdad?» (Angélico, 1929: 131); «Son los hombres que vuelven al trabajo» (García Lorca, 2009: 210).

que el de hermano; he creído verlo así, y esto comprenderás que, estando los dos bajo el mismo techo, es un poco violento para todos y peligroso para ella...» (p. 144). Así, sabiendo los sentimientos entre ellos, hallamos el reconocimiento de una profunda envidia de madre a hija, en la que la primera desea sustituir a la segunda para poder consumir su amor; esta vez, sin importarle en absoluto que se mantenga la condición incestuosa:

LORENZO.– [...] Ya ve usted que la confieso lo que en mí pasa, casi como si en realidad fuese usted mi madre...

BERTA.– (*Aproximándose a él.*) O una hermana (p. 145).

Por otro lado, el incesto que se da entre los hermanastros es un asunto que a Lorenzo le cuesta aceptar, bien por sus creencias religiosas, o bien por la moral impuesta por su entorno, que, una vez más, está igualmente sugestionada por el cristianismo; un asunto que Román revela sin tapujos:

ROMÁN.– Ya; mejor es que hables más claro; dí: «porque mi hermanastra, la hija de la segunda mujer de mi padre y que con ella vino a casa, todavía el año pasado era demasiado niña, pues apenas había cumplido quince años y yo nada la dije de lo muchísimo que me gustaba [...]; pero este año, que ya la veo una mujer, voy a atreverme con lo que no me atreví el pasado, y como ella no me mira con malos ojos... esto me dará ánimo para todo»; ¿está claro? (pp. 95-96).

Como consecuencia, el joven se siente culpable y avergonzado por sus sentimientos hacia Ángela, lo cual intenta solventar manteniendo la distancia y acentuando el parentesco entre ambos. Percibimos un gran esfuerzo por reprimir los deseos hacia su hermanastra y por forzarla a verlo realmente como su hermano, debido, en gran parte, al adoctrinamiento religioso que ha recibido desde niño, afectando su carácter y libertad de expresión:

LORENZO.– (*Dentro. Acompañado de guitarra.*)

Si quieres saber, serrana,
la ronda quién la ha traído,
te la ha traído un hermano
porque novio no has tenido.

(*Ángela escucha ansiosa, y al terminar la copla, mira a Paula con visible muestra de contrariedad.*)

PAULA.– ¿Qué? No parece que te ha gustado...

ÁNGELA.– No...

PAULA.– ¿Por lo de hermano? ¿Verdad? (p. 175).

Sin duda, Lorenzo es tan víctima como Berta de la cadena de sucesos que vemos en el drama, no solo por el condicionamiento religioso al que es sometido en su medio, sino por la

constante intimidación que sufre por parte de Berta. En todo momento, vemos a nuestra protagonista como una víctima de la sociedad, de unos sentimientos prohibidos; pero, en determinados momentos, Berta es invadida por un deseo que la convierte en una mujer inquietante y turbadora, hasta el punto de acorralar a Lorenzo y forzarlo a elogiarla por su belleza. Esto lo advertimos cuando ambos personajes están a solas y Berta siente la oportunidad de intimar sin importarle el carácter susceptible del joven, aparentemente cohibido y desconcertado:

BERTA.– [...] Yo los tengo [los ojos] algo más claros, ¿verdad? (*Aproximándose más a él.*)

LORENZO.– No lo he reparado.

BERTA.– (*Acercándose ya mucho y con pasión.*) ¡Míralos!

(*Su cara, casi pegada a la de Lorenzo, hace sentir a este una contracción en todo su cuerpo. [...]*)

LORENZO.– (*Sin poder contener la emoción, como fascinado por la mirada de Berta.*) ¡¡Son muy hermosos!!

BERTA.– (*Bebiendo su aliento.*) ¿Sí?

LORENZO.– (*Sin darse cuenta y apartándola.*) ¡Apártese; parece que me queman!

BERTA.– (*Con perfidia.*) ¡Tonto! ¿Es que te asustas?

LORENZO.– [...] Sí..., estoy temblando... (pp. 147-148).

Si contemplamos la escena, no parece una acción más grave que la de una mujer intentando seducir a un muchacho de menor edad, tímido e inexperto, sin más atrevimiento que la invasión de su espacio y la manifestación explícita de su excitación. Pero, si la situación fuera a la inversa, ¿sería considerado igual de inofensivo por el lector? ¿Si fuera una joven la que es apabullada por su padrastro hasta terminar temblando de la impresión? Por supuesto, se trata de un episodio de acoso sexual mediante el cual se incrementa el agravio de Berta:

LORENZO.– [...] ¡Tengo horror de mí mismo! ¡Mujer, me das miedo; quiero huir de tu lado!

BERTA.– ¡He dicho que entres; no temas tú; si no vienes, saldré yo a buscarte! No habrá fuerza ni miramiento alguno que basten a contenerme (p. 190).

Del mismo modo, cabe destacar la diferencia de edad entre ambos personajes: Berta es una mujer casada por segunda vez y experimentada, mientras que Lorenzo acaba de salir del seminario y se ruboriza con tan solo acercarse a Ángela. Esta circunstancia es novedosa en la obra de Angélico respecto a precedentes como la de Unamuno o Racine, incluso la de Eurípides, en las que se presentaba a una Fedra que contrae matrimonio con un hombre mucho mayor que ella. Por ende, Hipólito coincide con ella en edad y, con ello, queda

justificada su atracción hacia el muchacho, dada la complicidad y los asuntos en común que presentan dos individuos de una misma generación. Berta, en cambio, tiene un recorrido similar al de su marido: los dos se casan por segunda vez en un estado de viudedad y ambos tienen hijos, también, de edad similar. Así, Berta le dobla la edad a Lorenzo y esto supone un estigma más de cara a la sociedad, por lo cual deberá asumir una mayor afrenta. Según Pociña (2016: 33):

Desde el punto de vista de la moralidad y las costumbres, está el hecho de que se trata del amor de una mujer de más edad con un muchacho, joven, casto, inexperto, lo cual se contempla tradicionalmente con desaprobación [...]. A ello se añade el ingrediente sembrado de morbo de ser ella, Fedra, una mujer sexualmente experta, casada, incluso con hijos, y él un joven que no ha tenido relaciones sexuales [...].

Al final, Berta sufre una penitencia superior a la de su madre y, desde luego, mucho mayor que la de la heroína euripidiana, al superar en número los delitos morales de ambas: adulterio, considerable diferencia de edad, incesto y acoso sexual. Podría decirse que la licencia de su madre es el germen de las pasiones de Berta, puesto que esta pasará su juventud creyendo merecer el mismo final de su madre y, al final, acaba siendo víctima de su propia profecía. Tras una vida de recato extremo cumpliendo con la obligación moral cristiana, Berta parece explotar con todas las acciones que siempre había condenado, por su incesante afán de mantener su integridad y por la continua negación de los errores de Mónica. Al respecto, señalan Jodorowsky y Costa (2016: 653):

Todos portamos en nuestro interior una serie de personajes con un perfil más o menos bien definido y más o menos activo en nuestra vida cotidiana. [...] Los personajes que nos integran son, en principio, unos auténticos obstáculos porque paralizan ciertos aspectos activos de identidad y nos parcelan en varios egos, saltando de uno a otro de una manera caótica [...]. Todos ellos están formados por imitación, compensación, oposición o interpretación de la herencia recibida.

De hecho, esta profecía es introducida desde la Jornada Primera por la criada, Paula, que, en defensa de Mónica ante los ataques de su hija, condena a esta a un sufrimiento aún mayor que el de aquella, emitiendo así el prelude de la desgracia de Berta: «¡Miedo me da lo que quizá te espera! (*Profética.*)» (Angélico, 1929: 70). Con estas palabras la joven es predestinada a un destino similar, puesto que es Paula quien inconscientemente le infunde la idea de que así lo merece y que es indigna por naturaleza. Según Nieva de la Paz (1993: 168): «[...] Paula, la modélica criada y amiga de la muerta, expresa un tétrico presentimiento acerca del futuro de la orgullosa e intransigente “doncella” [...] se cumplirá fatalmente en el

desenlace [...] equilibrado y sobriamente tenso desarrollo de la acción durante este magnífico tercer acto».

Asimismo, vemos una función similar de la Nodriz en la Fedra de Unamuno, pues precisamente es ella quien cierra la obra destacando el poder del destino como elemento justiciero, así como la importancia de los antecedentes familiares para su determinación: «¡Tenía razón, es el sino!». (Unamuno, 1996: 265). Esta simple predicción destaca «el eco clásico de la maldición hereditaria» (Nieva de la Paz, 1993: 168) que pone en valor la teoría metagenealógica, además de exponer una disyuntiva entre lo que un individuo es y lo que el medio cree que debe ser, una circunstancia que le obliga a desarrollar un «guion de vida inconsciente» con el que se cumple una «realización automática de las predicciones personales o familiares» (Jodorowsky, 2005: 27-28). En el guion de Berta, el detonante es el descubrimiento de su condición ilegítima, así como la muerte de su madre, por la que, evidentemente, es consciente de su culpa. Este es el punto de referencia sobre el que basa su existencia, restableciendo incluso su carácter hacia una rigidez y frialdad con la que cree protegerse del destino:

Estas desviaciones del ego, si se pasa del plano teórico al plano simbólico, pueden ser asimiladas a personajes interiores que se turnan en el mando de nuestra vida. [...] En efecto, nuestro árbol genealógico deposita en nosotros las estructuras jerárquicas y los modelos de los arquetipos futuros, modelando así nuestra concepción de nosotros mismos y del mundo visible o invisible, que después influenciarán todo nuestro imaginario espiritual (Jodorowsky y Costa, 2016: 651).

La intención de la criada es la de que Berta llegue a ponerse algún día en una situación tan comprometida como la de su madre, logrando entender su sacrificio en una sociedad que no comprende ni acepta la libre elección de las mujeres. A esto sumamos el poder de la religión, que afecta de una manera directa a través del adoctrinamiento de las instituciones; y, de una manera indirecta, cuando las personas educadas en esas creencias confían en que poseen el deber para reconducir la conciencia de otros mediante imprecaciones y advertencias moralizantes: «En todas las culturas se encuentra la idea del poder de la palabra, la certeza de que el deseo expresado en la forma adecuada provoca su realización» (Jodorowsky, 2005: 137). También advertimos esta actitud amenazante en Don Braulio, el médico de Mónica, con la que pone de relieve la arrogancia y el complejo de superioridad de Berta: «¿O te crees invencible para naufragar donde tantas se ahogaron?» (Angélico, 1929: 70). Teniendo en

cuenta su bajo nivel de conciencia²⁴⁰, dominada completamente por ideas ajenas, es fácil adivinar las razones que al final la llevan a sentir y actuar contra su propia ética, predispuesta a seguir una línea de vida aleccionadora, como si sus precedentes familiares le imposibilitaran huir de su verdadero destino, que sería el de acabar siendo una mujer tan inmoral como ella considera que habrá sido su madre: «¿Obedecemos predicciones ajenas permanentemente, sin ser nosotros mismos? El cerebro tiene tendencia a guiarse por las predicciones, hay que tener cuidado para no caer en eso» (Jodorowsky, 2005: 236). De hecho, la manía premonitoria de Paula continúa intentando obstruir la confianza de Berta incluso en su edad adulta, de modo que se incrementa la posibilidad de repetir el error familiar pese a su resistencia: «Mucho confías en tus fuerzas...; pero no olvides que los muertos... se vengán» (Angélico, 1929: 127).

Al respecto, cabe destacar la relevancia de este *fatum* en la tradición literaria de Fedra, que, a su vez, introduce una dialéctica esencial para el hilo conductor de la trama: la *ratio/furor*, relacionada con la lucha entre la cordura –la cabeza– y la pasión –el corazón– (López Férez, 2014: 4), que en el drama de Angélico se corresponden con la oposición obediencia/desobediencia, moralidad/inmoralidad o devoción/herejía. Esta dualidad es característica de las versiones de Séneca y Unamuno, como apunta López Pérez (p. 20):

[...] la protagonista se ve arrastrada, desde el principio, por el Destino como en la obra senequiana, dominada por la pasión [...]; la fatalidad que aparece aquí y en Unamuno no es cristiana, sino clásica, más latina que griega, propia del *fatum* estoico tan presente en Séneca; la oposición polar razón/locura [...] conexiones con la pareja senequiana de raíz estoica *ratio/furor*.

También encontramos esta misma apreciación en el estudio de Escobar Borrego (2002: 74-75) sobre la *Fedra* unamuniana: «[...] a veces es consciente del daño que su irracional actitud conlleva. Por esta razón, [...] –al igual que la *Fedra* de Séneca– experimenta con gran dolor un estado de crisis en la que su *furor* le gana visiblemente la partida a la *ratio*». Según González Naranjo (2001: 220-221), los dramaturgos de esta época presentan una tendencia a enfrentar pasión y razón para plasmar alegóricamente conductas antitéticas y, de ese modo, aportar a sus textos cierto carácter moralizante; que, en el de Halma Angélico, se convierte en una defensa de la dignidad femenina:

²⁴⁰ «Un bajo nivel de Conciencia se manifiesta por una insatisfacción constante. [...] Sin embargo, el árbol genealógico nos puede inocular algunos falsos objetivos, para los cuales nos veremos obligados a desplegar una energía inmensa (por ejemplo: hacerse millonario [...])» (Jodorowsky y Costa, 2016: 157).

Monica, la mère de Berta, représente la passion, encore qu'elle ait su concilier foi chrétienne et pulsions, car elle a décidé d'être mère célibataire en conservant sa foi.

Pour cette raison, Monica a décidé d'élever sa fille avec une forte éducation chrétienne: le résultat c'est Berta, qui représente la raison et l'intolérance de la société face aux mères célibataires²⁴¹.

Al mismo tiempo, si analizamos la oposición *ratio/furor* que hallamos en la propia Berta desde la perspectiva del conservadurismo, obtenemos una correspondencia, por un lado, entre la tradición como elemento propio de la razón –la cordura–; y, por otro, la libertad de expresión o revelación sexual femenina como signo de locura. De acuerdo con Cosacov (2007: 72-73):

En sentido estricto, actitud caracterizada por buscar mantener un *statu-quo* efectuando los menores cambios posibles. A veces el término se usa más referido a preferencias políticas (asociado con la idea de «derecha»), aunque también suele hablarse de conservador en alusión a cuestiones sexuales, educativas, religiosas o simplemente como sinónimo de resistencia al cambio. Los modernos estudios de Psicología Social tienden a señalar la existencia de una fuerte inclinación conservadora por parte de las personas, pero no conservadoras en el sentido de defender determinadas posturas en particular, sino de buscar confirmar sus creencias y ser muy resistentes a cambiarlas.

En esta asimilación hallamos la crítica de Angélico a los principios conservadores con los que se someten a las mujeres españolas de su siglo, puesto que, según el tratamiento cristiano de la pieza, el requisito indispensable para la virtud femenina está en huir del *furor* y seguir la *ratio*. En el caso de Mónica, consistiría en contraer matrimonio para alumbrar su hija lícitamente; en el de Berta, reprimir sus deseos hacia Lorenzo y ejercer su función de madre²⁴²; en el de Ángela, transmutar el papel de amante por el de hermana –y, al final, el de hija por el de esposa, olvidando el sufrimiento de su madre.

Pese a todo, y como afirman Jodorowsky y Costa (2016: 313), «el destino depende, en gran medida, de decisiones y actos estrictamente individuales». De modo que las predicciones de Paula y Don Braulio provocan en Berta un razonamiento emocional con desencadenante de acciones que había estado convencida de que sucederían desde la muerte de Mónica. Esta

²⁴¹ «Mónica, la madre de Berta, representa la pasión, aunque sabía cómo conciliar la fe y los impulsos cristianos, porque decidió ser madre soltera y preservar su fe. Por esta razón, Mónica decidió criar a su hija con una sólida educación cristiana: el resultado es Berta, que representa la razón y la intolerancia de la sociedad hacia las madres solteras» (González Naranjo, 2011: 220-221).

²⁴² Así lo señala Escobar Borrego (2002: 72-73) respecto a la protagonista unamuniana: «[...] la recreación del conflicto pasional de su *Fedra* está notablemente inspirada en la dualidad estoica *ratio/furor*, algo que resulta compatible del todo con el tratamiento cristiano de la obra. Como resultado, la *Fedra* unamuniana –al igual que la de Séneca– ofrece, en general, dos esferas simbólicas contrapuestas, representadas básicamente por Hipólito (*ratio*) y Fedra (*furor*)».

peculiar ley de causa-efecto, que también se aplica al conservadurismo, es conocida como la profecía auto-cumplida, también llamada efecto Pigmalión, referente al mito griego, o efecto Rosenthal, en honor al psicólogo educacional cuyas investigaciones en los años sesenta revelaron las notables consecuencias de esta alteración psicológica:

Un rey de la mitología griega llamado Pigmalión construye una estatua y se enamora perdidamente de ella. Al percatarse de un amor tan intenso hacia la estatua, los dioses deciden darle vida. En consecuencia se habla de efecto Pigmalión al hacer referencia a aquellas consecuencias producto de nuestra propia expectativa, que luego cobran realidad por sí mismas, y se encuentran en el mundo externo como surgidas independientemente de nuestras creencias. Pero si las creencias hubieran sido otras, no cobrarían realidad. También resulta ilustrativo mencionar [...] un experimento en la década de 1960 en el que se comparaban niños blancos en relación a niños negros respecto a su rendimiento académico. La hipótesis de los investigadores (todos ellos blancos) sostenía que existían diferencias en el rendimiento académico de ambos grupos, lo cual se intentaba probar siguiendo los pasos del método científico. Pero el experimento no era científicamente tan puro como se pretendía, ya que existía una variable cognitiva no controlada y muy relevante en el asunto: los maestros reforzaban con su atención a los niños blancos, pues juzgaban que ellos aprovecharían mejor que los negros la instrucción. Esto lo habían de modo inconsciente, pero influía en los resultados finales, operando como una profecía autorrealizadora al demostrar la hipótesis de la que se partía (Cosacov, 2007: 110).

En otros términos, la expresión «sé que lo que soy avanza» de Jodorowsky (2005: 253) sería idónea para resumir la auto-realización profética de *La nieta de Fedra* y el estado mental de su protagonista: «Ya no podré volver a ser lo que he sido. ¿A quién podré mirar cara a cara sin sonrojarme?» (Angélico, 1929: 69). Esta idea obsesiva invade, en deferencia a Ries (2011: 221-222), «la función subconsciente» de la psique de Berta, que se estanca irremediamente en su poder decisivo; esto es, su incapacidad de resolución –de la que sí había gozado Mónica, quien improvisa su estado de viudedad– y, por el contrario, un retorno constante al origen de su trauma –principalmente, su ilegitimidad, la muerte de su madre, su intransigencia, su soberbia; luego, su indecencia, su depravación, la vergüenza:

[...] la deformación patológica del espíritu creada por la fuerza contraria a la de la evolución, el estancamiento. Esta deformación proviene de la imaginación morbosamente exaltada que transforma el deseo en su forma negativa, la angustia. Son las neurosis, la degradación del espíritu evolutivo. La deformación del espíritu va de la simple irritación nerviosa hasta la locura, la pérdida total del espíritu. Todas estas degradaciones, en todo caso, vienen de la angustia, que no es más que el rechazo de la culpabilidad (p. 222).

Al final, los personajes femeninos huyen constantemente del que creen ser su destino por convicciones ajenas, y lo hacen obedeciendo lo que les decreta la sociedad, en este caso,

por una grave falta de conciencia y una fuerte carga religiosa. Jodorowsky y Costa (2016: 411) sostienen que la resistencia de un individuo puede llegar a manifestarse a través de cinco diferentes rasgos: la «huida» (evasión de asuntos, digresiones, negación); el «ataque» (contradicción, ira, agresión verbal contra el auxilio); el «auto-repliegue» (mantener el silencio, falta de comunicación, convicción de una evidente falacia); el «camuflaje» (engañarse a uno mismo, adquirir una falsa personalidad); y la «autodestrucción» (atacarse o compadecerse a sí mismo, actitud suicida o tóxica). Aplicando este análisis de conducta sobre ellas, llegamos a la conclusión de que Mónica lleva a cabo un repliegue, y Ángela, similar en carácter, tiende más bien a camuflarse en una aparente calma; por el contrario, en Berta se da el camuflaje, el ataque y la autodestrucción. Mónica decide replegarse desde el momento en que oculta información sobre la verdadera condición de su hija y convierte sus creencias y estandartes en una trampa para sí misma. Así, temerosa de que pudiera cometer sus mismos errores y sufrir por ello el escarnio público, somete a Berta a una férrea educación católica que hace de ella una mujer intolerante y rígida ideológicamente, inculcándole valores que creía estar relacionados con la honradez femenina; es decir, el decoro, la castidad y el auto-control. En consecuencia, Berta intenta huir de su naturaleza en una lucha constante entre mantener la compostura y sucumbir a sus deseos primarios, lo que provoca una sucesión de hábitos ilógicos que es incomprendido por su entorno, sobre todo por Lorenzo: «[...] parece huirme... como si temiese algo de mí...; casi me atrevo a decir que me estima más cuando estoy lejos...; eso sí, cuando me marchó, no paso una semana en el Seminario sin que me mande manjares y golosinas que conoce son de mi gusto [...]» (Angélico, 1929: 117). Para afrontar su vulnerabilidad, no duda en rechazar y recriminar el apoyo de Paula para, posteriormente, abandonar toda arrogancia y castigarse a sí misma por sus incapacidades:

BERTA.— Entonces... ¿no ves que me muero por dominarlo?

PAULA.— Es cierto también...; pero tengo miedo de lo mucho que pesa, y me espanta pensar que tus fuerzas quizá son pocas para dominarlo; por eso venía a tu lado ofreciéndote mi ayuda... (*Con infinita ternura.*) Vence tu indómita soberbia y apóyate en mí para que no tropieces en el camino... Tú sola para atravesarlo, es quizá querer tentar la ira de Dios... con tu soberbia.

BERTA.— ¿Y qué me importa, si lo sé vencer? (pp. 126-127).

Desde el Prólogo, Halma Angélico (p. 9) ya adelanta cómo su Berta, «justamente castigada en su soberbia, lucha con una pasión semejante» a la heroína clásica, subrayando así el rasgo más visible de su protagonista: la huida continua –de afecto, de sentimientos, del

deseo:

LORENZO.– [...] para poder ser mi madre la faltan años todavía...

BERTA.– (*Con amargura.*) ¡Quisiera yo que me sobrasen! (p. 145).

La principal causa de su evasión se debe a la vergüenza, algo muy difícil de procesar para los creyentes, y que abarca desde el descubrimiento de su condición ilegítima hasta los indicios de su falta de control ante Lorenzo, lo que para ella es imperdonable, de modo que el constante rechazo de sus propios anhelos se convierte en una «no aceptación» de sí misma²⁴³: «[...] te confieso, que a pesar del carácter frío que tú me achacas, sentí un calor tan vivo en todo mi cuerpo, que pensé iba a salir en llamas por mis ojos, y apresurándome a contestar un sí imperceptible y coger mi lazo, eché a correr escaleras arriba sin casi creo que darle las gracias...» (p. 54). La construcción de este carácter-coraza la lleva a negar su «ser esencial», consagrando su existencia en distanciarse lo máximo posible del recuerdo de su madre, de sus actos, de sus pecados. Pero inconscientemente está potenciando, en términos de Jodorowsky y Costa (2016: 315), «un ego invasor, negativo y consagrado a repetir los modelos del pasado»; porque, cuanto más intenta diferenciarse de su madre, más propicia la repetición de sus proezas. Así lo expone el filósofo en su ensayo:

El organismo, según usted, es un sumidero de problemas no resueltos. Claro, porque cuando tú no quieres hacerte consciente de lo que tienes, el cuerpo lo transforma en enfermedad. Todo secreto tiende a aparecer de la misma manera que tiende a manifestarse lo oculto. La naturaleza quiere que estés sano y que te realices, y cuando te reprimes, reprimes algo de ti que acaba saliendo por algún lado (Jodorowsky, 2005: 277).

El temor de Berta aumenta justo la noche en la que se cumplen diecisiete años de la muerte de Mónica²⁴⁴, notablemente afectada por las insinuaciones de Paula y los efectos de la superstición: «[...] que duerma en paz...; mucho tiempo hace que no me dejan [...] mis ideas; ni dormida ni despierta descanso, y hoy tengo miedo, como si algo me fuera a suceder...» (Angélico, 1929: 180). Este presentimiento está relacionado con el severo pesimismo que inunda la trama de principio a fin, a través de las malas impresiones de sus personajes, de sus escasas ambiciones y el peso de un pasado tormentoso que actúa de forma directa sobre su futuro:

²⁴³ «El árbol genealógico nos ha dado la vida y lo llevamos en nosotros. Toda crítica o todo rechazo residual frente a él corresponde a una no aceptación de nosotros mismos» (Jodorowsky y Costa, 2016: 670).

²⁴⁴ «Como que hoy hace diez y siete años justos que murió... A los pocos meses se casaron tu padre y tu madre, y al año, poco más o menos, naciste tú...» (Angélico, 1929: 164).

MÓNICA.– Nada, nada; la vida para ella ha sido hasta aquí un caminito de flores, humildes y sencillas, pero flores al fin.

PAULA.– Cuyas espinas, su madre ha ido arrancando para que ella pase sin lastimarse los pies. Que todo ha de decirse...

MÓNICA.– Alguna quedará todavía.

PAULA.– Toma, como que cada cual ha de tenerlas; de otro modo no fuera vida, sino paraíso... Es ley de Dios que así sea (pp. 28-29).

Así, tanto la triada protagonista como Martín Conde, Lorenzo, Román e incluso la Tía Nela parecen aceptar con resignación el transcurso de una vida insustancial y sin expectativas de cambio:

ÁNGELA.– Para pensar, creo que siempre he sido como una mujer; el carácter de mi madre, por un lado; la enfermedad de papá, más tarde, aquel verle agonizar día por día; la situación apurada en que estábamos y la peor en que nos quedamos después... ¡Tanta pena!... ¡Tanto sufrir antes de tiempo, me ha hecho ver con más claridad de lo que podía esperarse a mis años! ... (p. 167).

Como podemos observar, existe una predisposición al desastre, contra el que se ha perdido toda esperanza de redención, sustituida por un control extremo de toda emoción positiva que pueda generar una falsa ilusión en los próximos acontecimientos. Los personajes que intervienen en la obra, incluso los aludidos en hechos pasados, son dominados en gran medida por la querofobia, es decir, presentan un obcecado «miedo a la alegría» (Daniels, 2014: 197), con el que intentan mitigar sus anhelos más pecaminosos, sobre todo, los femeninos. Obviamente, este autocontrol está vinculado a la manipulación cristiana, que dignifica el poder de contención de sus creyentes fomentando lo que Fortín Gajardo (1960: 339) denomina un «disgusto morboso»; esto es, un estado emocional paradójico en el que, evadiendo la culpabilidad por el placer propio, encuentran cierto alivio en el padecimiento de un malestar –se sienten bien sintiéndose mal.

De esta manera, la dinámica de la trama nos lleva al concepto de pesimismo desarrollado por Schopenhauer²⁴⁵, en el que, según Estermann (2001: 56):

Cada hombre, cada ser vivo y hasta los entes inorgánicos pretenden imponer su voluntad de vivir; por lo tanto, el mundo es fundamentalmente conflictivo. Cada deseo produce dolor,

²⁴⁵ Según el determinismo de Schopenhauer, nuestro carácter no se rige por la educación, sino por las recompensas que obtenemos a partir de acciones en circunstancias concretas, por lo que su teoría se opone a la hipótesis presentada en base al pensamiento de Jodorowsky: «[...] Schopenhauer, cuando niega, en nombre del *operari sequitur esse*, la influencia de la educación» (Vaz Ferreira, 1957: 54); «[...] encontramos, en un grado muy acusado, la idea de que la existencia revela la esencia, en la perspectiva ideal de la constitución del carácter adquirido» (Philonenko, 1989: 277).

porque la voluntad es infinita y no llega a satisfacción ninguna. El pesimismo de Schopenhauer es la consecuencia de la naturaleza de la voluntad metafísica; la raíz de todo mal reside en la esclavitud de la voluntad. Vemos aquí el impacto de las filosofías hindú y budista que tienen una concepción pesimista de la vida y de la individualidad: Todo sufrimiento viene del deseo y de la sed de vivir.

Con la intención de alcanzar los máximos niveles de moralidad, los personajes han renunciado a su deseo de vivir, a su voluntad, con una conducta en la que, de alguna manera, se sienten liberados de toda responsabilidad deleitosa. Es decir, al no creer en la posibilidad de cambio, de libertad, no se sienten en la obligación de luchar contra su desdicha, abandonándose a un estado de neutralidad permanente. Así lo advertimos en su «resignación absoluta» (p. 56), que los lleva, como hemos visto en Mónica o Berta, por la vía del ascetismo²⁴⁶ y, con ello, a una negación de sí mismas²⁴⁷. En consecuencia, estos seres tienen asumida la ausencia de todo deseo, razón por la que surge el miedo desde el momento en que se aventuran a dejarse llevar por sus pasiones. Y si no aparece el temor por naturaleza, lo hará por imposición, pues son varias las figuras encargadas de mantener la atmósfera de pesimismo:

M. MISERICORDIA.– [...] a pesar de que ahora eres feliz, ¡quién sabe lo que puede llegarte!
M. CONDE.– Razón tienes, que la felicidad es como esas vejiguillas de goma que inflan los chicos para divertirse...: cuando más inflada está y se la mira con más gozo, ¡pun!, estalla, y todo es aire (Angélico, 1929: 136).

Con todo, la herencia biológica que presentan los personajes es determinante para entender su arco de transformación y, además, una pieza clave en la evolución argumental de la obra. La mayor damnificación se concentra en Berta, quien, conteniendo toda muestra de indecencia que pueda degradarla socialmente, debe luchar contra cualquier impulso que remita al comportamiento de su progenitora. Pero acaba hallándose en el mismo punto, incentivada totalmente por la superstición y su pesimismo, como apunta Plaza-Agudo (2015: 728): «[...] incapaz de perdonar a su madre Mónica su “pecado de juventud”, [...] se ve enfrentada a su propio “crimen” al haberse enamorado de su hijastro Lorenzo». De esta

²⁴⁶ Asceta: «Persona que, en busca de la perfección espiritual, vive en la renuncia de lo mundano y en la disciplina de las exigencias del cuerpo». *Real Academia Española* (23.ª ed.).

²⁴⁷ «La liberación duradera consiste en la renuncia a la voluntad y el deseo de vivir; rechazando la voluntad de vivir, el hombre recién se eleva a la moralidad. Esto no significa que el suicidio sea la única solución, porque sería todavía un acto de sumisión a la voluntad. Sin embargo, Schopenhauer considera la existencia y la vida como crimen ya de por sí, porque siempre afectan a otros entes. A pesar del determinismo voluntarista, existe la posibilidad de cambiar de conducta, renunciando totalmente a la voluntad de vivir. Esto nos lleva en un primer momento al amor como simpatía [...] y la apariencia de la individualidad. Esto solo es posible por un acto de negación de sí mismo en la resignación absoluta o el ascetismo» (Estermann, 2001: 56).

manera se debate constantemente entre el placer y la razón, entre el pecado y la moral; como Mónica, como toda la población femenina que, bajo el modelo de honor cristiano, vive atormentada por la incontinencia de sus propios deseos. Y se convierten, al final, en un hecho inevitable, pero, también, en el motor de sus vidas.

IV.1.5.4. Herencia Imaginaria: el Ente Ilusorio como Principio Genealógico

La herencia genética en la que hemos profundizado le da tanto sentido a la trama como la denominada herencia imaginaria, pues es significativa mayoritariamente para la construcción de los personajes de Berta y Ángela. La primera, porque ha recibido una transmisión de datos sobre su padre que le han hecho crear una figura irreal, es decir, la imagen de él que Mónica le aporta no se corresponde con el hombre que realmente era. La segunda, en cambio, no se ve afectada por la información transmitida sobre su abuela, sino por la que se le ha ocultado. Así, Mónica también se convierte en un ente ilusorio, totalmente imaginado por Ángela, y esta, en consecuencia, manifiesta un carácter muy similar al que aquella. En este sentido, la influencia que la joven recibe –bien positiva, o bien negativamente²⁴⁸– se da mediante dos posibilidades, en las cuales está presente siempre el componente imaginario: a) herencia totalmente imaginaria; b) herencia genética e imaginaria.

En el primero de los casos, ha influido en Ángela el árbol imaginario, debido a que, desde su niñez, le han atribuido rasgos del carácter de su abuela que, de no haber oído hablar de ellos, no los manifestaría. Según Jodorowsky y Costa (2016: 147): «Esta repetición es, incluso, forzada con frecuencia cuando al nacer al niño inmediatamente se le intenta buscar parecido físico con parientes cercanos». Así, su entorno se encarga de establecer un vínculo entre ambas, más estrecho entre abuela y nieta, que entre la madre y la hija²⁴⁹, predominando todo el tiempo la asimilación, con la que se contagia el «psiquismo» de su familia²⁵⁰: «¡Vaya por Dios, hija! ¿Cuándo seremos bastante aseados para ti? Nunca te parecen las cosas del todo

²⁴⁸ «El papel que el árbol asigna al heredero puede ser positivo o negativo: 1) [...] ese hijo o esa hija designados para continuar la tradición familiar, para realzar el nivel intelectual o social de la familia, [...] para restablecer la reputación familiar teniendo un buen matrimonio o conservando una posición social dada. 2) Inversamente, la “oveja negra” de la familia es portadora de todos los estigmas que el árbol genealógico necesita expulsar de sí pero han recaído sobre uno de sus miembros en particular, convertido en el heredero negativo del árbol [...]» (Jodorowsky y Costa, 2016: 55-56).

²⁴⁹ «[...] the bonds between mother and daughter prove stifling [...], but those between grandmother and grand-daughter are supportive and nurturing» (Wilcox, 2005: 562). «Los lazos entre madre e hija resultan sofocantes [...], pero los que existen entre abuela y nieta son solidarios y cariñosos». Traducción propia.

²⁵⁰ «En su comportamiento reproduce el psiquismo de la familia, como los perros. Es ignorante y copia un ambiente. Hay padres que actúan como gurús» (Jodorowsky, 2005: 239).

limpias como no pasen por tu mano... En eso igual era tu madre de chica, ¡más remilgada!» (Angélico, 1929: 163); «¡Es su espíritu quien te ilumina! Así razonaba ella, con el corazón siempre...» (p. 173). Al final, Ángela asume involuntariamente la responsabilidad como sucedánea de su abuela fallecida: «Dicen que me parezco a mi abuela, la madre de mamá, en cara y en carácter...» (p. 119). Y, con ello, lleva a cabo una apropiación conductual, que se corresponde con el mecanismo de «introyección» planteado por Sándor Ferenczi y definido por Jodorowsky y Costa (2016: 308) de la siguiente manera:

Como «proceso de introyección» se conoce a aquel por el cual los padres y otros miembros de la familia penetran como arquetipos en nuestro inconsciente. El Psicoanálisis define la *introyección* como la absorción por parte del Yo de una característica o un rasgo que ha percibido en el exterior. Se trata, pues, de una *apropiación*. Durante la primera infancia, la única realidad que conocemos es la de nuestros padres (biológicos o adoptivos) y la de nuestra familia. Crecer es convertirnos en ellos. En efecto, imitamos su forma de caminar, sus gestos, sus sentimientos y su manera de pensar con objeto de ser reconocidos por el clan e integrarnos en él. [...] Una vez convertidos en adultos, gran parte de nuestros sentimientos nos pertenecerán, pero también llevaremos la huella de algunos miembros de nuestra familia incrustada en nosotros, así como también algunas angustias parásitas.

En efecto, las narraciones intrafamiliares sobre Mónica conforman el prototipo de mujer ideal para Ángela, pero también desencadenan una necesidad de indagación continua sobre los acontecimientos ocurridos en el pasado que se relacionan directamente con su antecesora: «Papá huía siempre al hablar de tal cosa... Mi madre, ¡no digamos!... Tú, hasta ahora lo mismo, y yo cada vez tengo más curiosidad en saberlo [...]» (Angélico, 1929: 166). Tampoco Berta dispone de toda la información sobre sus antepasados, ya que, en principio, Mónica le oculta la verdad sobre su padre, por vergüenza y por miedo a su severa reacción:

MÓNICA.– Solo tengo algún temor por mi hija. ¿Qué efecto causará en ella la verdad que aún ignora?

D.BRAULIO.– Exceso de prudencia en usted... Yo creo que la verdad debió de revelársele antes.

MÓNICA.– ¿Para qué anticiparle una pena? (p. 37).

Del mismo modo, Berta elude posteriormente cualquier testimonio sobre Mónica que pueda revelar su origen ilegítimo y cualquier implicación en su fallecimiento; también, por vergüenza y por culpa: «¡Es raro que nunca quiera hablar de su madre!... ¿Hay algún misterio en todo ello, Paulita? Cuéntamelo a mí, que ya soy mayor, ¡una mujer!; y si yo no sé las cosas de mi familia, ¿quién va a saberlas?» (p. 165). Incluso en la tragedia euripidiana, mediante el tema de la *eukleia*, se mencionan los efectos de las afrentas familiares sobre posteriores

generaciones, como afirma Quijada (2008: 102), «expresando con claridad que la reputación de la madre alcanza a su descendencia». Así lo advierte la propia Fedra: «Esclaviza al hombre, por muy valeroso que este sea, conocer la mancha de su padre o de su madre» (Eurípides, 1984: 138). Cuando el entorno se niega a manifestar hechos pasados, la voluntad de estos personajes es bloqueada, lo que conlleva, en el caso de Berta, a un desequilibrio de sus emociones; en el caso de Ángela, a una configuración ficticia de lo que ella, como trasunto de su abuela, debería ser. En términos filosóficos, el pensamiento descartiano incluye algunas consideraciones sobre la existencia de ciertas pasiones como consecuencia de percepciones imaginativas desplazadas de la realidad:

Art. 20. De las imaginaciones y otros pensamientos que están formados por el alma. Cuando nuestra alma se dedica a imaginar algo que no existe, como representarse un palacio encantado o una quimera, y también cuando se pone a considerar algo que solo es inteligible y no imaginable, [...] las percepciones que tiene de las cosas dependen principalmente de la voluntad que hace que las perciba; por eso se acostumbra considerarlas como acciones más bien que como pasiones (Descartes, 2011: 164).

Los secretos que permanecen tras varias generaciones son alimentados por el dolor de revelar una realidad íntima y el miedo a fracasar ante el juicio público, lo que conlleva a una presión social que desequilibra la conciencia real del individuo y que, movido por la vergüenza, le incapacita para hacer frente a su propia verdad. En palabras de Berta: «¡Bien me lo decía el corazón y bien sospechaba que en mi vida había algo que me era desconocido!» (Angélico, 1929: 57). Sin embargo, toda información oculta²⁵¹ se manifiesta a través de repeticiones y revelaciones paralelas, filtrándose en su modo de pensar, de amar, de relacionarse o de expresar sus deseos sexuales; lo que Jodorowsky y Costa (2016: 173-179) denominan «confesión genealógica». En este sentido, podemos afirmar que Ángela es otra de las grandes perjudicadas del secreto de Mónica, pues, aunque su descubrimiento no le afecta directamente, sí se ve envuelta finalmente en la desidia emocional y la alienación sexual de Berta:

Pero es en la segunda generación cuando los estragos (violencia, secretismo, materialismo, rupturas, demandas emocionales imposibles de satisfacer, etc.) comienzan a hacerse sentir en unos hijos convertidos a su vez en padres: nuevas heridas para las que tendrán que buscar sus

²⁵¹ «[...] incluso las lagunas que pudiera haber en el árbol acaban suministrando información: siempre revelarán una falta de transmisión (sea de conciencia, de información, de amor, etc.) [...]. En el antiguo Egipto, para castigar a un faraón tiránico o injusto, no se le mataba sino que se borraba su nombre de las estelas: es decir, le hacían desaparecer de la Historia. De forma similar, las familias “castigan” a quienes ven como culpables de un conflicto afectivo, no transmitiendo su nombre u otras informaciones sobre su persona a los descendientes» (Jodorowsky y Costa, 2016: 99).

propias soluciones. Y si estas soluciones son tan conformistas como las de su generación anterior, los nietos pagarán las consecuencias (pp. 155-156).

Además de la vergüenza y la culpa, la motivación de Berta se debe a una necesidad de castigar a su madre con la nula transmisión de su existencia, con el fin de hacerla desaparecer del recuerdo familiar, lo que también repercute en la última generación. Desde el momento en que Ángela carece de información, desaparece su referente conductual y comienza a apoyarse en otro modelo familiar, sobre todo en momentos de confusión provocados por sus nuevos sentimientos hacia Lorenzo y la incertidumbre sobre el carácter de su madre:

ÁNGELA.– [...] Si papá hubiera vivido... él sí que me lo contaba todo y se expansionaba conmigo..., pero mi madre... es tan diferente...; yo me parezco a mi padre, ¿verdad?

PAULA.– Y a tu abuelita...; a ella sí que te pareces en todo. Cuando te miro, me parece verla, y cuando te oigo hablar o razonar cualquier cosa, a ella me recuerdas, ¡y cuántas veces se me viene a la memoria una frase que ella solía repetir, refiriéndose a tu madre; decía: «mi hija es como yo hubiese querido ser»; pero ¡quién!, qué había de ser su hija como ella...; si a ti te viese, sí que diría...: «esta, ¡mi nieta!... ¡esta sí que es como yo hubiese querido ser»..., porque tu corazón es tan hermoso como el suyo era (Angélico, 1929: 165-166).

Por consiguiente, la joven anhela convertirse en lo que su familia desearía que fuera, esto es, una prolongación de la matriarca desaparecida²⁵², pagando el precio incluso de su propia vocación (Jodorowsky y Costa, 2016: 309). Esto es algo que también recibe de su madre, puesto que la ira expresada por Berta tras la revelación de Mónica se debe a una necesidad de honrar su propia imagen a través de la moral de esta: «¡Menguada virtud la tuya, que no se basta por sí sola para estimarse y necesita la ajena para saberse apreciar!...» (Angélico, 1929: 69-70).

Desde otro punto de vista, Ángela –al igual que le ocurre a Berta– podría haber recibido una doble herencia: genética e imaginaria. Principalmente porque ha heredado la personalidad de su abuela, de modo que la formación de su carácter se debe a razones biológicas: en sus genes se encuentran la bondad, la jovialidad y la tolerancia de aquella; así como sus rasgos físicos, que en ningún momento escapan a la asimilación:

([...] Berta queda anonadada al verla como ante una aparición que evoca en absoluto a su madre. Berta vacila y cae de rodillas, implorante.)

BERTA.– ¡Jesús! ¿Mis ojos qué ven? ¡Perdón, madre! ¡Sálvame!

ÁNGELA.– [...] ¡Soy yo, tu hija, no tu madre!

BERTA.– [...] ¡Oh, mi hija! (*Vencida al fin.*) ¡Salva a tu madre en nombre de la mía! (p. 191).

²⁵² «[...] su hija Ángela –transfigurada en su madre Mónica– [...] ella –y no su madre– sí es lo que Mónica hubiera querido ser» (Plaza-Agudo, 2015: 732-733).

En una ocasión, incluso se aparece ante Lorenzo como un ser divino, distinguida por una luz celestial, que no es más que su reflejo a contraluz: «[...] al verte venir por el fondo del pasillo, como está iluminado, casi me hizo el efecto de que la luz venía contigo» (p. 152).

Luego, estas cualidades son reforzadas por su árbol imaginario, como hemos visto en ejemplos anteriores. La dificultad de Ángela para contrastar en actitud y apariencia con sus predecesoras es notoria, con un impulso congénito que le impide un futuro distinto al que le gustaría tener: «En las células todo está inscrito, el sufrimiento y el éxtasis. El pasado repetitivo y el futuro creador lucharán durante el transcurso de nuestra existencia, reproduciendo constantemente el momento en el que la vida se instaló en la primera célula» (Jodorowsky y Costa, 2016: 226). Ciertamente, el propósito de Ángela es muy diferente al de su madre, debido a la manifestación de un patrón de conducta avanzada que se convierte en un rasgo novedoso respecto a las generaciones pasadas. De acuerdo con Plaza-Agudo (2015: 733): «Mónica se reencarna, pues, en su nieta, que representa un modelo de feminidad más libre y ajeno a muchos de los prejuicios sociales que marcaron la vida de sus antecesoras». No obstante, la voluntad de ambas es impedida irremediamente por esas aprensiones sociales que insisten en mitigar a las mujeres bajo la decencia y la respetabilidad; lo advertimos, por ejemplo, en la escena final de la obra, cuando Ángela –que en los actos previos se había esforzado por romper la obstinación moral de su familia y convertirse en el arquetipo de mujer con conciencia–, de repente, se avergüenza de que se le atribuya la actitud indecorosa de su madre con Lorenzo, en una inoportuna toma de sentido del honor. De nuevo, el razonamiento de Jodorowsky (2005: 250) es idóneo para justificar la actitud del personaje en este suceso dramático: «La multitud tiene miedo a los arquetipos porque los arquetipos son contenidos de alta conciencia, y eso produce miedo a la gente que no desea cambiar. Cada vez que nos enfrentamos a arquetipos, nos estamos enfrentando a una disolución de la identidad».

IV.1.5.5. Herencia Educativa: Explicación a partir del Sistema de Triadas

En referencia a este asunto en *La nieta de Fedra*, Wilcox (2005: 559)²⁵³ afirma que la autora trata de reflejar la «ilegitimidad» que puede hallarse en los núcleos familiares y que

²⁵³ «These plays deal, respectively, with illegitimacy from a religious, a cultural, and a psychological perspective. Halma Angélico also explores it from the perspective of the mother/daughter bond» (Wilcox, 2005: 559). «Estas obras tratan, respectivamente, de la ilegitimidad desde una perspectiva religiosa, cultural y psicológica. Halma Angélico también lo explora desde la perspectiva del vínculo madre/hija». Traducción propia.

afecta a sus integrantes a una escala «religiosa, cultural y psicológica», explorada en este caso a través de una relación materno-filial. De esta manera, Halma Angélico configura distintas personalidades dentro de una misma familia para destacar el intencionado influjo negativo que se da entre ellas y plasmar así la idea de familia como «ente destructivo» (Aleman Aleman, 2019: 110). Todo lo contrario se desprende del universo unamuniano, en el que la familia es la clave del «amor y el orden que el sujeto no puede alcanzar legítimamente fuera de ella» (Navajas, 1988: 116), entendiéndose, por supuesto, en su sentido convencional, pues sus integrantes deben ordenarse jerárquicamente y siempre bajo la protección del matrimonio²⁵⁴. Con su versión de *Fedra*, Unamuno abraza la idea cristiana de que el apoyo familiar es fundamental para que un individuo pueda huir «de la incertidumbre y el miedo propios de la vida solitaria» y poner solución a sus mayores dificultades (pp. 117-118). Sin embargo, en su obra *El pasado que vuelve*, el autor plantea, como afirma Garrido Ardila (2019: 75), «la creencia determinista de que los padres reviven en sus hijos (en sus nietos en este caso)»; desarrollando así un modelo relacional de abuelo-nieto a través de cuya influencia, casi delirante y abusiva, el nieto se siente obligado a realizar los sueños incumplidos de su progenitor:

VÍCTOR.— Yo, yo me oigo cuando te oigo. Eres el que dejé hace cuarenta años en el camino de la vida. Siempre, Víctor, siempre me atormentó este problema de que estemos muriendo cada día. Vivir es morir. El hombre que somos hoy entierra al que ayer fuimos, y el de mañana enterrará al que somos hoy. Soñé siempre con recobrar mi pasado, con verme y abrazarme tal cual fui. ¡Y se cumple, se cumple! [...] Tú harás lo que yo no pude hacer; yo haré, yo haré de nuevo lo que entonces no hice [...] (Unamuno, 1996: 194).

Este concepto vuelve a ajustarse a la filosofía genealógica de Jodorowsky (2005: 237-238), centrada especialmente en el mal que generan las relaciones intrafamiliares:

[...] nos hacen daño, es como una trampa, nos acortan la vida, nos fastidian psíquica y socioculturalmente, nos proporcionan un limitado nivel de conciencia, nos sacan de nuestro ser esencial, nos inculcan ideas que no son nuestras [...]. Generación tras generación, cada una es víctima de la anterior.

Aunque la herencia genética cumple una función dominante en la psique de los personajes de Angélico, para el filósofo chileno, la mayor «trampa familiar» se da a través de la manipulación verbal: la educación, la enseñanza de valores, la influencia ideológica, etc²⁵⁵.

²⁵⁴ De hecho, en su novela *La tía Tula* se aprecia que la protagonista vive, según Navajas (1998: 123), «dominada por una imposición ritual de la ley matrimonial».

²⁵⁵ Esta es una idea que se relaciona con el concepto de «enculturación» desarrollado por Harris (1983: 124) para referirse a la tradición ideológica y cultural que se repite durante generaciones: «La cultura de una sociedad

De ahí que dedique una mayor parte de su investigación al efecto que produce la transmisión de «tradiciones y religiones obsoletas» a través de las generaciones, lo que también califica como una «tiranía familiar» (Jodorowsky y Costa, 2016: 27) que les oprime psicológicamente y les impide realizarse a sí mismos:

Una red se teje poco a poco, en contacto con nuestros familiares y los conocimientos que nos transmiten. Heredamos experiencias. [...] esta misteriosa energía tiende a unir a todas las conciencias que pueblan nuestro universo. La voluntad familiar-social-cultural lucha por que el individuo obedezca a la voluntad de los antepasados, que en la mayoría de los casos, por acumulación de ideas, sentimientos, deseos y necesidades heredados, contraría el proyecto espiritual y lo sumerge en bajos niveles de Conciencia (p. 32).

Ciertamente, la imposición ideológica es una de las grandes características temáticas de la obra, introducida por la autora para denunciar, en su lúcido discernimiento, los perjuicios que la familia puede ejercer intencionadamente sobre un ser humano²⁵⁶. En este caso, identificamos a Berta como el sujeto que ha recibido una carga instructiva mayor, por parte de Mónica, con la intención de convertirla en una mujer mejor que ella. La influencia es incluso un elemento detonante para la presentación de la protagonista: «Pero a la niña nada malo ha de pasarle. ¡Menuda madre la ha *criao*! ¡Y como ella es!» (Angélico, 1929: 26). Todo lo contrario ocurría con la heroína de Eurípides, ya que esta casi no había llegado a conocer a su madre, mientras que Berta convive con la suya hasta su enfrentamiento final (Nieva de la Paz, 1994: 21).

A partir de los diferentes casos planteados por Jodorowsky (2016: 336), identificamos exactamente el prototipo de familia de la que nuestra protagonista forma parte: «Caso 1. La madre se quedó embarazada de un amante circunstancial que, en ningún momento, quiso tiende a ser similar en muchos aspectos de una generación a otra. En parte, esta continuidad en los estilos de vida se mantiene gracias al proceso conocido como enculturación. La enculturación es una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente, a través de la cual la generación de más edad incita, induce u obliga a la más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales».

²⁵⁶ En pleno siglo XXI, esta imposición ideológica pretende legitimarse a través del llamado «Pin Parental» propuesto por el partido político español VOX. Se trata de una solicitud que los dirigentes de los centros educativos deben enviar a los progenitores de los alumnos para el consentimiento de asistencia a cualquiera de las actividades formativas o informativas realizadas por dichos centros: «[...] sobre cualquier materia, charla, taller o actividad que afecte a cuestiones morales socialmente controvertidas o sobre la sexualidad, que puedan resultar intrusivos para la conciencia y la intimidad del hijo en el colegio» (www.voxespana.es). Con ello, los alumnos están supeditados a los intereses del núcleo familiar y a los valores que creen convenientes transmitir según la enseñanza que recibieron en otro tiempo y otras circunstancias, sobre todo, en lo referente a la educación sexual. En el foro del partido pueden leerse comentarios en defensa del veto parental, argumentando que «los padres tienen el derecho a educar a sus hijos en sus propios valores», añadiendo que pretenden evitar que los *confundan* «diciéndoles que hay niños con vagina y niños con pene». Por lo tanto, nos encontramos ante una propuesta involutiva que impide el desarrollo individual de cada ser humano, al cual se le niega conocer otros criterios ajenos a los de su entorno, adoptar otras perspectivas; en definitiva, tener conocimiento. La trampa familiar se repite así de generación en generación.

asumir la paternidad de su hijo. La madre, por su parte, no deseaba mantener ningún vínculo durable con nadie, por lo que el niño creció a solas con ella». Como bien ocurre en este caso, la madre no suele aceptar que su hija se convierta en una adulta, lo que acentúa aún más su control sobre ella y aumenta su nivel de sobre-protección. Además, Mónica ha sido el único referente para Berta, por lo que, al disponer esta de una sola perspectiva del mundo, se convierte en un sujeto más susceptible de ser manipulado: «[...] el hijo o la hija aprenden a mirar el mundo a través de los ojos de su madre, lo que les lleva a reproducir en ellos mismos el fracaso familiar» (Jodorowsky y Costa, 2016: 336).

Aun así, la base de la unidad familiar es conformada por la relación que mantiene con ambos progenitores, incluso si alguno de ellos está ausente, y esto nos lleva al concepto de «tríada» desarrollado por Jodorowsky y Costa (p. 314), indispensable para entender la dinámica de las relaciones familiares de nuestras protagonistas. Al comienzo de la obra, advertimos que la unión entre Mónica y Berta se ha fortalecido gracias a una ruptura absoluta entre estas y la figura paternal, de modo que la afición madre-hija depende totalmente de la distancia entre padre-hija, lo que finalmente las lleva, como veremos, a un estado conflictivo: «Si el padre desaparece y la madre establece un vínculo exclusivo y de fusión con el hijo/a [...]. En esta situación, se ha producido una ruptura del hijo y de la madre con el padre, pero también se ha establecido un vínculo entre la madre y el hijo, que es doloroso» (p. 324). Considerando el sistema de tríadas presentado en su metagenealogía, representamos la situación inicial de Berta de la siguiente manera:

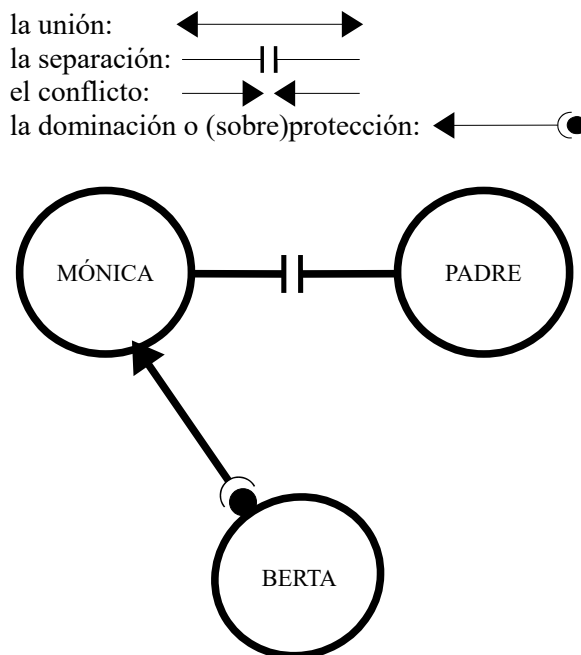


Gráfico 6. Relación parental de Berta en la Jornada Primera según el sistema de triadas.
Fuente: Elaboración propia a partir de Jodorowsky y Costa, 2016: 324.

Por un lado, observamos una ruptura en el vínculo madre/padre, que tiene como consecuencia una desunión total entre padre/hija y una sobre-protección de la madre sobre la hija. Según Jodorowsky y Costa (p. 336):

Es la madre quien se ocupa de los hijos, desaparecido el padre. La madre se mantiene unida con el niño/a mientras el padre está ausente, muerto, enfermo o íntegramente absorto en sí mismo y, por lo tanto, es incapaz de transmitir la mínima instrucción o enseñanza, repartir el mínimo afecto e, incluso, estar presente cotidianamente.

En la Jornada Segunda, transcurridos diecisiete años tras los fatales acontecimientos entre madre e hija, la situación cambia drásticamente y su relación se corresponde con otro modelo familiar en el que el vínculo madre/hija sufre una ruptura similar a la de los progenitores:

En el nivel más doloroso, nos encontramos con una tríada en la que la desunión es total: no existe vínculo alguno entre el padre y la madre y tampoco hay vínculo entre el hijo y sus dos progenitores. [...] Esta situación de orfandad viene a representar la suma de las repeticiones de todos los sufrimientos padecidos por la humanidad, y ello constituye una especie de modelo-límite que actúa como contrapunto, como un fantasma negativo (p. 314).

En consecuencia, la nueva tríada se representaría de la siguiente manera:

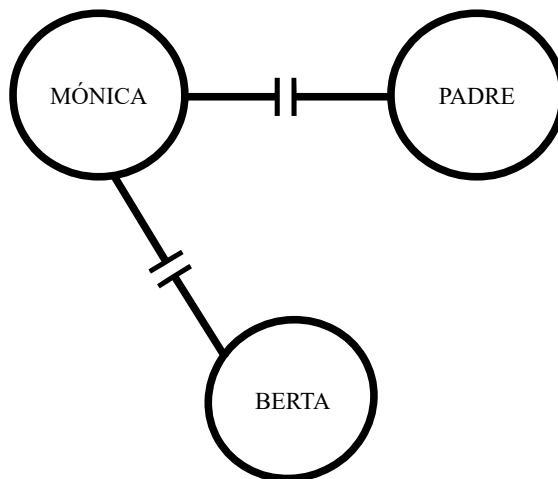


Gráfico 7. Relación parental de Berta en la Jornada Segunda según el sistema de tríadas.
Fuente: Elaboración propia a partir de Jodorowsky y Costa, 2016: 324-347.

La evolución de estos vínculos tienen una consecuencia directa en las acciones de Berta, puesto que sus propias dificultades habían sido anteriormente las de su entorno afectivo, que se intentaron evitar mediante la sobre-protección de la madre: «Nada conseguirá aminorar a mis ojos su flaqueza deshonrosa... ¿Por qué no me educó para lo mismo, ya que la sociedad me hará responsable de una culpa que yo no he cometido?» (Angélico, 1929: 70). Según Jodorowsky (2005: 145): «Nacer en una familia es, por decirlo así, estar poseído. [...] Esta posesión suele ser transmitida de generación en generación: el embrujado se convierte en embrujador, proyectando sobre sus hijos lo que fue proyectado sobre él...a no ser que una toma de conciencia logre romper el círculo vicioso».

En otros términos, los problemas actuales son consecuencia de un pasado conflictivo. Todas estas angustias y pesares se presentan en el núcleo familiar como un «nudo neurótico», que convierte el árbol genealógico en un «sistema de repeticiones» en el que se transmiten «formaciones y deformaciones» de generaciones pasadas; así, estas imponen sus preferencias a las siguientes y estas las adquieren instintivamente mediante continuos «mimetismos familiares» (Jodorowsky y Costa, 2016: 145, 55, 64). Con ello se construye un ambiente de neurosis social donde al individuo, en este caso Berta, se le impide triunfar personalmente, convirtiéndose así en una víctima de su propio carácter:

Cuando los padres [...] sienten horror ante la diferencia (la suya o la de un grupo concreto), tiñen la atmósfera familiar con su desprecio, con su sentimiento de superioridad o bien humillándola. [...] una madre que haya sufrido durante su infancia una fuerte injusticia social, puede transmitir a sus hijos los rastros de ese sufrimiento, bien sea pidiéndoles implícitamente que lo reparen o esperando que ellos vivan la vida con la misma intensidad que él/ella [...]. Este nudo de neurosis encierra al individuo en su definición social, prohibiéndole comportarse como lo que en realidad es: un ser humano (p. 484).

En este sentido, los adultos son paralizados por nudos relacionales persistentes que pueden proceder de uno de los miembros familiares más cercanos, afectados al mismo tiempo por otro nudo inestable y permanente. Estos nudos se forman a partir de la carencia o el exceso, vinculados respectivamente a los mecanismos de «proyección» y de «compensación» (pp. 425-427), que son empleados por Mónica para el adoctrinamiento de Berta.

En primer lugar, ejerce una compensación al intentar «obtener de la generación siguiente lo que no ha dado la precedente», haciendo que su hija cargue «con la carencia que ellos tuvieron por culpa de sus propios padres o del grupo» (p. 408). Cuando Mónica siente que ha tirado su vida y su reputación por la borda, vuelca su frustración hacia Berta a través de una sobre-educación y un desfase moralizante, para evitar inculcarle su propio comportamiento «con una rigidez que esperaba la pondría a salvo de comentarios y calumnias» (Nieva de la Paz, 1994: 21). Con ello, no solo se asegura de que su hija no cumpla con la línea de continuidad de su madre, sino que, además, siente que, de alguna manera, paga su deuda con la sociedad transmitiéndole los valores establecidos: «[...] reconozco que es mejor que sea de este modo. Yo lo comprendo, la sensibilidad mía es exagerada, yo creo que enfermiza... ¡muchos males me acarreó el ser así!... Es mucho mejor que mi hija no se me parezca en eso; yo misma lo he procurado» (Angélico, 1929: 22-23). Mediante un exceso de «educación sentimental» (Plaza-Agudo, 2015: 731) que marca la repetición de un prototipo ideológico, Berta asume una personalidad que no es la suya, convirtiéndose en una mujer rígida y desprovista de humanidad que, sin embargo, respeta con ahínco la moralidad cristiana. Como señala Nieva de la Paz (1994: 21):

Berta no fue en realidad culpable, sino más bien víctima de una educación represora, basada en la presión social del «qué dirán» que convertía la conducta amorosa de cada mujer en objeto de continua observación y acerada crítica. [...] En el origen del drama está, pues, la equivocada educación recibida por Berta, que la hizo víctima del injusto código moral-sexual vigente (p. 70).

Efectivamente, la actitud de Berta tan solo es el resultado de una imposición social y familiar, de una obstinación ajena; como reitera Aurora López (2016: 64), el «producto de una educación», en la que se le ha transmitido el miedo a la soledad, al escarnio y a la exclusión social: «[...] de quien nadie mejor puede enaltecer las virtudes que posee..., virtudes que a su madre las debe» (Angélico, 1929: 36).

Además de la compensación, el proceso que con más notoriedad emplea Mónica sobre su hija es la proyección, fruto de un ineludible reflejo de sí misma en la figura de la joven. El concepto, utilizado por Sigmund Freud:

[...] consiste en atribuir a otra persona sentimientos que emergen de dentro de nosotros con el fin de protegernos de una situación emocional que no se consigue dominar. Se confieren así a una persona unos defectos o unas cualidades que no existen, pero que sirven para moldearla de conformidad con el modelo familiar preexistente (Jodorowsky y Costa, 2016: 310).

En todo momento, esta proyección por parte de Mónica muestra, no solo su deseo de instruir a Berta a conveniencia, sino también la revelación de sus complejos e inseguridades motivados por la coacción social:

MÓNICA.– Me pesa haber accedido a su capricho; la salidita sola por la mañana no me gusta.

PAULA.– ¡Siempre viendo peligros!

MÓNICA.– Porque sé dónde se esconden a fuerza de haber tropezado con ellos en esta vida (Angélico, 1929: 25).

Sin duda, la dinámica que se produce entre madre e hija provoca una fusión entre ambas que lleva a esta última a la repetición del pasado, pese a los intentos de la primera por conformar un futuro totalmente desemejante, creando a un ser socio-cultural alejado de la vergüenza y el pecado. Como advertimos en el último ejemplo, las expectativas maternas presentan signos de un miedo demencial a las desavenencias morales, llegando en ocasiones a emprender un control extremo sobre Berta con censuras muy próximas a lo que actualmente identificamos con actitudes micro-machistas: una mujer «no debe» caminar sola, lo que quiere decir, en realidad, que una mujer «no debe ser vista» caminando sola. En estos términos, hallamos la certeza de que el mayor conflicto interior de la matriarca, causante de angustia y desasosiego, es la condición de mujer de Berta: «No, hija; no quiero oírte hablar de la desgracia con esa dureza... ¡Me da miedo porque eres mujer!» (p. 50). La proyección es un «mecanismo de defensa» derivado de «procesos de identificación» (Jodorowsky y Costa, 2016: 310), que pueden llegar a transformar inconscientemente la realidad de quienes la

ejercen mediante sus creencias y comportamientos. La actitud de Mónica deriva de un instinto de supervivencia, pues considera que la mejor solución a sus precedentes morales es la adaptación a los dogmas religiosos, bajo los que ambas se aducen y guarecen:

Cuando una persona llega a disolverse en el ser esencial, se produce eso que en los Evangelios se llama Transfiguración. Su carne pierde el peso del sufrimiento, sus emociones se hacen sublimes, sus ideas son fluidas y sus deseos le otorgan la alegría de vivir. Esta transfiguración puede ser permanente o puntual; y si no durase lo suficiente, al menos deja tras de sí un sabor que permite volver a ella cada vez con mayor frecuencia (p. 71).

La protagonista se encuentra invadida por creencias y obsesiones con las que posiblemente no se habría identificado si no hubiera recibido la herencia de su árbol genealógico. Se convierte así en la prolongación de una «madre neurótica» con la que se medirá durante toda su vida, obstaculizando su propio desarrollo, hasta el punto de convertirla en una «simple espectadora» de su propia existencia (p. 299). Esta neurosis de la madre es proyectada magistralmente por Angélico (1929: 26) en todo momento:

Es que me parece que hasta el aire puede ofenderla...; el roce de otra mano con la suya me inquieta como un peligro ¡y cuenta si tendré yo confianza en ella!, ¡la conozco bien!; pero solo porque es mi hija, la hija de esta pobre madre, me esforcé siempre en que ni la menor imprudencia pudiera menoscabar en lo más mínimo su bien parecer [...].

De nuevo, el procedimiento se transmite de generación en generación. Y, así, Ángela también se convierte en un sujeto que se proyecta en otros miembros del núcleo familiar, como su padrastro, Martín Conde: «[...] en sustitución de algo mío, que me falta, te sentarás como siempre tú, Ángela..., trasunto fiel de una hija que soñé y no pude lograrla...» (p. 155). Por supuesto, su propio hijo es su gran objetivo de proyección, debido a que Martín le transmite a Lorenzo su deseo de tener muchos hijos, pero, ante la imposibilidad de lograrlo, lo transforma en el deseo de tener muchos nietos; lo que se traduce en que Lorenzo tenga muchos hijos: «[...] el Patriarca, como todos le llaman... sueña con tener familia, ¡mucha familia! Hubiera querido tener muchos hijos, y ya que esto no lo pudo conseguir... ahora se conformaría con tener nietos...» (p. 116). En consecuencia, Lorenzo aprehende los anhelos de su padre:

LORENZO.— [...] A todo esto, dos años después de muerta mi madre, mi padre anuncia su propósito de contraer nuevas nupcias [...], pues consideré muy justo que siendo joven aún, y sin más hijo que yo, tuviese el deseo de acrecentar la familia y tener otro sucesor de su nombre. [...] casado nuevamente mi padre, me di a mirar dentro de mí mismo y a pensar con ahínco si el camino que me habían trazado era el que a mis fuerzas convenía... [...] (pp. 91-

92).

Cierto es que incluso la decisión del joven de formarse como seminarista es también resultado de la ambición moral de su madre, puesto que, con su devoción católica, le proyecta una falsa vocación religiosa sobre la que reflexiona casi al final de la obra:

LORENZO.– Fue voluntad de mi madre que yo me ordenara sacerdote; toda la ilusión de su alma devota era tener un hijo que llegara a decir misa; todas sus aspiraciones de creyente se cifraban en eso, mirándolo, como así es, bendición especialísima de su Dios... En su humilde sencillez, no reparaba en si mi virtud sería la suficiente para tan alto ministerio, y apenas cumplidos doce años, metieronme en el Seminario... Allí estudié, procurando no dar queja a nadie de mi conducta... (pp. 89-90).

En suma, Lorenzo ha basado prácticamente su vida en la imitación, pues primero entra al seminario siguiendo la voluntad de su madre, pero, una vez desaparecida esta, es persuadido por el anhelo de su padre de tener mayor descendencia. Parece que Lorenzo es sometido constantemente a los deseos de sus predecesores, obedeciendo la voluntad de ambos al considerar que poseen mayor conocimiento, de modo que sus ideas no son más que una prolongación de la generación anterior. Según la metagenealogía (Jodorowsky y Costa, 2016: 33), Lorenzo se debate entre el plan familiar y su toma de conciencia, dos circunstancias dominadas por fuerzas opuestas. Por un lado, la «fuerza imitadora», con la que intenta continuar con el legado del pasado, presionado por el dominio familiar y su limitada capacidad de auto-superación: «[...] me parecían lógicos pronósticos de quienes sabían más que yo..., de los que pensaba no podían equivocarse en sus juicios y veían dentro de mí, mucho más claro que yo mismo; por eso no me molestaba en mirar por mi cuenta» (Angélico, 1929: 90). Por otro lado, la «fuerza creadora», con la que obtiene la revelación de sus auténticos deseos de futuro, al margen de los «proyectos evolutivos» de su árbol, llegando incluso a cuestionar su propia fe y destacar junto da Román la hipocresía de su religión. Con ello, Halma Angélico evidencia el abuso ideológico al que son sometidos hombres y mujeres en beneficio de su entorno, estableciendo así una crítica explícita que en su época resulta sumamente significativa.

Jodorowsky y Costa (2016: 509) definen abuso como: «[...] toda falta o exceso en la educación de un niño/-a en la que la violencia o la repetición marquen la personalidad de manera aparentemente insuperable». Sus consecuencias dependen del origen y su incidencia, puesto que no tendrá la misma repercusión un suceso aislado que el daño continuo o

intencionado; de ahí que el autor, para medir el daño, diferencie entre «un error», «la perseverancia en el error» y «el abuso deliberado». Si nos centramos en la educación de Berta, la fuente del abuso se basa en la perseverancia, puesto que su madre, confiando en que la beneficia con ello, le proporciona repetidamente una serie de creencias que, sin embargo, perjudicarán a la joven y serán utilizadas después para cuestionar la herencia recibida, cuando se percata de que su madre no era fiel a sus propios principios:

Se puede decir que ellos eligen la repetición frente a la novedad, que cortan ese proceso de prueba y error que conduce a la madurez. [...] Todos estos abusos provienen, en realidad, de una falta de madurez por parte del progenitor, es decir, de su propia incapacidad para convertirse verdaderamente en adulto (p. 517).

En este aspecto, el daño es producido por una mujer que intenta ser una «madre perfecta» instruyendo a su hija mediante «unas normas de educación fósiles», caracterizadas por «tabúes sexuales, recelos ante la creatividad, moral caduca e inaplicable, espíritu de sacrificio o desconfianza excesiva frente a lo desconocido». Sin duda, todo esto es producto de una religión exhortativa y prohibitiva que afecta directamente sobre la «complejidad individual» de sus creyentes, generándoles sufrimientos emocionales, sexuales y corporales que se transmitirá durante varias generaciones (pp. 519-521). Asimismo, el abuso se evidencia en mayor medida sobre los componentes femeninos, ya que, del mismo modo que aprehenden determinados valores morales, también están supeditadas a la terrible amenaza de la exclusión social, lo que viene a ser la razón ulterior de toda manipulación familiar:

Esta condición primaria está grabada en nuestro inconsciente y determina un terror universal ante la perspectiva de ser excluido. El miedo a la exclusión camina a la par con el miedo al futuro: no hay porvenir alguno si no es en el interior del clan, y dicho porvenir no puede ser otra cosa que la repetición del pasado porque el clan me insta, antes que nada, a perpetuar sus valores, y ello a pesar de que pudieran ir en detrimento de los míos. El clan nos ata y no nos permite evolucionar nada más que en una dirección dada (p. 145).

La intención con la que Mónica ejerce este tipo de abuso hacia Berta parece anticiparse, de alguna manera, a un terrible acontecimiento que años más tarde inquietaría a la sociedad de todo el mundo: el caso de Hildegart Rodríguez Carballeira. Esta joven intelectual, ferviente integrante de diversas asociaciones y partidos políticos, es un ejemplo perfecto de experimento genealógico, que se relaciona con las protagonistas del drama de Angélico en lo que concierne a la educación frustrada y el aleccionamiento de ideas ajenas: «Es verdad: mi hija es un tesoro, vale mucho, ¡mucho!, yo lo sé bien, como que la he modelado... ¡Ella es

como yo hubiera querido ser! (*Rectificando con pena.*) Si la vida me hubiera dejado serlo» (Angélico, 1929: 22).

Hildegart fue adoctrinada ideológicamente por su madre, Aurora Rodríguez, con el objetivo de crear a la mujer del futuro, a la mujer española moderna. Influenciada por férreos ideales socialistas, la joven es forzada desde niña a alcanzar un elevado nivel cognitivo. Como señala Luis Martín (2009: 280):

[...] su vasta cultura –hablaba varios idiomas, terminó el bachillerato con sobresaliente en todas las asignaturas antes de cumplir los trece años y la carrera de derecho en 1932, cuando contaba tan solo diecisiete años, era una lectora voraz...–, su producción intelectual –más de diez libros, un sinfín de artículos, múltiples conferencias...–, su activismo febril –militante de la UGT, en las Juventudes Socialistas, en el PSOE y en el Partido Republicano Federal, propagandista incansable, secretaria de la Liga Española para la Reforma Sexual...– [...].

Sin embargo, Hildegart fue creada con la misma motivación con la que luego fue destruida: si no iba a ser el modelo de mujer por el que había nacido, su vida no tenía ningún sentido. De este modo, la existencia de Hildegart adquiere un carácter funcional, utilizada para un objetivo único, lo que se conoce como el «proyecto Hildegart». Tanto su educación como la de Berta son el resultado de un abuso institucional, puesto que la ambición de ambas progenitoras para con sus hijas no nace de un deseo de bienestar, sino de un deber moral, tras lo cual se oculta, una vez más, el peso de una sociedad que se contradice éticamente:

Toda la filosofía de los siglos XVIII y XIX nos enseñó que la moral consistía en tratar al otro como un fin y no como un medio. [...] los adultos, a título de lo que fuere y de muy diversas maneras, tratan a los niños a su cargo como un medio (una solución, una compensación, una interpretación, una oposición o una repetición) y no como un fin en sí. Para llevarlo a cabo, imponen sobre ellos órdenes de diversa índole (esencialmente, la prohibición de ser quienes son). En este sentido, podemos adherirnos a la opinión de la psicoanalista Alice Miller cuando afirmaba que los niños son siempre las víctimas y sus padres, los verdugos (Jodorowsky y Costa, 2016: 409).

Este no es más que un ejemplo de cómo la familia intercede en la vida –e incluso la muerte– de cada ser y de cómo su personalidad puede ser construida enteramente por el medio. También Bestard (2009: 27) se refiere a este modelo constructivista en las relaciones de parentesco sobre las que la antropología social dedica una gran parte de sus estudios, considerando que estas se crean con el paso del tiempo y no de manera innata, como sostienen las teorías primordialistas: «Las relaciones de parentesco no son un elemento relacional dado por naturaleza, sino un proceso de interacción constante. Se enfatiza el aspecto construido

sobre lo dado [...]». La configuración de Berta como mujer educada en el cristianismo es efectivamente la clave del conflicto dramático, ya que, al mismo tiempo que se asienta su impávida lealtad religiosa, se incrementa su soberbia para los menos ortodoxos:

BERTA.– Sí, porque mientras unos se levantan temprano para acudir al trabajo o para oír una misa piadosa, otros vuelven de jolgorio o se retiran después de una noche de aventura que deja en sus rostros una máscara repugnante y asquerosa. (*Con profundo desprecio.*) ¡Hay cada tipo de mujer que, si de mí dependiera el darla su merecido!...

MÓNICA.– Ciertamente que su oficio es execrable, pero la criatura debe compadecerse: ¡quién sabe cuál fue el origen de la culpa!

BERTA.– (*Inexorable.*) El que fuera... La culpa, siempre es culpa, y esa más. Toda mujer tiene un honor que defender; si no sabe hacerlo, no merece compasión, sino desprecio. [...] La virtud es una nada más, sin concesión ninguna; a mí el que cae en culpa no me da lástima, sino desprecio, porque le juzgo inferior a mí... [...] ¡Todos los que caen piensan que por otro se sacrificaron viéndose burlados después! ¡Todos se figuran que en su culpa hay algo de grande y superior!... ¡Es una postura muy cómoda y un medio para justificar su flaqueza! No, no, madre, comprende que eso es absurdo, porque mira... el mal a todos nos atrae y para todos tiene encantos; sin embargo, unos se defienden de su inclinación y otros no, y si a todos hemos de pagarles con la misma moneda, créeme, no valía la pena de ser virtuosos. Esto es lo que tú me has enseñado y yo siento... ¿verdad, madre? (Angélico, 1929: 49-51)

El factor genealógico se observa en variedad de parlamentos en los que la protagonista, citando a Estermann (2001: 56), no cesa de «contemplar las ideas como arquetipos eternos»; es decir, el modelo cristiano que influye a los devotos no admite vacilación, lo que la hace caer en la trampa moralista y la impide progresar socialmente. De acuerdo con Jodorowsky y Costa (2016: 44-46):

[...] por miedo o bien a causa de alguna herida, ya sea por pereza o por cualquier otro motivo, nos podemos encontrar eventualmente bloqueados en un estado determinado (estancamiento) o, lo que es todavía peor, experimentar un retroceso y oponernos a toda evolución, convencidos de que la solución consiste en volver hacia atrás (regresión). [...] la repetición del pasado corresponde a energías de estancamiento o regresividad, y la realización del futuro a la dinámica de la evolución.

En todo momento, Berta condena con tenacidad la actitud transgresora de algunos individuos, a los que menosprecia por su mala influencia, lo que se asimila a la imagen bíblica de Babel, cuya alta torre es construida por la osadía de quienes pretendían llegar hasta el ser divino:

M.CONDE.– Así que ¿los hombres quieren ser en sus juicios más que Dios?

M.MISERICORDIA.– Así parece... (*Con dulzura.*)

BERTA.– A eso te expusieron unos malos padres... (Angélico, 1929: 106)

A tal efecto, la dignidad sobre la que ha cimentado sus principios ideológicos la enorgullecen socialmente y le aportan un sentimiento de superioridad moral, que le hacen rechazar cualquier posibilidad de evolución sobre sí misma: «Sí, ya sé muy bien que todo te lo debo, pues si no hubiera sido porque tú me enseñaste, yo sería de otro modo, y ¡sabe Dios!, peor que nadie quizá; pero ya que así soy, no quites el mérito al que lo tiene...» (p. 52); «Sé lo que tú me has enseñado con tu ejemplo y con tu doctrina...; nadie pudo tener una madre más perfecta que la mía [...]» (p. 55). Por otro lado, debido al complejo de inferioridad infundado por la sociedad, Mónica realmente considera que la ilegitimidad de su hija la priva de valor moral, de modo que su entorno intenta contrarrestar este sentimiento sobrevalorando en estima sus capacidades como madre y, por ende, las supremas cualidades de su hija, lo que le aporta a esta un motivo de enaltecimiento: «Berta, con las virtudes que usted infundió en ella, está por encima de todos los prejuicios que pueda despertar la carencia de un nombre; cada uno se llama como sus obras lo proclaman: ruin o noble» (pp. 37-38).

De hecho, los múltiples comentarios de la protagonista en la Jornada Primera reflejan su marcado sentido de honor y la manera en la que ha aprehendido la supremacía moral que la caracteriza: «[...] Que nos queremos, que él es bueno y honrado: *de otro modo, yo no le hubiera querido...*; que me ofrece un digno porvenir, y que si tú lo apruebas no tardaremos en casarnos» (p. 55). Ciertamente, Berta se convierte en una mujer elitista con una consideración muy subjetiva de la nobleza humana; es decir, considera que un individuo propiamente digno es aquel que cumple los dogmas establecidos por la religión católica. Con ello, Berta se concede a sí misma el permiso de despreciar a la humanidad en nombre de Dios.

En definitiva, es una consecuencia más de la fuerte influencia religiosa recibida de su madre, que tan solo buscaba evadirla de decisiones que pudieran humillarla o aislarla de la sociedad, como le sucedió a ella. Si la educaba bajo la rectitud del cristianismo, sería incapaz de repetir sus mismos errores, las mismas decisiones que la calumniarían. Pero este influjo fervoroso hace de Berta una mujer fría, distante y agria, que no se deja doblegar por el sentimentalismo para evitar ser persuadida por las bajas pasiones; esto es, el inevitable amor hacia su hijastro, pretendiente de su propia hija:

BERTA.— Quizá te engañes; a veces pensamos ser de una manera, y luego los hechos nos demuestran que sentimos de otra; hay impulsos, deseos y pasiones que ignoramos en nosotros mismos, y, sin embargo, llega un momento en que se nos revelan con toda la fuerza de una tentación, haciéndonos desear apasionadamente aquello mismo que nos creímos más libres de anhelar [...] (p. 187).

IV.1.5.6. El Sentimiento de Culpa tras la Liberación de Conciencia

Finalmente, la protagonista se dejará persuadir por sus deseos, cumpliendo con su destino y pese a sus intentos por evadir lo que le habían profetizado. Así lo expone Nieva de la Paz (1993: 97): «[...] la autora pone en boca de su protagonista la expresión de una pasión que estalla después de haber estado largo tiempo contenida, se pone de relieve mediante la escandalizada reacción de los personajes masculinos ante ella». Con la aceptación de sus verdaderos sentimientos, observamos una revelación en la que Berta, por fin, se convierte en todo lo que había querido ser si su adiestramiento religioso no la hubiera dotado de tamaña rigidez, permitiéndose llevar a cabo aquello que desde hace tiempo se había vedado a sí misma. De este modo, Berta por fin logra «ascender» en su nivel de conciencia y «desplazar su visión de las cosas» (Jodorowsky, 2005: 282), superando así la tradición y el abuso familiar a los que había sido sometida durante toda su existencia: «*(Rabiosamente.)* ¡Pues sí, le amo, le amo, y no podré soportar que sea de otra!... ¡Es horrible! Mátame, Martín. ¡Mátame! ¿No oyes que le amo? Y es tu hijo y yo soy tu mujer, y le amo, le amo» (Angélico, 1929: 200). El tabú impuesto durante tanto tiempo tiene consecuencias en su propia identidad, puesto que su repentina liberación de conciencia contrasta con una actitud de miedo e inseguridad que le impiden enfrentarse cara a cara y a plena luz con Lorenzo, revelándose como un ser pusilánime y turbado: una paradoja en sí misma. Según Nieva de la Paz (1994: 20): «[...] Berta declara su amor a Lorenzo encubierta en una identidad fingida y aprovechando cobardemente la oportunidad que la confusión del momento le brinda, en contraste con la abierta actitud de la Fedra latina²⁵⁷ [...]». Sin duda, la tesis de Jodorowsky y Costa (2016: 156-157) sobre la liberación de conciencia abarca gran parte de su investigación, desarrollada de forma sucinta ejemplificada:

Para un individuo, el hecho de tener cada vez más Conciencia significa, siempre y en todo momento, tener cada vez más libertad. Cuanto más consciente se es, mejor se acepta el no tener que definirse con estrechez de miras. [...] Toda autodefinición es, en realidad, un caso de sufrimiento, porque dicha identificación nos enferma: si yo soy estrictamente «español» [...] eso significa que yo no soy nada de todo el resto.

También Mónica alcanzó su nivel de conciencia en el momento en que no aceptó como padre de su hija al hombre que la había abandonado tras quedar embarazada. Mediante

²⁵⁷ Conforme también a Nieva de la Paz, la Fedra senequiana es un precedente de Berta en la obra de Halma Angélico, claramente visible por su actitud en la escena de su declaración al joven Lorenzo: «[...] la falta de pudor de la Fedra de Séneca y el escándalo que en Hipólito producen sus palabras son el manifiesto origen de la escena junto a la reja [...]» (Nieva de la Paz, 1994: 20).

esa conciencia, contradice las normas morales de su sociedad y rompe con la lección repetitiva de sus antepasados, por lo cual será castigada privada y públicamente. De este modo, su conciencia alcanzaría un «plano universal» con el que aporta un nuevo significado, no solo a su árbol genealógico, sino a la sociedad; y, en el intento de superar sus obstáculos, mostrando un poder decisivo que no corresponde a su tiempo, consigue darle un sentido al pasado a través del futuro (p. 55). Berta pudo haber roto igualmente con la imposición del cristianismo, ejerciendo de ejemplo para que la conciencia de Ángela pueda evolucionar y «reinventar la célula familiar» (p. 140), pero la represión de su marido la vuelve a sumergir en la involución y, con seguridad, destina a la joven a repetir los mismos actos de su madre y su abuela. En este contexto adquiere gran significación el mito de la caverna, presente en *La República* de Platón, ya que todo momento de anagnórisis en las protagonistas es revertido por un limitado nivel de conciencia, por lo que el reconocimiento de sus propios anhelos de progreso son oprimidos por los dogmas morales que ellas mismas habían abanderado. Recordemos el sentido alegórico del mito a través de los investigadores Reale y Antiseri (2007: 250-251):

Imaginemos unos hombres que viven en una habitación subterránea, una caverna que tiene el ingreso abierto a la luz en toda su anchura, con un largo vestíbulo de acceso; imaginemos también que los habitantes de esta caverna están amarrados por las piernas y el cuello, de modo que no pueden voltearse y que por lo tanto solo puedan mirar hacia el fondo de la caverna misma. [...]

Pues bien, si fuera así, aquellos prisioneros no podrían ver sino las sombras de las estatuas que se proyectan en la caverna y escucharían las voces: pero ellos creerían, no habiendo visto otra cosa, que dichas sombras serían la única y verdadera realidad y pensarían que las voces del eco serían voces producidas por esas sombras. Ahora bien, supongamos que uno de estos prisioneros logre zafarse, con dificultad, de los cepos [...] y más allá del muro; pues bien, se quedaría deslumbrado, en un primer momento, por la luz y luego, habituándose, vería las cosas mismas y por último, vería la luz misma del sol, primero reflejada y luego en sí misma, y comprendería que estas y solo estas son las verdaderas realidades y que el sol es la causa de todas las otras cosas visibles.

Realmente, el universo de Berta se corresponde con la caverna, que a su vez representa el mundo perceptible, el «ámbito de lo que se ve con los ojos» (Platón, 2008: 74); y es ella ese prisionero que, por un momento, logra ver la luz más allá de la censura y la represión religiosa. En *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano (2009: 59), en la que se incluye a Fedra entre las figuras protagonistas, se entiende incluso este aspecto metafórico respecto al sacrificio de las heroínas clásicas, esta vez, en voz de Penélope: «El encierro en la caverna de la oscuridad para vosotras es el fin porque no podéis marcharos». En efecto, lo que paraliza a

Berta en la entrada de la caverna es el miedo al rechazo, al escarnio social, al repudio familiar; ya que los impulsos que la obligan a salir al exterior no son compatibles con los principios morales que le han enseñado. Por tanto, hallamos una confrontación entre cualquier tipo de – conocimiento o revelación– y el pensamiento religioso, a través de la cual los personajes cultivados son tratados como dementes al cuestionar la fe en Dios o manifestar reflexiones existencialistas que se alejan de la norma cristiana. Por ejemplo, lo advertimos en la Escena III de la Jornada Segunda, donde la afición a la lectura de Lorenzo, cual Quijote, es tomada como una amenaza anticlerical por parte de Román: «Bien decía yo que tus lecturas clásicas acabarían mal... [...] Pues que tanta mañanita de lectura instructiva en la buena compañía de tu hermana política, llamémosla así, traería este cambio radical en tus inclinaciones [...]» (Angélico, 1929: 89); también, en la escena siguiente: «La volverás el juicio a la chica; todas esas fantasías y romanticismos los tiene desde que andas a vueltas con tus lecturas...; ¡cuánto mejor repasar calcetines!» (p. 100). Otro momento lo encontramos en la Escena VII de la Jornada Tercera, cuando Ángela reflexiona sobre el sufrimiento que ha soportando desde su infancia, lo que Paula vincula negativamente a su hábito de lectura: «Y tanto libro, diría yo, tanto leer y leer hasta cegar...» (p. 167). Estas réplicas recuerdan a la perspectiva misógina de *Las mujeres sabias*, estrenada en 1672 por Molière, en la que se satirizaba el modelo de mujer intelectual en un entorno cortesano. De igual modo, existen múltiples referencias en la literatura universal a este arquetipo de mujer quijotesca; es decir, la mujer aficionada a la lectura que es tildada de hereje o demente, como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por citar un ejemplo archi-conocido. Al margen de la ficción, destaca, en el México del siglo XVII, en un tiempo donde la actividad letrada en las mujeres era absolutamente inapropiada, la figura de Sor Juana Inés de la Cruz (2012): «Aprendió a leer sola con los libros de su abuelo y a escondidas de su madre, puesto que en aquella época la educación intelectual estaba reservada únicamente a los hombres [...]»

Con todo, la asimilación con el mito platónico es verdaderamente significativa, si tenemos en cuenta la educación recibida por mujeres de principios de siglo como Berta, inmersas en un mundo sensible del que creen no poder huir y del que han aprendido que para ser fieles al decoro es necesario vivir en la ignorancia; es decir, en la oscuridad.

En este punto, la liberación de conciencia provoca en Berta un marcado sufrimiento emocional vinculado a la cuestión más destacada del mito de Fedra: el concepto de culpa²⁵⁸.

²⁵⁸ Respecto al motivo de la culpa en el mito de Fedra, véase el estudio ampliado de *Fedra y el peso de la*

En la tragedia de Eurípides (1984: 134) incide directamente en la conciencia de la heroína:

NODRIZA.– ¿Llevas, niña, tus puras manos cubiertas de sangre?

FEDRA.– Mis manos están puras, pero una mancha tiene mi corazón.

A menudo, esta culpa es conectada con el sentido del *aidôs*²⁵⁹, término que en mitología griega equivale al sentimiento de «pudor, vergüenza o respeto» (Abrego, 2006: 188)²⁶⁰, que, como habíamos señalado anteriormente, Fedra asocia a la idea de enfermedad mental:

¡Desgraciada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Adónde de la recta cordura llegué en mi desvarío? Enloquecí. Caí por la ceguera de un dios. ¡Ay, ay, desgraciada! Nodrizas, cúbreme de nuevo la cabeza. Me avergüenzo de lo dicho. Cúbreme: llanto descende de mis ojos y mi rostro se llena de vergüenza. Estar incorporada daña mi mente. La locura es un mal, pero es mejor perecer sin darse cuenta (Eurípides, 1984: 132-133).

Las adaptaciones posteriores del mito insisten en el tema de la culpa como causa principal de la decadencia de Fedra, como en la de Racine, donde la protagonista se inculpa por dos motivos: sus deseos ineludibles hacia su hijastro aun cuando era consciente de su inviabilidad y su rotundo silencio sobre la inocencia de Hipólito, que le habría evitado la muerte²⁶¹: «Precisamente en esta asunción de la culpabilidad por Fedra, que en ningún momento pide a Hipólito que corresponda a un amor que ella considera monstruoso, vemos nosotros la prueba más patente de su inocencia» (García Viñó, 1983: 59). Otras versiones contemporáneas, como *Polifonía*, de Paco Serrano, siguen cargando de culpabilidad a la heroína trágica, por lo que se reafirma como un elemento inherente a ella: «Hipólito ha muerto por mi culpa, no puedo estar en tu conciencia, debería estar aprisionada en la mía, en el remordimiento de un deseo sin respuesta» (Paco Serrano, 2009: 44); «Yo fui la culpable de todo lo que sucedió» (p. 46).

culpa, de los investigadores Ulises Mialet y Juan Carlos Moreno.

²⁵⁹ Hesíodo, en los vv. 317-320 de su escrito «Praemio sobre el trabajo», analiza las consecuencias negativas del *aidôs* en un individuo en situación de pobreza: «Una vergüenza denigrante embarga al necesitado, una vergüenza que hunde completamente a los hombres o les sirve de gran provecho, una vergüenza que va ligada a la miseria igual que la arrogancia al bienestar» (Hesíodo, 2014).

²⁶⁰ «Particularmente, en la tragedia Hipólito aparece, entre otros tópicos sofisticos, [...] la confrontación de las distintas maneras de entender *sôphrosynê* y *aidôs*, por parte de los personajes más importantes. En esta obra el término *aidôs*, que conserva su asociación con el honor, se vincula estrechamente con *sôphrosynê*, y la ambivalencia de estos contribuye a la manifestación de los caracteres antitéticos de las figuras centrales. Son vocablos vitales que posibilitan aquello que C. Gill denomina “articulación del yo” y que los personajes realizan cuando reflexionan sobre sus motivaciones o comportamientos» (Abrego, 2006: 198).

²⁶¹ Cabe destacar en la *Fedra* de Lourdes Ortiz, de 1982, rompe con este ciclo del sentimiento de culpa: «[...] no se lamenta de sus sentimientos prohibidos, sino que se muestra gozando de los recuerdos de los encuentros sexuales con el muchacho» (Ibáñez Quintana, 2016: 11).

De acuerdo con Castilla del Pino (1987: 208-209), hay una leve diferenciación entre la *culpa* y el *sentimiento de culpa*:

La culpa es la transgresión de una norma. Es obvio que se puede cometer una acción culpable sin que se derive necesariamente sentimiento de culpa. La norma puede estar codificada en forma de ley o puede no estarlo. La codificación en forma de ley la conocemos todos; son, por ejemplo, nuestros códigos penales [...]. Pero también hay una codificación implícita, no formulada, sino inferible e inferida. Ocurre con estas normas como con las reglas del comportamiento en un determinado contexto [...].

[...] el sentimiento de culpa, que naturalmente pertenece al ámbito de lo subjetivo, aunque pueda alcanzarse una objetivación ulterior en la medida en que se considere preciso exteriorizar el sentimiento para lograrse el perdón.

En *La nieta de Fedra*, Berta, aun sin ser culpable, es víctima del sentimiento de culpa, debido a unas normas de comportamiento implícitas que le han sido inferidas por la sociedad. Esta es la realidad con la que se encuentra en su revelación, el motivo por el que no antepone la pasión al honor y, en cambio, decide volver a un estado de contención, penada con la ignominia por su acción indigna. Todo lo contrario podemos sostener sobre la Fedra griega y sus versiones literarias, puesto que se definen mediante acciones por las que son verdaderamente culpables; en concreto, por injurias y difamación, ya sea por acusar falsamente a Hipólito de violación, como la Fedra de Racine, o por omitir la verdad sobre la inocencia del joven –ambos, precedentes de la expulsión de su hogar y una muerte que la heroína pudo haber evitado.

Berta, en primer lugar, se culpa por la desaparición de su madre, ya que fue la iniciadora de un conflicto que culminó con su muerte de una manera repentina y sin tiempo para arreglar la situación. De este modo, el enfrentamiento permanece como un capítulo abierto que es imposible cerrar, fijando un trauma que cambia por completo su personalidad y el curso de su vida. En segundo lugar, la culpa vuelve a manifestarse a raíz de sus sentimientos hacia Lorenzo, que, además de ser el hijo de su segundo marido, es mucho más joven que ella y está enamorado de su propia hija, con la que mantiene un interés recíproco. Además, hallamos una infidelidad de pensamiento hacia Martín Conde, su marido, respetable y adinerado, que la aceptó en el seno de su familia aportándole cobijo, bienestar y seguridad económica, sin importarle demasiado su pasado, y del que nunca ha estado enamorada.

Tanto su vergüenza como su sentimiento de culpa están totalmente justificadas, ya que, al despojarse de su obligación moral, también renuncia al respeto social, lo que la llevaría a lidiar con una severa afrenta pública, pues, en la sociedad, «moral, consciencia y ley psíquica

establecen la escala de valores» (Ries, 2011: 223). De ahí que la moral cristiana haya exhortado a las mujeres para invertirse en su apariencia, en su deber ser, convirtiéndolas en víctimas que anteponen su estigma a sus propios deseos, y en verdugos, si deciden lo contrario. Al desviarse del camino de la dignidad a favor de un bienestar particular, Berta se somete a su mala conciencia, dominada completamente por designios moralistas:

La moral no es convención social ni imposición sobrenatural. Ella es: la adaptación del sentido evolutivo de la vida, la satisfacción del deseo esencial obtenido con el dominio de los múltiples deseos y con su armonización, la economía del placer, una valorización supraconsciente que busca realizar la satisfacción esencial, el goce.

La conciencia es el presentimiento y la presencia de las leyes fundamentales que gobiernan la vida. La conciencia establece también, a cada desviación, el tormento de la culpabilidad (p. 223).

En el caso de las mujeres, como ya se ha dicho, la falta es aún mayor, razón por la cual el feminismo español lleva implícito «un sentido colectivo de culpabilidad», como afirma Alcalde (1976: 95):

En efecto, el carácter culpable de nuestro feminismo se refleja en cualesquiera de las conferencias y artículos que mujeres y hombres dedican al tema. Aparece casi siempre expuesto, como algo inevitable, en el problema del feminismo; como un azote cósmico que puede ser, de todas formas, si no evitado, por lo menos *bien encauzado*; algo peligroso pero beneficioso a un tiempo.

Un ejemplo de esta situación es revelado por Cosme, cuyos comentarios explícitamente misóginos respaldan procesos inquisitoriales como métodos de contención femenina, y que, una vez más, se refieren a la idea del pecado original: «¡Malditas mujeres, que a todas las debían quemar!; si por ellas no fuese, nunca erraríamos nosotros. ¡De *tóo tién* ellas la culpa!...» (Angélico, 1929: 78-79).

Sin embargo, cada uno de los personajes en *La nieta de Fedra* son culpables de algún modo, ya sea Mónica, por la ocultación de secretos familiares; Paula, por la transmisión de teorías supersticiosas que dañan la confianza de Berta; Lorenzo, por haber ignorado una complicidad que era evidente²⁶²; o Martín Conde, por su violencia verbal. Las figuras masculinas tienen una parte de responsabilidad que inciden directamente en los actos de la

²⁶² En efecto, en la última escena de la obra, Lorenzo manifiesta una culpa sobrecogedora, puesto que se considera el causante de los sentimientos de su madrastra, como si, de alguna manera, los hubiera alimentado; y, además, se lamenta por no haberse dado cuenta a tiempo. El sentimiento de culpa en el hijastro también tiene su precedente en otras versiones, como en la *Fedra* de Miguel de Unamuno: «[...] Y yo, yo tengo la culpa. [...] ¡Qué torpes, qué brutos somos los hombres! [...] No vemos la sima hasta que estamos a su borde» (Unamuno, 1996: 259-260).

protagonista, y, sin embargo, es ella quien más carga con el peso de la culpa. A este respecto, no ignoremos la presencia familiar que durante la evolución psicológica de Berta ha adoptado una actitud denunciante, mediante la cual asume la culpabilidad innata de la mujer. Así lo advertimos, tanto por su madre: «Hay ocasiones en la vida en que la desgracia..., la inconsciencia..., quizás la misma bondad excesiva del corazón pueden hacernos caer en la culpa...» (p. 50); como por la criada:

PAULA.– (*Con maternal cariño.*) Quiero que se abra tu corazón alguna vez para confiarme una pena... aunque esa pena fuese una culpa... [...] Mira que el corazón puede venderte y que es mejor humillarse confesando la propia flaqueza que tentar a Dios con altanería... ¿Quieres negarme ¡a mí! Que un mal pensamiento te atormenta?...

BERTA.– (*Un poco vencida.*) ¿Y ha sido culpa mía?... (p. 126).

Además, el factor genético puede adoptar un carácter significativo, estableciendo así la culpa como un sentimiento heredado²⁶³ de generaciones pasadas que, paulatinamente, adquiere un valor sobre-dimensionado mediante la contaminación familiar. De esta manera defienden Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguera (1997: 44) la presencia de la culpa desde un punto de vista biológico: «[...] el motivo recurrente de la madre culpable. En uno y otro caso se intenta justificar el que Fedra no pueda impedir verse arrastrada por la pasión con la forma de comportarse de su madre. [...] Sino, destino, fatalidad de la culpa materna transmitiéndose como herencia nefasta a la hija». Con todo, el tema permanece ligado a la figura de Fedra como una especie de tara²⁶⁴ literaria.

Según Castilla del Pino (1987: 209-215), en una cultura adherente a la religión cristiana, el conocimiento de culpa lleva consigo una connotación pecaminosa que varía dependiendo de la acción y, por ende, de la transgresión del delito en la sociedad; de modo que la culpa, al ser producto del pecado, está relacionada directamente con Dios y el hecho de portarla implica que se ha llevado a cabo una blasfemia. La culpa surge con la desobediencia de la norma, y la norma es indispensable para la adquisición de un valor social: «Si se acepta la norma, nuestra imagen se valora positivamente. Normas y valores son exactamente lo mismo». Como consecuencia, una mujer con sentimiento culpable vive atormentada por la

²⁶³ Sin embargo, Díaz Tejera prefiere hablar de *sexualidad heredada* respecto a la Fedra euripidiana: «No se trata aquí de una culpabilidad heredada sino de una sexualidad heredada, que hierve en su sangre y despierta al ver a Hipólito. Pero su amor no cuadra con el comportamiento que debe tener una reina. Su entorno provoca que su amor sea deshonoroso y ofensivo. Se produce, pues, una tendencia hacia su origen y una tendencia, por imperativo ético, a evitar esa inclinación. El eterno certamen, como habrían dicho los sofistas, entre la [...] naturaleza frente a costumbre» (Díaz Tejera, 1989: 158).

²⁶⁴ «Defecto físico o psíquico, por lo común importante y de carácter hereditario». *Real Academia Española* (23.ª ed.).

repercusión de sus actos y su propagación al espacio público, razón por la cual Berta se resigna a aceptar su humillación y asumir su castigo, pues, de algún modo, se «despreocupa» mientras su escándalo se mantenga en el ámbito privado: «Y cuando, pese a todo, el héroe cae tras el acometimiento de una acción culpable, aparece autocastigado en virtud de la propia escisión de la conciencia [...]» (p. 210). Así, su penitencia se basa en la angustia y la mala conciencia, pero merma la incertidumbre y los efectos de los actos:

[...] son una abstracción derivada de la *epoyé* fenomenológica, útil para el análisis—: son un conglomerado emocional, intelectual, de preocupación ante la degradación de la imagen de uno mismo para sí y, más aún, ante los demás, de más o menos oscura conciencia de haber sido lo que no se deseaba ser, y, en consecuencia, de poder volver a ser, etc. (p. 209).

Por esta razón, valoramos el patetismo que caracteriza el desenlace de la obra, puesto que la situación final de Berta, humillada por la manifestación de sus deseos sexuales, adquiere mayor gravedad al sufrirlo de manera privada, lo que, además, la convierte en una auténtica anti-heroína:

La forma bajo la que continúa el mito de la conciencia culpable es dramática, o si se quiere, patética, porque ha dejado de ser culpabilidad pública para serlo ante todo privada. [...] Lo heroico o antiheroico se ha trasladado de la ciudad a la familia, como lo ejemplarizan los dramas de Ibsen o, contemporáneamente, los de Arthur Miller [...] (p. 212).

Mediante el mito de la culpa por excelencia, Halma Angélico es capaz de reinterpretar este motivo y utilizarlo como doctrina para sus lectores, estableciendo una analogía de la situación femenina en dos contextos heterogéneos que, sin embargo, tienen igual resultado, pues la condena moral a las mujeres permanece intacta a pesar de los siglos: «El mensaje *ad contrarium* que transmite la autora es de tolerancia y comprensión con las culpas ajenas. Pues nadie está libre de pecado, nadie tiene derecho a la condena moral» (Nieva de la Paz, 1993: 168). Así, tras la liberación de conciencia de Berta y su sentimiento de culpa, asuntos tratados con amplitud en la teoría jodorowskiana, nos encontramos con su castigo y posterior autodestrucción, también fundamentales en la investigación del chileno.

IV.1.5.7. Autodestrucción Final como Método Redentor

En el drama de Angélico, precisamente el castigo de su protagonista es lo que la lleva a ser definida como la primera Fedra anti-heroica, puesto que el desenlace trágico es sustituido por otro en el que su protagonista asume una determinación superflua e

intrascendente: «La Fedra clásica trata de vengarse por el desdén de Hipólito y llega hasta el suicidio para darle mayor veracidad a su mentira. La Fedra de Angélico, parecida a la de Unamuno, tiende a actuar de manera cristiana sacrificándose para que su hija sea feliz con Lorenzo» (Duno, 1997: 72). Esto es lo que algunos investigadores de mitología clásica, como Ries (2011: 226), denominan «banalización»; es decir, el fracaso de un héroe en su intento por lograr sus objetivos: «Es la falta de toda elevación, la caída constante, la bajeza. Es el descenso del nivel individual, el Abandono del esfuerzo evolutivo».

De este modo, la condena por su «permisividad sexual» no es el suicidio, sino «el ostracismo» (Duno, 1997: 71) propiciado por una tendencia a la «autodestrucción», propia del cristianismo, a través de la cual deducimos el comienzo de una banal existencia marcada por el desprecio de su familia: «[...] pues su hija la verá como una amenaza, su yerno la tendrá por depravada y, su marido, por una “¡Ramera!”», que es precisamente el calificativo con el que se cierra la obra, como una sentencia rotunda, que marca el inicio de una penitencia» (Aleman Aleman, 2019: 112). Precisamente esa es la realidad sobre la que reflexiona una Berta totalmente desesperada cuando se encuentra en el punto sin retorno: «Pero tú nunca me podrás perdonar; tu madre solo va a merecer que la desprecies y abomines... [...] Yo no podré soportar esta ignominia humillante... ¡Oh! ¿Y él? ¿Cómo me atreveré a mirarle? ¡Qué vergüenza siento!» (Angélico, 1929: 192). Más aún, aunque la caída de la protagonista se distinga por la coacción y la humillación a la que la somete su marido, su mayor castigo será, sin duda, el de soportar «el dolor de ver la felicidad del hombre que ama junto a su propia hija» (Nieva de la Paz, 1994: 19). En la última escena, de hecho, encontramos un breve preámbulo de su tormento, con el que la autora confirma lo que será el mayor padecimiento de la protagonista:

M.CONDE.– [...] ¡Ahora, bésala!

ÁNGELA.– (*Atónita.*) Pero...

BERTA.– (*Revolviéndose.*) ¡No!

M.CONDE.– (*Amenazador.*) ¡Besaos, que yo lo mando! ([...] *Berta, tremante, sintiendo renacer en ella la pasión con mayor fuerza, se revuelve como una leona.*)

BERTA.– (*Con un rugido de pasión.*) ¡Besarla, no! (Angélico, 1929: 198-199)

Debemos tener en cuenta que, antes de 1930, la mujer no tenía patria potestad sobre sus hijos, de modo que estos se regían por un absoluto control paterno (Nash, 2012: 27); es decir, Berta, aunque tuviera el valor, no podría interponerse legalmente contra la decisión de

su marido sobre el matrimonio de ambos jóvenes.

Llegados a este punto, debemos hacer referencia, de nuevo, a uno de los elementos clave del mito de la caverna: el regreso del prisionero a la oscuridad de su guarida. Esto, a nivel político, posee un relevante significado que podemos equiparar a la realidad de nuestra protagonista: «[...] porque implica un retorno a la caverna de quien había conquistado su libertad, por solidaridad con sus compañeros que están aún prisioneros y con el fin de difundir la verdad» (Reale y Antiseri, 2007: 250). En efecto, tras conseguir deshacerse de sus imposiciones morales y revelar las pasiones durante tanto tiempo reprimidas, convirtiéndose así en la voz de muchas de las mujeres españolas de la época, es enviada de nuevo a la oscuridad más recóndita, enjuiciada por su propio entorno y sometida de por vida al escarnio doméstico:

M.CONDE.– ¡Ah, calla, maldita; no consigas desesperarme, porque te ahogo! (*La coge del cuello.*)

BERTA.– (*Con fruición desesperada.*) Más, aprieta más, por caridad; aún no me haces daño... ¡Más!

M.CONDE.– ¡Calla!

BERTA.– ¡Ah! (*Casi ahogándose. Martín la suelta.*)

M.CONDE.– No, no quiero matarte; quiero que vivas para que contemples su felicidad, y si intentas entorpecerla, entonces sí que te destrozó. [...]

BERTA.– ¡Mátame, Martín! ¡Mátame, por caridad!

M.CONDE.– (*Con supremo desprecio.*) ¡¡Ramera!! (Angélico, 1929: 200-201)

Definitivamente, Halma Angélico es capaz de plasmar con verosimilitud el conflicto moral de una familia formada por la sucesión de tres generaciones de mujeres, víctimas de un contexto y una sociedad que las desestima. La base de su coacción ideológica es la herencia de la moral cristiana, que, asimilada inconscientemente por la población femenina, se transmite a sus descendientes de generación en generación.

La rígida educación católica convierte a Berta en una mujer oprimida y obstinada, cuyas ideas le impiden tolerar la libre elección de Mónica de ser madre soltera. Además, sus dogmas morales son un obstáculo incluso para la resolución de su problema con Hipólito, ya sea a través del abandono familiar o del suicidio. Realmente, Berta es víctima de las responsabilidades morales de su familia, basadas en el honor y las apariencias, que la sociedad se encarga de perpetuar. Sus elecciones vitales son supeditadas a un sentimiento de terror ante la soledad o la soltería, lo que irremediabilmente genera vergüenza y hastío. Por

tanto, las enseñanzas heredadas confirman el deseo de formar una familia, ser una mujer de hogar: «para dar un padre a su hija, para no ser una mujer-sin-marido, una mujer-sin-hombre, una mujer-sola» (Alemán Alemán, 2019: 113).

De este modo, la autora muestra su preocupación por el progreso y la necesidad de una inminente transformación en el tratamiento que la sociedad hace de sus mujeres, de ahí que, para representarlas, escoja a una figura heroica como Fedra, tan fuerte y perseverante como perjudicada. La Real Academia Española (23.^a ed.) presenta una segunda acepción de *mito* que lo define de la siguiente manera: «Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana». En este sentido, lo que propone Angélico es un reflejo verídico de la sociedad de su época, basada en un orden patriarcal en el que las decisiones menos ortodoxas de las mujeres son sometidas a juicio moral.

IV.2. Al Margen de la Ciudad

IV.2.1. Datos bibliográficos del Impreso



Fig. 26. Portada de *Teatro de mujeres*, de Cristóbal de Castro. Fuente: Fondo Antiguo de la Real Escuela de Arte Dramático (2019).

La edición de *Al margen de la ciudad* publicada en 2007 por Ivana Rota será imprescindible para este estudio. Se trata de la única edición publicada después de más de siete décadas de la original de 1934, que fue incluida en *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*, de Cristóbal de Castro. Además, es el mismo volumen que incluye *Entre la cruz y el diablo*. La nueva edición presenta datos tipográficos referentes a su autora, Halma Angélico, y a la editora, Ivana Rota, además de la empresa editorial: Asociación de Directores de Escena de España; y la serie en la que se incluye la publicación: «Literatura dramática».

El documento está editado en octavo y mide 20 centímetros de tamaño. La obra consta de 82 páginas, impresas a una sola columna, de un total de 207 páginas que posee la edición, y

comienza con la introducción escrita por Rota, seguida de ambas obras, el índice y el listado de publicaciones de la citada serie.

Por el contrario, la primera edición de 1934, impresa en los talleres de Manuel Aguilar de Madrid, se componía de 185 páginas, incluyendo las obras de otras dos dramaturgas españolas: *El tercer mundo*, de Pilar de Valderrama, y *El taller de Pierro*, de Matilde Ras. También está editada en octava de 20 centímetros, cuyo ejemplar aún puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España (Signaturas: R.MICRO/31849, T/30017, T/31355); y en el fondo antiguo de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (Signatura: D 3302 86-2 MUJ muj R).

IV.2.2. Resumen del contenido

En una fábrica alejada de la ciudad, vive Elena con Tomás, su marido, y los cuatro hermanos de este, cumpliendo incansablemente con las tareas del hogar junto a Guada, la vieja criada, para complacer al clan masculino. Uno de ellos es Leoncio, amor de juventud de Elena, que continuamente intenta acercarse a ella para provocarla y seducirla. Aunque Elena siempre se muestra incorruptible, es víctima también de un deseo apasionado hacia su cuñado, que intenta controlar y encubrir continuamente por miedo a las represalias sociales. Más aún, debe soportar la indiferencia de su marido, al que tan solo le importa generar ganancias con su liderazgo en la fábrica y del que no obtiene ni una mínima muestra de cariño. Además, posee un fuerte deseo de ser madre, que al no ser satisfecho, le provoca una enorme desazón. Por esta y otras tentaciones, tanto Elena como Guada consideran necesaria la presencia de otra mujer joven y carismática en la casa, no solo para compartir las pesadas labores del hogar, sino para atraer el deseo de los hombres de la casa que no pueden ser correspondidos por Elena.

Una noche, una compañía de circo ambulante recorre los caminos cercanos a la casa con su viejo y humilde carruaje. Mientras dos de sus trapezistas dialogan, una joven llamada Alidra escapa de él hacia los caminos. Sucia y malherida, llega hasta la casa de Elena, quien, sorprendida por la irrupción de la joven y bella muchacha, la acoge inmediatamente en la nave.

Durante los meses que transcurren con la joven en la casa, los hermanos se muestran alegres y satisfechos, motivados por esta nueva presencia de la que no solo disfrutaban la

compañía, sino la inspiración para sus respectivas habilidades. Por otro lado, surge entre Elena y Alidra un vínculo muy estrecho, ya que son capaces de sincerarse la una con la otra, a pesar de poseer caracteres tan contrapuestos. La libertad y el deseo explícito son cualidades de la joven que Elena advierte desde su pudor y rigidez. De hecho, Alidra comienza a comportarse con Leoncio como realmente desearía hacerlo Elena en otras circunstancias. Por este motivo, sufre un dilema moral entre el deber y la pasión; es decir, dejarse llevar por sus deseos hacia Leoncio y formar con él una familia lejos del lugar, o bien, resignarse a su situación actual y aceptar con decoro la vida que ha construido, tal como exigen las normas de la sociedad.

Al mismo tiempo, Alidra, que había llegado a la casa dispuesta a aprender de los modales de Elena, reflexiona sobre los beneficios de una vida estable y convencional; ya que, durante toda su existencia, había disfrutado de los placeres de la libertad y la amoralidad, propios de una vida desordenada. Sin embargo, cuando toma conciencia de las limitaciones de Elena, tanto físicas como morales, llega a la conclusión de que convertirse en el modelo tradicional de mujer no la hará más feliz. Esta situación conlleva a que la protagonista vindique continuamente sus derechos igualitarios como habitante de la casa y a exigir el mismo respeto para sí que los hombres reclaman para ellos.

Mientras que estos se sienten cada vez más obcecados con Alidra, la tensión entre Elena y Leoncio aumenta, hasta el punto de que él, desesperado, es capaz de forzar un encuentro apasionado con Elena en el cuarto de la piscina. Ella, que usualmente ponía resistencia a las provocaciones de su cuñado, se abandona a su voluntad y ambos se besan ante la mirada de Alidra, que se baña en un rincón de la estancia. Posteriormente, la joven emerge del agua y, percatándose de la comprometida situación de Elena, se acerca desnuda a Leoncio y lo persuade sin dificultad hacia una de las habitaciones, donde se deduce que tienen un encuentro sexual.

Varias semanas después de este suceso, Alidra toma la decisión de abandonar definitivamente la casa de Elena, para volver a disfrutar de la libertad de los caminos, sin reglas ni juicios morales. El disgusto de la familia por su marcha es generalizado y, tanto a Guada como a los hermanos Goyena, les angustia la posibilidad de una convivencia sin la joven. Elena es la única que no tiene conocimiento de la noticia hasta el último momento, justo cuando ve salir a Alidra de la casa en la oscuridad de la noche, sin despedirse, para

alcanzar de nuevo el carruaje circense que había abandonado al inicio. Es entonces cuando Elena, presa de la desesperación, ordena a Leoncio que vaya a buscarla para traerla nuevamente a la casa, pues la joven está embarazada de este; y Elena, que aún mantiene su frustración maternal, anhela hacerse cargo de ese hijo como si fuera suyo.

IV.2.3. Estructura interna

Al margen de la ciudad está compuesta de tres tiempos de breve extensión, sin ninguna otra división. No obstante, podríamos mencionar algunas escenas, atendiendo a la variación de acción y de personajes. Quedaría, por tanto, de la siguiente manera:

Primer Tiempo	Segundo Tiempo	Tercer Tiempo
I (pp. 107-122)	I (pp. 133-142)	I (pp. 164-166)
II (pp. 122-125)	II (pp. 135-137) ²⁶⁵	II (pp. 166-169)
III (pp. 125-127)	III (pp. 142-146)	III (pp. 169-170)
IV (pp. 127-131)	IV (pp. 146-155)	IV (pp. 171-175)
V (pp. 131-132)	V (pp. 155-161)	V (pp. 175-178)
	VI (pp. 161-163)	VI (pp. 178-180)
		VII (pp. 180-185)

Tabla 6. Distribución de posibles escenas por Tiempos de *Al margen de la ciudad*.
Fuente: Elaboración propia.

A su vez, los tres tiempos respetan la unidad de acción y de espacio, mientras que la de tiempo varía radicalmente en cada uno de los tres. La organización de la estructura interna según la versión de la autora, con los tiempos sin división en escenas, se establece a partir de los contenidos que se exponen a continuación:

Primer Tiempo (pp. 107-122)

Elena y Guada atienden a todos los hermanos –Tomás, Leoncio, Cristino, Jesús y Mario– mientras escuchan la radio, leen el periódico y discuten sobre el arte, el trabajo y otros temas comunes. Leoncio provoca a Elena mediante comentarios y acercamientos indebidos.

²⁶⁵ La Escena I y II del Segundo Tiempo se presentan simultáneamente, de manera que ambas dan paso a la Escena III.

Discusión a solas entre Elena y Leoncio, en la que se revelan los sentimientos prohibidos que ambos comparten y que Elena lucha por controlar.

Elena y Guada hablan de la necesidad de otra mujer en la casa para compartir las labores del hogar y desviar la atención de Leoncio.

Pasa por el pueblo un carruaje circense, en el que se encuentra Alidra. A espaldas del resto de integrantes, abandona el vehículo e irrumpe en casa de Elena, quien le da cobijo de inmediato.

Segundo Tiempo (pp. 133-142)

Alidra posa para Cristino mientras este esboza su retrato en un lienzo. Mario, Jesús y Leoncio los acompañan, al mismo tiempo que Elena realiza las labores domésticas.

Discusión a solas entre Elena y Leoncio sobre el pasado, el inicio de su relación amorosa cuando eran jóvenes y la tensión que esta aún provoca entre ambos por vivir bajo un mismo techo. Elena se mantiene firme en su decisión de continuar en su matrimonio con Tomás.

Alidra interrumpe la situación anterior para quejarse de la actitud de los otros hermanos. Defiende así su dignidad de mujer y su derecho a mantener ciertas distancias con los hombres, a quienes acusa de perpetuar el abuso de confianza hacia las mujeres. Continúa la escena quedándose las dos mujeres solas para hablar sobre la relación entre Elena y Leoncio, momento en que esta se sincera con Alidra.

Aparece Tomás para exigir a Elena la salida de Alidra de la casa. Su esposa se posiciona en defensa de la joven y adquiere una actitud reivindicativa respecto a la de los hombres como él hacia las mujeres. Interviene Cristino para intentar mediar entre ambos.

Alidra convence a Elena para darse un baño en la piscina común. Mientras Elena la espera, Leoncio se acerca y la besa violentamente; aunque ella se resiste en un primer momento, se deja llevar por la pasión. Alidra sale del agua y, viendo la situación delicada de Elena, seduce a Leoncio para llevárselo a la habitación, deja a aquella sola en la estancia, sollozando.

Tercer Tiempo (pp. 164-166)

Alidra y Guada entablan una conversación en la que la primera confiesa su verdadero deseo de irse, de volver a los caminos lejos de la casa y de Elena. Cristino las escucha e interviene con preocupación.

Tomás vigila a Alidra y se aproxima a ella para besarla sin su consentimiento. Alidra responde con violencia y lo amenaza con informar a su esposa, Elena, de lo ocurrido. Continúa su confrontación mediante un largo diálogo, interrumpido por la entrada de Elena.

Los hermanos conversan sobre la triste noticia de la marcha de Alidra.

En un momento íntimo entre Elena y Guada, esta ejerce de consejera. Aunque muestra una gran empatía por sus sentimientos, le recomienda continuar su matrimonio y abandonar cualquier posibilidad de ser como Alidra; esto es, ambiciosa y libre. Mientras Elena hace mutis, Alidra sale para despedirse de Guada y marcharse tras el carruaje.

Elena vuelve con Leoncio y se da cuenta de la ausencia de Alidra, de modo que ordena a este ir en su busca, para que vuelva a la casa y Elena pueda ejercer de madre del hijo que la joven espera.

IV.2.4. Análisis Textual

Continuando con el análisis del espacio, tiempo, personaje y público (García Barrientos, 2001: 39), para el estudio de *Al margen de la ciudad* nos centramos en el diálogo y la acción; de modo que se delimiten los aspectos fundamentales de la escritura textual, la ficción dramática, el tiempo, el espacio, los personajes y la visión del lector, con la que podemos medir la conexión comunicativa entre este y la dramaturga.

IV.2.4.1. Escritura Dramática

Al igual que en las obras precedentes de Halma Angélico, la escritura dramática se caracteriza por la presencia de extensas y detalladas acotaciones, lo que revela una continua preocupación por exponer las circunstancias en las que se hallan los personajes. Un ejemplo de ello es la acotación que abre el Primer Tiempo y que ocupa un poco más de una página, donde se precisan las características del espacio y el movimiento de los personajes con un realismo que recuerda a las minuciosas descripciones de Galdós:

A través de sus ventanales se divisan las poleas y cuanto pueda influir a la mayor comprensión del lugar donde nos hallamos. Todo el edificio estará rodeado por una verja, menos en primer término. Esta verja hace curva por la parte de detrás, por donde se supone sigue la carretera. Rodea también la edificación sobre los ventanales del taller una especie de galería practicable o voladizo, donde convergen puertas de salida a modo de balcones corridos. La casa formará, pues, esquina. Tuerce la carretera por sitio conveniente, dando la sensación de lejanías en bifurcaciones de caminos distintos (Angélico, 2007: 107).

Respecto a las variantes estilísticas, destacan las formas personales y deícticos para referirse a los asistentes: «Elena, solícita, a este enciende el cigarro, al otro sirve más licor de una clase u otra, para aquel llena la taza de café o pone más azúcar; alarga a este o al otro la revista [...]» (pp. 107-108). En conjunto, las acotaciones presentan una función representativa de tipo extradramático, pues se refieren a la caracterización psicológica de los personajes y su incidencia en el contexto, de manera que sus acciones queden debidamente justificadas. Estas pueden ser escénicas: «Queda este volumen escenográfico, digámoslo así, en primero, segundo y hasta tercer término del escenario si fuera posible [...] cuanto pueda dar lugar a la percepción clara para el espectador de los talleres» (p. 107); o bien, diegéticas, aunque menos abundantes: «Elena se cubre la cara con ambas manos, procurando repeler la distante caricia que llega por el aire, a su pesar» (p. 126).

Asimismo, los elementos extra-verbales son mayoritariamente de tipo personal, clasificados de la siguiente manera según el objeto al que se alude:

a) nominativos, con los que se señala a los personajes que participan en la acción: «León Pérez, que es el mozarrón atleta [...]» (p. 128); «Al niño» (p. 115); «A Elena» (p. 134);

b) paraverbales, sobre actitudes, intención o prosodia: «La emoción no les deja hablar» (p. 130); «Como desembarazándose de un gran peso» (p. 131); «Alidra intenta responder» (p. 133); «Intentando una reacción» (p. 162); «Medio en broma, medio en serio» (p. 166);

c) corporales, mediante la descripción física de los personajes: «Trae una falda de colorines y un corpiño bordado de lentejuelas» (p. 127); «[...] la bella figura de Alidra, semidesnuda [...]» (p. 133); o bien, señalando todo tipo de gestos y expresiones: «Elena se turba un poco» (p. 114); «Le hace señas, temerosa [...]» (p. 131); «Resignándose con un gesto» (p. 140); «Indicando al decirlo con un expresivo juego de ojos» (p. 148); «Abriendo mucho los ojos [...]» (p. 162); «[...] colocada en forma que haya podido sostener el diálogo con los de dentro y con el de fuera» (p. 120);

d) psicológicos, sobre ideas o sentimientos: «Temerosa [...]» (p. 143); «Espontánea» (p. 148); «Un poco cohibida» (p. 149); «Sintiéndose incapaz de la respuesta» (p. 149); «Llena de pavor e incertidumbre» (p. 155); «[...] hasta creerse pronta a ceder por la pasión, que, a su pesar, la envuelve y siente [...]» (p. 162);

e) u operativos, respecto a las acciones: «Volviéndose al pequeño» (p. 109); «Se levanta Elena y va a complacerle» (p. 111); «Yendo hacia la ventana de los claveles» (p. 130); «La retiene con pasión [...]» (p. 162); «Cae sollozando junto al dintel [...]» (p. 163).

Al mismo tiempo, debido a las precisas descripciones de la autora, abundan las acotaciones de tipo:

a) espacial: «La habitación de la vivienda ha de ser amplia [...]» (p. 107); «Queda la estancia alumbrada únicamente por un pequeño portátil» (p. 127); «[...] bajo las ventanas» (p. 129); «Gran confort» (p. 133); «la piscina» (p. 157); «Desde dentro» (p. 171); «Segunda izquierda» (p. 175);

b) temporal: «Meses ya» (p. 154); «Son las siete de la tarde» (p. 164); «Es noche ya» (p. 180); «[...] la oscuridad del parque» (p. 181);

c) y sonoro: «Suenan fuertemente sus ajorcas al extender los brazos [...]» (p. 131); «Suenan los chapuzones en el agua» (p. 161); «Por el gran ventanal se oye muy lejanamente el quejumbroso son de panderos, acordeón y violines» (p. 180); «Siguen sonando rápidamente las músicas y se oyen algunos gritos de júbilo» (p. 185).

Como se ha podido apreciar, destaca la autora por un estilo de carácter subjetivo, repleto de descripciones que reflejan tanto las acciones como los sentimientos y emociones de los personajes, de una manera pormenorizada y, en ocasiones, poética. Las acotaciones adquieren, de este modo, una gran relevancia en cuanto a la conformación del conjunto escénico, que pretende descubrir con el máximo detalle todos los elementos que intervienen en la trama: el decorado, la disposición de los personajes, sus opiniones y gestos, que aportan matices esenciales para el subtexto.

IV.2.4.2. Dicción Dramática

La obra presenta diálogos de estilo directo que contribuyen a la celeridad de la trama; es decir, a excepción de las detalladas acotaciones que se intercalan en escena, las réplicas de

los personajes se caracterizan por la inmediatez, lo cual refleja, una vez más, el dominio de la autora de los usos locutivos. Por otro lado, se respeta la unidad de estilo mediante unos interlocutores que mantienen los mismos rasgos lingüísticos a lo largo de los tres tiempos, debido principalmente a que todos poseen un nivel sociocultural similar y, por tanto, se manifiestan en un registro culto. Por la ausencia de contrastes, el texto dramático mantiene la total concordancia de los usos lingüísticos y una muy íntegra lealtad a las reglas del decoro.

Siguiendo con los preceptos de García Barrientos (2001: 56-62), los diálogos que contiene la obra poseen una función:

a) dramática, que apuntan a una acción concreta: «También yo me voy a la cama» (Angélico, 1929: 120); «Vete, cástate y vuelve...» (p. 121);

b) caracterizadora, mediante la alusión de aspectos que definen a los personajes: «Tú te aburres con todo...» (p. 119); «Pero tú eres más sabia para el amor» (p. 152);

c) diegética, sobre acciones fuera de escena: «¡Son ellos..., ellos!» (p. 180); «Entra. ¿Qué haces ahí? [...] ¿Por qué corres?... ¡No, Alidra, no! ¡No te vayas aún; espera!» (p. 181);

d) ideológica, en referencia a ideas o creencias en base a una intención didáctica: «A que si no te gusta tu marido, creo lo más inmoral que vivas con él y hagas lo mismo que si te gustase... Me parece peor que si te fueras con otro que te gustara. Le engañas» (p. 149);

e) y poética, con el uso de determinadas figuras retóricas: «El amor te da alas» (p. 129); «¡Querría yo aquella madrugada coger con mis manos y mi boca las últimas estrellas que se despedían del agua con el alba!» (p. 140); «Casi tiene el rostro feroz de puro feo. Pero me gusta. Sus manos pesan como un plomo si las deja caer, pero para mí son como gotas de aceite. Se llenaban de agua sus ojos al mirarme» (p. 151).

Más aún, los diálogos poseen una función representativa con la que la autora logra «obviar una acotación previa» (García Barrientos, 2001: 47). Lo ilustra el siguiente ejemplo: «Bien; veo que vuelves a tu labor; así me gusta, que no desperdicies el tiempo...» (Angélico, 1929: 48). Esto no es más que una consecuencia del carácter explicativo del texto, pues el diálogo en ocasiones posee elementos descriptivos que deberían representarse a través de la acción –es decir, de la acotación– y que, sin embargo, son referidos por los personajes de forma explícita.

La forma en la que son presentados estos diálogos es el coloquio, en el que participan varios interlocutores hasta un máximo de siete –Escena I del Primer Tiempo– y cuyas intervenciones destacan por la brevedad, a diferencia de los de *La nieta de Fedra*. Por otro lado, en ninguna ocasión se recurre al monólogo ni a las apelaciones dramáticas; mientras que el único aparte es pronunciado por Elena, cerrando el Segundo Tiempo con una breve y dramática reflexión, abatida por la unión entre Alidra y su amado: «Es mejor..., es mejor..., sí..., sí... Salvada..., ¡salvada!... Pero... ¡a costa de cuánto!... (*Cae sollozando junto al dintel, mientras desciende rápido el telón.*)» (p. 163). Por último, es introducido un soliloquio por parte de Alidra al final del Tercer Tiempo:

ALIDRA.– ¡Son ellos..., ellos! [...] ¡¡Qué alegría!! ¡¡Qué alegría les voy a dar!! (*Queja un poco perpleja.*) ¿Y a estos?... (*Resuelta.*) Ellos se consolarán. [...] ¿Y Leoncio?... [...] ¡No, no puedo estar más aquí!... ¡Pronto, pronto, sin dudar! He de decidirme antes que vengan... [...] Elena... ¡Pobre Elena!... No tienes tú la dicha mía de huir... (*Se oye, agudizada, la lejana música. Alidra deposita con ternura un largo beso en su mano y dice:*) ¡¡Para ella!... [...]. (pp. 180-181)

A pesar del uso de estas grandilocuentes formas caracterizadas por su inverosimilitud, la comunicación entre los personajes presenta, en general, un tono realista.

IV.2.4.3. Ficción Dramática

A través del modelo actancial del Sistema de Greimas, propuesto por García Barrientos (2001: 71), establecemos tres oposiciones binarias de seis actantes pertenecientes a la única trama de *Al margen de la ciudad*. Estos están formados por el Sujeto, en su lucha por lograr un Objeto u Objetivo; un Destinador (D1), que actúa como influencia o imposición; un Destinatario (D2), que sale beneficiado de su logro; un Ayudante, que interviene positivamente; y su Oponente, causante de generar un obstáculo para el Sujeto. Así, el modelo sirve para exponer gráficamente cómo surge y cómo afecta en su entorno el objetivo de los dos personajes principales: Elena y Alidra.

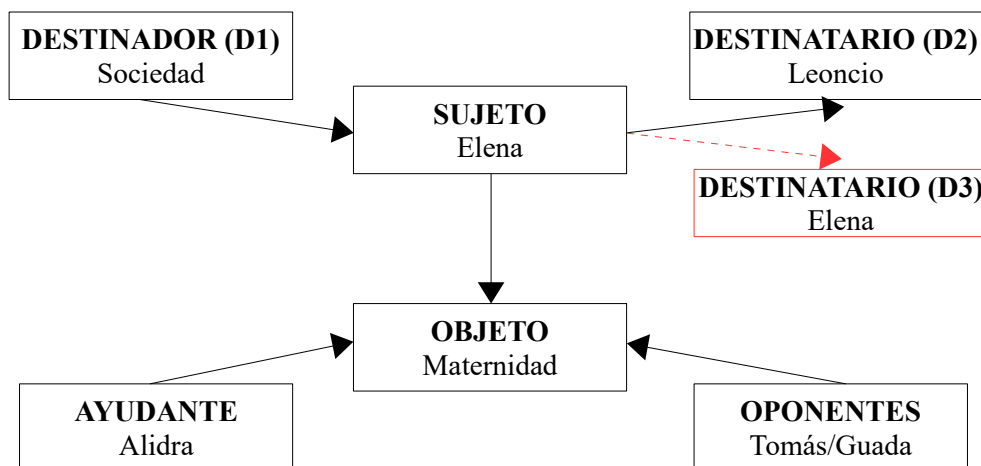


Gráfico 8. Modelo actancial del personaje de Elena según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

La trama principal gira en torno a lo que De Castro (1934: 13) denominó la «tragedia biológica» de la mujer; en el caso de Berta, su incapacidad de ser madre y la contención de sus pasiones fuera del matrimonio. En base a esto, el concebimiento de un hijo es el objetivo ulterior de la protagonista y la causa mayor de su padecimiento, ya que carga con el deber moral impuesto por una sociedad anhelante de «ángeles del hogar». Para lograr esta finalidad, Leoncio juega un importante papel en la trama, al ser el único hombre que puede darle el hijo que tanto desea, ante la pasividad del marido de Elena. De manera que, si ella antepusiera sus deseos vitales a las imposiciones sociales, le concedería a él el mayor beneficio; pues, al decidir ser madre antes que esposa, abandonaría a Tomás por él y formarían una familia. Por otro lado, Alidra es el personaje que intenta ayudar a Elena ante su complejo maternal en la medida en que le es posible; esto es, concibiendo su propio hijo con Leoncio, que Elena considerará suyo. Así, la joven se sacrifica para que esta logre su propósito de ser madre sin necesidad de abandonar su matrimonio con Tomás. Frente a ellas, Tomás –equiparable a Juan, en *Yerma*– es el fuerte obstáculo que impide la realización de Elena como madre y esposa, al no querer concebir hijos ni prestar la debida atención a su mujer, a quien continuamente ignora en su obsesión por el trabajo.

Al mismo tiempo, el deseo constante y contundente de Elena le provoca un efecto perjudicial, por no poder experimentar la maternidad ni ser incapaz de eludir el tradicionalismo que obstaculiza cualquier posibilidad de cambio. De ahí que se sitúe como el D3 en el sistema de Greimas; es decir, el Destinatario perjudicado por su propio intento de

conseguir su Objeto.

Evidentemente, el modelo actancial de Elena dirige el conflicto de la trama principal, al que se añade el de Alidra, fundamental para comprender la contraposición de ideas y creencias planteadas en la obra. A sus dieciséis años, la sociedad también le ha impuesto una determinada función como mujer, que es formar una familia y cuidar de un hogar propio, como lo hace Elena, huyendo de la inestabilidad de su vida nómada. Por tanto, los convencionalismos sociales le destinan un porvenir según el rol patriarcal en el que está inmersa, con la ayuda instructiva de Elena y su discurso moralizante. Los hombres de la casa son los más favorecidos en este propósito, al disfrutar de la compañía de una joven bella y alegre en su vida cotidiana. Si Alidra busca tener su propio hogar, ellos se benefician de su dinamismo y amoralidad, como una vía de escape para el hastío de sus existencias. Todos, a excepción de Tomás, para quien supone una adversidad moral que, desde el principio, lo lleva a oponerse radicalmente a la permanencia de Alidra en la familia.

Elena, en cambio, vuelve a salir perjudicada con la llegada de Alidra, ya que el modelo de vida que esta representa, aunque le proporciona un buen aprendizaje para ella e incluso la consecución de sus propios objetivos, afecta a la conciencia que tiene de sí misma, ya que se sumerge en la incertidumbre. No obstante, es la misma Alidra la que se sitúa como Destinatario perjudicado (D3), pues, en la necesidad de lograr su objetivo, encuentra su propia infelicidad y es por ello que finalmente decide abandonar a Elena como principal fuente de inspiración.

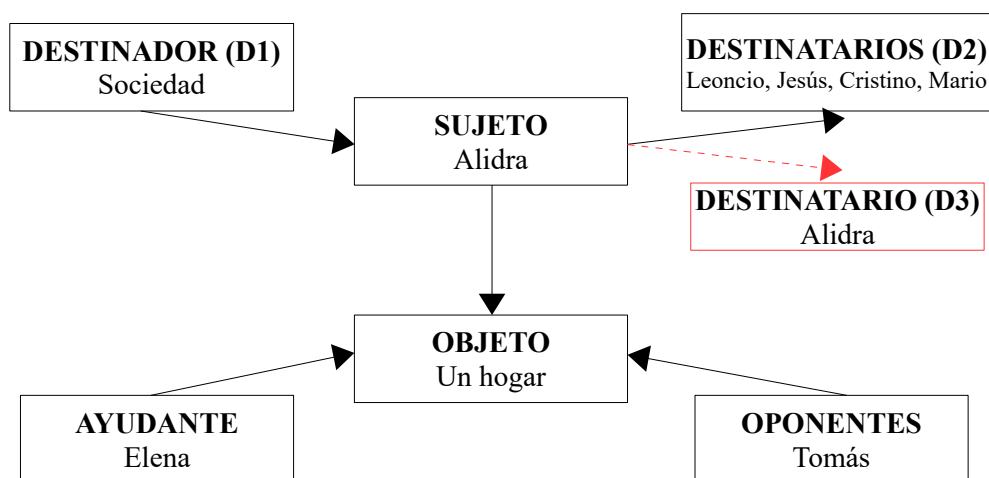


Gráfico 9. Modelo actancial del personaje de Alidra según el Sistema de Greimas.
Fuente: Elaboración propia a partir de García Barrientos, 2001: 71.

Tanto el modelo de Elena como el de Alidra reflejan una fuerte imposición de la sociedad a la hora de establecer sus respectivos objetivos, ya que responden a un sentimiento de obligación moral que las orienta hacia su rol de mujer tradicional. Ambas persiguen una meta que ellas creen haber elegido de manera libre y voluntaria, pero lo cierto es que la influencia moral de la sociedad las afecta hasta el punto de modificarlas psicológicamente. Si Elena desea ser madre es porque la sociedad le ha hecho creer que, de otro modo, es una mujer incompleta; igual que, si Alidra desea formar una familia, es debido a su creencia de que para ser una mujer honrada debe convertirse en alguien como Elena. En consecuencia, acaban por ser víctimas de sus propios anhelos, ambicionando una meta que les ha sido asignada por su naturaleza de mujer, que les hará sufrir una alteración en su estado emocional y que romperá, en varios sentidos, el curso de sus vidas. La vinculación entre las imposiciones sociales hacia la mujer y su infelicidad por llevarlas a cabo es evidente.

En este sentido, la estructura de la acción dramática presenta una prótasis en la que se revela el conflicto interior de cada uno de los personajes que habitan en la casa, sus anhelos y frustraciones, incluyendo la tensa relación entre Elena y Leoncio. Con la irrupción de Alidra en el lugar, finaliza el Primer Tiempo, marcando el comienzo de la epítasis, donde se muestra un choque de ideas y creencias que dan lugar a la alianza y el enfrentamiento de varios de los personajes; por ejemplo, la sororidad entre Elena y Alidra, el lío amoroso entre ambas y Leoncio, o la hostilidad de Tomás hacia Alidra, derivada de su deseo reprimido. Finalmente, la catástrofe muestra la huida de Alidra embarazada y la intención de Elena de ir en su búsqueda, para intentar ser la madre de ese hijo. Este hecho revela el verdadero sentido que tiene la llegada de la joven a la casa.

Según la estructura aristotélica, nos referimos, a su vez, al planteamiento, en cuanto al transcurso del Primer Tiempo, en el que se expone la caracterización del elenco, hasta el primer punto de giro con la aparición de Alidra. Seguidamente procede el nudo, hasta que la joven decide marchar a la ciudad, incluyendo otro punto de giro como el de su unión sexual con Leoncio; y el desenlace, con la huida de la joven hacia el carruaje circense. La construcción del drama se realiza mediante una forma cerrada, puesto que se produce un mínimo cambio de lugar, reducido a unos pocos habitáculos de la casa. Tampoco se recurre a la elipsis en exceso, salvo entre actos, para justificar el avance de los hechos, mediante un prudencial paso del tiempo en una línea de acción única. Esta acción gira en torno a una trama principal que carece de acciones secundarias, puesto que se genera por el conflicto moral

entre Elena y Alidra, así como por su interacción con el resto de miembros del lugar. Si atendemos a su grado de representación, se hallan mayoritariamente acciones patentes, que son las realizadas en escena; frente a las acciones latentes, reducidas a los momentos en los que Elena, desde la ventana, se dirige a una lejana Alidra en el camino; y las acciones ausentes, en menor cantidad, cuando los personajes como Elena, Tomás o Leoncio aluden a hechos del pasado para justificar sus desdichas en el presente.

IV.2.4.4. Tiempo

De acuerdo con García Barrientos (2001: 82-84), los tres planos temporales que debemos señalar en *Al margen de la ciudad* son el diegético, el escénico y el dramático. En primer lugar, el diegético, es decir, el tiempo en el que se desarrolla la acción, no es indicado de manera explícita en ninguna de las acotaciones de comienzo de acto. Pero, a mitad del Segundo tiempo, Alidra hace alusión a su tiempo en la casa, que se extiende durante varios meses, período en el que se adapta al lugar y tiene conocimiento de su repentino embarazo:

ELENA.– Has aprendido mucho, mucho, desde que estás entre nosotros...

ALIDRA.– Meses ya. Pero esto lo sabía también antes [...] (Angélico, 2007: 154).

El Primer Tiempo transcurre en una misma noche, desde que Elena muestra su docilidad sirviendo a los hombres de la casa hasta la llegada de Alidra: «Es de noche al levantarse el telón. Las diez o las once» (p. 107). Los distintos encuentros que se dan entre los personajes permiten una extensión de pocas horas, de modo que no sobrepasa la medianoche. En el Segundo Tiempo, sin embargo, se produce un salto temporal de tres meses, como también apunta Alidra al comienzo del mismo: «Mil veces lo he dicho ya en los tres meses que aquí llevo» (p. 138).

Entre este y el Tercer Tiempo transcurren otros veinte días, puesto que, después de la última escena en la piscina, Leoncio desaparece del lugar y, según Tomás, ha pasado aproximadamente este período: «Todos desertáis lo más práctico... Leoncio también lleva más de veinte días sin aparecer por el taller, ni por la casa siquiera...» (p. 172). Al igual que los actos anteriores, se desarrolla en menos de un día, ya que la acotación principal indica «las siete de la tarde» (p. 164), mientras que la escena final sucede cuando «es noche ya» (p. 180).

Dado que la obra nunca fue representada, desconocemos los datos relacionados con su tiempo escénico, aunque por la longitud de la trama –78 páginas– deducimos que tendría una puesta en escena de aproximadamente una hora y veinte minutos. Por lo tanto, frente a obras mucho más densas de la autora como *La nieta de Fedra*, esta posee una presentación más ligera y convencional.

El tiempo diegético y el escénico se adecuan gracias a un tiempo dramático relativo, a través del cual los meses que transcurren desde el comienzo hasta el final de la obra pueden ser representados en el escenario de forma verosímil. Para ello, la autora es capaz de combinar varios grados temporales mediante transiciones como la pausa, tras la cual cambia la acción de los personajes (pp. 126, 129, 134, 160); la elipsis de un tiempo determinado, empleada, como quedó expuesto, entre actos; o escenas resumidas por el propio elenco sobre acontecimientos no representados y que, por ende, se evitan en el tiempo escénico. Un ejemplo de ello lo encontramos durante el Segundo Tiempo, cuando Elena y Leoncio son interrumpidos por Alidra, indignada por los hechos ocurridos fuera de escena: «¡Ah, qué rabia siento! ¡Me ha besado, me ha besado!... ¡Qué odio les tengo!... Me ha besado cuando yo no pensaba..., cuando yo no quería...» (p. 146). También, en el Tercer Tiempo, Guada detalla sus esfuerzos por ir en busca de Leoncio, acción que se desarrolla fuera de escena y que da cuenta del tiempo vivido por este recientemente en otro lugar: «[...] Le encontré por allá arriba..., junto a la casa de los leñadores... Con ellos ha convivido estas semanas... ¡Buen trabajo me costó subir, y más convencerle!...» (p. 178).

En cambio, la autora no recurre a técnicas como la repetición, la suspensión o la dilatación de la acción, con la intención de no ralentizar una trama que, por su longitud y por la transición de actos en tan breve tiempo diegético, pretende ser ligera y escueta. Sin ralentización ni la presencia de largos y densos diálogos, la velocidad escénica se caracteriza por cierta aceleración, a la vez que la velocidad interna es condensada; es decir, que la acción desarrollada durante toda la noche es planteada en unos minutos.

La frecuencia de las escenas es totalmente singulativa, ya que las acciones son representadas tan solo una vez; incluso las que sabemos de boca de los personajes que no cesan de repetirse son escenificadas en una única ocasión. Por ejemplo, el intento de acercamiento sexual hacia Alidra por parte de los hermanos de Tomás, lo cual se entiende que ha ocurrido continuamente en todo el período en que la joven ha vivido con ellos, pero que es

representado puntualmente para revelar el rol que ella ha asumido voluntariamente en el lugar.

Por otro lado, los grados de representación que se incluyen en la obra aluden, evidentemente, a un tiempo patente, que es el presentado en escena de manera explícita y que en los tres tiempos se desarrolla en menos de un día; también un tiempo latente que se da en toda la pieza, pues sabemos por lo sugerido en los diálogos que desde principio a fin de la obra transcurren varios meses; y un tiempo ausente, que, aunque no forma parte de la representación escénica, es empleado por los personajes para justificar su acción e incluso para desvelar antecedentes de sus conflictos psicológicos. Existen varios ejemplos al respecto, como la alusión de Guada a la llegada de Elena a la familia y el origen de su matrimonio con Tomás: «Cuando te quedaste huérfana y la madre de estos me mandó a casa de tu padre, que era un bendito, en gloria esté» (p. 119). También, los detalles sobre la infancia de Elena de boca de Mario: «Cuando tú eras como yo, ya tenías aventuras. Guada me las cuenta muchas veces» (p. 118); o de Leoncio: «Creyéndote tú, sin duda, lo bastante firme para defenderte del amor que de niña me tuviste...» (p. 143). Y las referencias al tiempo en el que este volvió a su hogar, un hecho del que ya han pasado varios años, después de haber permanecido largo tiempo en las afueras, lo que marcó profundamente a Elena y cambió el rumbo de su vida con un hombre que no amaba: «Tú eras también de otro modo... Yo no sabía, Leoncio... A tu vuelta no sospeché que aún había en ti recuerdos... recuerdos inocentes de nuestra infancia, sin más trascendencia que eso: el recuerdo [...]» (p. 123). Asimismo, encontramos alusiones a un tiempo ausente enfocado hacia el futuro, por ejemplo, a través de Leoncio: «¿Aún unos años más en este páramo?... ¡No sé si podré resistirlos!» (p. 113); o de Ojo de Esparto: «Llegará ese día, llegará... Pero si acaso no, ¡sueña, muchacho, sueña!» (p. 129).

Al igual que otras obras convencionales en argumento y estilo, *Al margen de la ciudad* muestra un ritmo en intensión; es decir, las acciones avanzan a través del tiempo sin que este se detenga en una en concreto. Esas acciones, además, se suceden en estricto orden cronológico, con una distancia temporal simple y desde una perspectiva objetiva, puesto que transmiten una realidad propia de su tiempo y esta es percibida por todos los personajes de la misma manera.

IV.2.4.5. Espacio

En cuanto al espacio dramático, la obra desobedece la unidad de lugar, puesto que la trama se desarrolla en escenarios múltiples, que se muestran de una manera espontánea; es decir, a la vez en distintos lugares de la estancia, puesto que todos los espacios pertenecen a una misma casa y alrededores. Se advierte, por ejemplo, durante el Primer Tiempo, cuando Elena y Leoncio dejan al resto de personajes en la estancia central para hablar aparte en el balcón: «Elena estará colocada en forma que haya podido sostener el diálogo con los de dentro y con el de fuera» (pp. 119-120). Así, el espectador continúa observando a los hermanos reunidos en el comedor mientras, a la vez, son testigos del encuentro de los pseudoamantes al otro lado. En el Segundo Tiempo, esta espontaneidad es mucho más notable, ya que se representan dos escenas paralelas en las que los personajes de una estancia –Alidra y los hombres– dialogan en voz alta mientras los que se hallan en la otra –Elena y Leoncio– interactúan en silencio y viceversa, de manera intermitente:

LEONCIO.– [...] No disimules, Elena. Tú también te quieres engañar. *(Los dos siguen hablando.)*

ALIDRA.– *(Como respondiendo a una conversación seguida.)* ¡Ja, ja, ja! ¡Vamos, embusteros!... ¡Si os cojo...! *(Amenazándoles.)* (pp. 136-137).

Además, estos espacios se exponen a través de una perspectiva externa objetiva, ya que no forman parte de la imaginación de un personaje, sino que se muestran tal como son realmente. Respecto a su grado de representación, destacan, en primer lugar, los espacios patentes, que son tanto interiores como exteriores. Los primeros se desarrollan en la fábrica donde viven Elena y Tomás junto a sus hermanos, cuya vivienda está situada «sobre las naves [...] en la parte alta del edificio» (p. 107). Dentro de la misma distinguimos varios habitáculos en los que los personajes desarrollan su acción, como es el caso del comedor: «La habitación de la vivienda ha de ser amplia y divisarse en ella perfectamente la acción. Es rectangular y confortablemente amueblada. Aún quedan sobre la mesa los relieves de la cena» (p. 107); el estudio: «Galería interior cubierta de cristales a modo de estudio [...]» (p. 133); determinadas habitaciones con función de dormitorio o de sala de estar: «Habitación confortable en planta baja» (p. 164); y la piscina: «Al frente, formando un ancho medio punto y con puertas corredizas, que estarán abiertas hasta momento oportuno, se vislumbra una piscina para natación [...]. Gran confort» (p. 133). Estos espacios son aludidos a lo largo de los tres actos; pero en el Primero y el Tercero también se desenvuelve la acción en espacios exteriores;

concretamente, el balcón que da al exterior situado en el comedor (p. 119) y la carretera que rodea la fábrica de los protagonistas, por donde circula el carruaje circense al que pertenece Alidra y que regresa por el mismo camino al final de la obra:

[...] una carreta o carretón de esos que llevan los titiriteros y feriantes, arrastrado por motor de desecho. Es un armatoste viejo. Tiene ventanillas de vivienda, y en una de ellas flamea en la oscuridad de la noche, solo clara de estrellas, una trusa colorada y un tiesto cuajado de claveles, bien sujeto con alambres, cuyos tallos largos y esbeltos se tambalean perezosos, dejándose llevar... Viene andando a compás de la carreta un mozarrón fornido y feo [...] (p. 128).

Por otro lado, los espacios ausentes a los que se dirigen ciertos personajes denota, al igual que en sus otras obras, la preocupación de la autora por contextualizar el espacio patente e introducir al lector en el lugar donde se desarrolla toda la acción. Por ello, desde el Primer Tiempo advertimos largas descripciones en las que se describen con minucioso detalle los alrededores de la fábrica y el modo en el que esta comunica con las vías principales:

A través de sus ventanales se divisan las poleas y cuanto pueda influir a la mayor comprensión del lugar donde nos hallamos. Todo el edificio estará rodeado por una verja, menos en primer término. Esta verja hace curva por la parte de detrás, por donde se supone sigue la carretera. Rodea también la edificación sobre los ventanales del taller una especie de galería practicable o voladizo, donde convergen puertas de salida a modo de balcones corridos. La casa formará, pues, esquina. Tuerce la carretera por sitio conveniente, dando la sensación de lejanías en bifurcaciones de caminos distintos (p. 107).

También en el Tercer Tiempo, Guada hace referencia a lugares del pueblo más lejanos a la fábrica, con los que, a su vez, constata acciones realizadas en un tiempo ausente, como observamos en apartados anteriores: «[...] Le encontré por allá arriba..., junto a la casa de los leñadores [...]» (p. 178).

Con todo, se trata de espacios exteriores que son percibidos constantemente por los personajes desde el espacio interior y que adquieren gran relevancia, por ejemplo, en los encuentros entre Elena y Leoncio, o en la entrada y salida de Alidra. Las acciones que estos llevan a cabo requieren un nivel de discreción, de modo que siempre habrá una figura vislumbrando el exterior para cuidar la estancia: «¿Quién..., quién hablaba? [...] (*Mirando hacia la oscuridad del parque.*)» (p. 181). En la siguiente escena, Alidra permanece vigilante desde el «gran ventanal» desde el cual «se ve el parque» (p. 164), en su intento de evitar cruzarse con los hermanos de Tomás, por la incomodidad que estos provocan en ella:

ALIDRA.– Sí, ya están acabando la jornada y empezarán a venir los hombres de esta casa. Entonces me marcharé.

GUADA.– Les huyes ahora. ¿No quieres verlos?

ALIDRA.– No. Prefiero ir por el parque y escuchar los panderos y los cantos de mi gente. Según los traiga el aire, conoceré por dónde han acampado (p. 165).

Asimismo, existen determinados espacios latentes, puesto que en la estancia principal encontramos varias puertas que deben conducir a otras estancias de la casa, como es el caso del dormitorio de Leoncio: «[...] un estudio, donde convergen varias puertas laterales de otras tantas habitaciones. Primera, izquierda del actor, la de Leoncio» (p. 133); o el baño que se intuye en el cuarto de la piscina: «[...]se vislumbra una piscina para natación y se supone contiguo todo lo anejo para cuarto de baño» (p. 133). Esto conlleva a un sutil juego dramático de entradas y salidas a escena desde la incógnita de otros escenarios ocultos, pues todo lo que sucede en contiguos espacios sugeridos tiene sus consecuencias en el espacio representado, por lo que vemos a personajes que continuamente miran hacia fuera para desarrollar la acción desde dentro.

En relación a la distancia representativa del espacio, se aprecia en ciertas ocasiones un espacio metonímico, puesto que a través de las ventanas se advierte el ambiente de la calle, ya sea por la iluminación: «Fuera no hay más luz que la del tenue brillar de las estrellas y la que rebasa de la vivienda en la parte alta [...]» (p. 107); o por el sonido: «Llegan ruidos de golpes a hierro y de poleas, voces de hombres que gritan. Frases del trabajo» (p. 164). Con ello se logra introducir al lector/espectador en el universo de los personajes, envueltos en las mismas sensaciones que ellos y, al mismo tiempo, siendo llamados por el exterior. En este sentido advertimos la simbología que se halla implícita en el espacio, tanto interior como exterior, por lo que adquiere un carácter icónico realista, pues es espejo de las emociones y las creencias de los personajes. Por ejemplo, en la acotación principal del Primer Tiempo se describe una carretera en los alrededores de la casa, «dando la sensación de lejanías en bifurcaciones de caminos distintos» (p. 107); lo que implica que, al salir de la casa, cualquier personaje —o finalmente en el caso de Alidra— tiene varias alternativas de caminos a tomar, es decir, opciones para vivir su vida. Lo mismo ocurre con la iluminación, pues se indica que «el reflejo de la casa llega hasta la mitad de la carretera» (p. 107), por lo que entendemos que más allá del camino es un lugar de oscuridad e incertidumbre, sobre todo para Elena. De nuevo, aparece en la estancia principal un gran ventanal, que, como analizamos en el espacio de *La*

nieta de Fedra, adquiere gran relevancia en la simbología del arte universal, especialmente en el catolicismo, puesto que la ventana «simboliza receptividad» (Ávila, 1993: 68). Más aún, en ambas obras, el gran ventanal supone una vía de escape para mujeres reprimidas o atrapadas en una vida que no quieren vivir; y, de hecho, Alidra se escapa a través de la ventana en el desenlace de la obra, hacia los caminos, persiguiendo el carruaje circense que abandonó en un principio: «Sigue oyéndose la música y los panderos. Alidra ha saltado ya la balastrada del ventanal. Tras una pausa, sale Elena» (Angélico, 2007: 181).

Por último, encontramos espacios convencionales o simbólicos, como es el caso de la piscina de la casa; el agua es, como sabemos, un potente símbolo del renacer y la curación, como analizaremos en posteriores epígrafes. Este, de hecho, es el único lugar de la casa que parece no respetar las restricciones morales de sus personajes, pues en la trama los espacios interiores de la casa representan contención y prohibición, mientras que los exteriores se relacionan con la libertad y el albedrío. En la piscina, sin embargo, Alidra tiene licencia para bañarse con el cuerpo completamente desnudo e incluso Elena, firme en sus convicciones morales, se muestra permisiva con la joven mientras esta se baña al final del Segundo Tiempo, cuando ambas comparten su momento de confesión e intimidad. Con ello, la autora logra inundar los espacios de la obra con fuertes connotaciones relacionadas con la libertad, el erotismo y el catolicismo –y la represión femenina que trae consigo–, en una sociedad opresiva e intolerante con las mujeres. Todo ello es fácilmente perceptible en cada habitáculo, en cada rincón, en todos sus decorados. El espacio se pronuncia en escena como un ente más del reparto que comunica con el lector su desdicha, pues es el reflejo de un mundo decadente que Halma Angélico reconoce y manifiesta sutilmente.

IV.2.4.6. Caracterización y Análisis de los Personajes

Los personajes de *Al margen de la ciudad* se organizan nuevamente de manera jerárquica, ya que podemos distinguir entre principales y secundarios, atendiendo a su relevancia en la trama y a la menor o mayor presencia en escena. De este modo, destacan como evidentes figuras principales Elena y Alidra, no solo por un mayor número de intervenciones en escena frente al resto del reparto, sino porque la contraposición de sus caracteres genera el conflicto base para la trama, como señala Rota (2007: 34-35): «la *mujer tradicional*, caracterizada por ser honesta, comprensiva, sacrificada, caritativa y profundamente cristiana, y la *mujer moderna* [...] en razón de su coquetería, frivolidad y

egoísmo [...] su pujante actividad, sus ansias de libertad y sus aspiraciones emancipistas».

Los demás son incluidos entre los personajes secundarios: Leoncio, Tomás, Cristino, Mario, Jesús, Guada, León Pérez y Ojo de Esparto. A pesar de la relevante presencia de Leoncio en la trama, ya que encarna el poder de las pasiones ilícitas, no lo consideramos figura principal por su menor presencia escénica, en comparación con las dos mujeres protagonistas. Más aún, la profundización psicológica que hallamos en estas no se obtiene de Leoncio, puesto que conocemos su objetivo y la motivación de sus actos; pero su lucha se mantiene en todo momento en un segundo plano, que prácticamente lleva a cabo en el fuera de escena. Independientemente de su menor o mayor presencia en los tres tiempos, todos los secundarios poseen su propio valor dramático, por lo que son indispensables para desvelar y comprender el conflicto interno de las principales. Cada uno de ellos introducen un motivo que, de una forma u otra, representa la sociedad de su época; como puede ser el arte de Cristino, la evasión poética de Jesús, el tradicionalismo de Guada o la intolerancia machista de Tomás.

Respecto a su grado de representación, todos los personajes indicados son patentes, puesto que son representados en escena, siendo Elena y Alidra, como ya se ha mencionado, las más recurrentes en la trama, pues están presentes prácticamente todo el tiempo. Su mutis o salida de escena se justifica tan solo por los inminentes cambios de acción que requiere el avance de la fábula. A través de la tabla de configuraciones ideado por García Barrientos (2001: 163), podemos contabilizar el número de intervenciones de cada uno de los personajes en los tres tiempos, los cuales hemos dividido en escenas según los cambios de acción, debido a la ausencia de división por parte de la autora:

Reperto	Primer Tiempo					Segundo Tiempo						Tercer Tiempo						
	1	2	3	4	5	1	2 ²⁶⁶	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7
Elena	χ	χ	χ		χ	χ	χ	χ	χ	χ	χ				χ		χ	χ
Alidra				χ	χ	χ			χ		χ	χ	χ	χ				χ
Guada	χ		χ			χ						χ					χ	
Leoncio Goyena	χ	χ				χ	χ	χ			χ							χ
Tomás Goyena	χ									χ				χ	χ			
Cristino Goyena	χ					χ				χ			χ		χ			
Jesús Goyena	χ					χ										χ		
Mario Goyena	χ					χ										χ		
León Pérez				χ														
Ojo de Esparto				χ														

Tabla 7. Apariciones de los personajes por escenas en *Al margen de la ciudad*.
Fuente: Elaboración propia.

Aunque no se incluyen personajes latentes, a lo largo de la historia sí que advertimos diversas figuras ausentes, como lo es la madre de Tomás y hermanos, mencionada en el Primer Tiempo por la vieja Guada (Angélico, 2007: 119); el ama de León y Ojo de Esparto, a la que este reconoce temer (pp. 128-129); demás compañeros de Alidra en la compañía de circo, como la «vieja» que le contaba anécdotas sobre su niñez (p. 138), o Alimón, «un viejo acróbata que iba en el carro» (p. 138) y que le enseñó las danzas que baila continuamente: «[...] un día me vio Alimón bañándome en un río cuando se transparentaba mi cuerpo por debajo del agua, y me llamó así: “¡Alidra, oh Alidra, qué blanca!”, decía [...]» (p. 139); también, los leñadores con los que convivió Leoncio en lo alto del pueblo (p. 178); y las tres exmujeres de este, pertenecientes a su anterior vida lejos del lugar: «Sí son ciertos, aunque tú no lo creas... Y viven mis tres mujeres, que es lo más original» (p. 143).

Asimismo, la complejidad psicológica que presentan tanto los personajes principales como los secundarios los dota de un carácter redondo, puesto que muestran una evolución a lo largo de la trama que nos sorprende y nos convence, condición indispensable según Forster (2000: 74-84). De hecho, las dos protagonistas sufren un gran arco de transformación,

²⁶⁶ Escenas I y II del Segundo Tiempo se realizan de manera simultánea, alternándose ambas partes su interacción en escena.

mediante el cual se replantean ideas y creencias, afectando su rol como mujer en la sociedad patriarcal. En el caso de Elena, la pasión ilícita que siente por Leoncio y su inevitable deseo de ser madre provoca que, en un momento dado, cuestione su lugar en el hogar y la vida de Tomás, dejando de ser la mujer austera y disciplinada que era en un principio para ser capaz de valorar el modo de vida de mujeres como Alidra. Esta, al mismo tiempo, comienza la obra decidida a convertirse en la cuidadora perfecta del hogar, formar una familia en un lugar seguro y estable, lo cual no podía proporcionarle su vida en el circo. Sin embargo, su experiencia conviviendo con Elena y su familia ha transformado por completo su objetivo vital, optando así, finalmente, por una emancipación libre de estereotipos y prejuicios. Estos cambios en la caracterización alteran la actitud de los personajes sin variar su carácter (Spang, 1991: 162), lo que proporciona movilidad y dinamismo al drama. Su presentación al lector está definida por «lo que hacen» y no por «lo que son» (García Barrientos, 2001: 182). Por ejemplo, Alidra demuestra su afinidad y lealtad hacia Elena acostándose con Leoncio, para que así esta se sienta obligada a desvincularse de él sentimentalmente; de modo que tanto ella como el resto de caracteres adquieren un matiz funcional. En este sentido, destaca su función sintáctica universal, pues son personalidades que con facilidad podemos situar en épocas y contextos diversos, al margen de la temática reflejada en la obra. La moralidad de Elena, infundada por el catolicismo, puede atribuirse tanto a una mujer del siglo XIX como a otra de finales del siglo XX; de igual manera que un carácter como el de Alidra, con sus ansias de libertad y su reivindicación de la dignidad femenina, está presente en múltiples géneros y culturas. El resto de figuras como Leandro, Guada o Cristino responden igualmente a arquetipos universales: el galán bohemio y apasionado, la sabia vieja consejera, y el amigo honesto y realista que mantiene cierta complicidad con la protagonista desdichada.

Por consiguiente, la distancia personal que se establece con el lector es muy reducida, al tratarse de personajes humanizados que se presentan en una condición similar a la de muchas mujeres españolas en su contexto. Tanto en temática como en caracterización, estas pueden sentirse identificadas con la situación planteada por la autora, quien establece fácilmente un vínculo de comunicación entre ella y el público femenino de toda sociedad opresora.

Los personajes son caracterizados de manera implícita, puesto que no necesitan destacar sus cualidades psicológicas mediante el diálogo. En algunas ocasiones, sin embargo, se opta por subrayar determinadas virtudes o defectos explícitamente, a pesar de su evidencia

en las acciones de los sujetos, como es el caso de Alidra refiriéndose a Elena: «[...] no me dejaría “ahora” marchar; lo sé; es muy buena...» (Angélico, 2007: 166). En esta intervención de la joven observamos una «función caracterizadora del diálogo» (García Barrientos, 2001: 174), una técnica empleada para definir física y psicológicamente a los caracteres y que puede ser reflexiva –sobre sí mismo–, transitiva –en tercera persona– o mediante elementos extra-verbales. Para establecer los usos de esta técnica en la obra, analizamos a continuación a los personajes de manera individual y desde las cuatro dimensiones planteadas por García Barrientos (2001: 197): psicológica, física, moral y social.

En definitiva, los personajes principales de *Al margen de la ciudad* son los que exponemos a continuación:

Elena. Su nombre, que etimológicamente significa «luz brillante» o «antorcha» (Albaigés Olivart, 1993: 134), posee una clara reminiscencia literaria, ya que alude al personaje mitológico de Helena, esposa de Menelao y princesa de Esparta. Helena, que vive un matrimonio infeliz con un hombre al que no ama y con la que la obligaron a unirse, huye hacia Troya con Paris, hijo del rey Príamo y príncipe troyano. Este acto provoca la ira de Menelao y, por consiguiente, supone el origen de la Guerra de Troya. Con lo cual, la figura de Helena se asocia, por un lado, al concepto de belleza femenina suprema, como señala Albaigés Olivart (1993: 134): «la más bella mujer aquea»; pero, por otro, Elena «es el origen de todo el conflicto» (Botero Camacho, 2002: 273), de modo que esto la consecuencia de aquello. La imagen de la mujer portadora de la antorcha posee, asimismo, un doble sentido, pues simboliza júbilo o festividad, al mismo tiempo que personifica el desastre y la devastación:

En las *Troyanas* se trata de una antorcha nupcial, en la *Eneida*, de una señal de fuego con la que se comunica desde las murallas el éxito del plan. En ambos casos, la antorcha evoca el clima jubiloso de la fiesta (las bodas y el fin de la guerra, respectivamente), para revelarse después, como en una repentina metamorfosis, como un instrumento de destrucción y de muerte (Bettini y Brillante, 2008: 153).

Según Hall (1987: 40), la antorcha es «símbolo de la vida entre los griegos y atributo de ciertos dioses y diosas paganos, pero no demasiado en boga en el arte y simbolismo cristianos. La antorcha es atributo de Ceres, que la lleva en alto mientras busca a su hija (rapto de Proserpina)». Por este motivo, la connotación que posee el nombre de Elena en la obra de Halma Angélico es extraordinaria, pues presenta a una mujer que ilumina la vida de todos los

que con ella conviven y que, sin embargo, permanece inmersa en un matrimonio desdichado, en busca de un hijo que no logra vislumbrar. Por otro lado, ama y es amada por otro hombre con el que tiene la oportunidad de huir, pero no lo hace, de modo que se convierte en la figura revertida del personaje homérico: la esposa perfecta que, renegando de sus pasiones, permanece al lado de un marido al que no ama. Así, Halma Angélico vuelve a realizar un revisionismo literario, al ofrecer una visión distinta de la caracterización de la figura mitológica de Helena, del mismo modo que otorgó a Berta en *La nieta de Fedra* un final totalmente contrapuesto al de la heroína clásica.

Físicamente, Elena Excelsa, cuyo apellido es mencionado por Mario en el Primer Tiempo (Angélico, 2007: 116), es aún una mujer joven y atractiva, de «treinta y tres años» (p. 105), y es la única mujer de la casa, lo que –tanto Guada como ella– consideran un severo problema, al llamar constantemente la atención de Leoncio, su cuñado, y de los trabajadores de la fábrica. Asimismo, vive inserta en un rol tradicional, víctima del patriarcado, pero anhelante de vivir de otra manera. En su dimensión psicológica, es dócil y complaciente, deseosa de agradar a todos los habitantes de la casa, para cumplir debidamente su función de ángel del hogar: «Elena cuida de todos los hombres y procura aliviar su aburrimiento con libros, discos, conversaciones» (p. 31). Su extrema necesidad de atender los cuidados de su marido y cuñados la convierte en una mujer «solícita» (p. 107), que tan solo vive por y para los demás, una actitud que abarca el drama de principio a fin, como podemos advertir en la siguiente solicitud indirecta de Leoncio: «[...] Algo de música ahora no vendría mal para poetizar a gusto de Jesús... (*Se levanta Elena y va a complacerle.*)» (p. 111). Pese a ser la mujer fiel y esposa correcta que cumple su función en el núcleo familiar, no puede evitar estar enamorada de su cuñado, Leoncio. Este hecho marca el conflicto interno del personaje, ya que la mantiene en una constante lucha para controlar sus pasiones:

ELENA.– Pero, dime, ¿qué has visto en mí para adivinar...?

ALIDRA.– ¿Que le quieres?

ELENA.– No, no digas eso... ¿Cómo has sabido...? (p. 155).

En todo momento, Elena es consciente de las opciones alternativas a su modo de vida, es decir, de la posibilidad de llevar a cabo acciones que, por el contrario, serían impensables para una mujer como Guada; tales como abandonar a su marido, dejarse llevar por sus sentimientos hacia Leoncio, viajar lejos de su hogar o, simplemente, nadar desnuda en la

piscina de la casa, como hace Alidra. Sin embargo, carece de iniciativa propia para ello y, presa de una férrea moral católica, acepta sus limitaciones y se muestra dispuesta a llevar una existencia marcada por el descontento, la frustración y el conformismo: «[...] Yo lo ignoro todo, pero todo lo siento en mí...» (p. 114).

Sus acciones están marcadas por el miedo y la inseguridad, consecuencia de la influencia social, que por el hecho de ser mujer la predispone hacia la dependencia y el servilismo. Esta imposición es percibida por parte de Tomás, su propio marido, quien la estima de manera diferente a otras mujeres como Alidra: «No puedes comprenderlo ni yo explicártelo. Es acaso ella inconsciente en el efecto que causa, pero es mejor que la eches, que se vaya... Tú eres demasiado casta para analizarte ciertas sensaciones...» (p. 156). Frente a la osadía de esta, Elena destaca por su honorabilidad femenina; esto es, un carácter oprimido, con sus pensamientos, ambiciones y deseos completamente contenidos. Su continua subordinación al hombre es valorada por Tomás como un aspecto positivo del modelo de mujer perfecta y, aunque ella logre darse su lugar en este núcleo familiar, no cree que evadir su obligación como esposa sea la opción más correcta para cumplir su propósito vital. Representa, así, a la mujer que se interpone entre dos eras ideológicas. Por un lado, sus creencias han sido fundamentadas sobre el machismo, pero, por otro, logra cierta complicidad con una generación posterior que le hace ver «lo que hay allá fuera»; algo así como una Alicia que se sumerge en el «país de las maravillas», o la Muñeca que escapa de «la caja de música»²⁶⁷. Al igual que ellas, Elena huye mentalmente adonde desea estar, es decir, hacia un estado de bienestar emocional; mientras su cuerpo se mantiene en el lugar de partida, esto es, donde debe estar, quedando nulos sentimientos y voluntad. Como describe Angélico (2007: 32): «Elena vive resignada a una vida sin amor y sin pasión –junto a un marido que solo piensa en trabajar y en ganar dinero–, amargada por una personal tragedia biológica, la de no haber sido madre, tragedia que Leoncio intuye y de la que se quiere aprovechar». En efecto, Leoncio le recrimina constantemente su falta de coraje para afrontar las carencias que hacen de ella una mujer infeliz. Recordemos, asimismo, que el ideal femenino enaltece el modelo de «mujer abnegada, tranquila, dulce, de carácter angelical y sometida al hombre»; de manera que, si estaba casada, «no debía cuestionar la superioridad de su marido, sino comprenderle siempre y apoyarle en todo» (Nieva de la Paz, 2008: 160).

²⁶⁷ Referencias a la obra *La caja de música*, de Alfonso Zurro.

LEONCIO.– [...] Te aburres tanto como yo. Estás más desesperada tú entre tantos hombres, los de arriba y los de abajo, todos mirándote siempre con ojos de deseo [...]. ¡Te aburres, te aburres, a pesar de tanta virtud y de tu marido, y temes de todos y por todos los que te rodeamos!... ¿No es cierto?... Nos conoces, nos presientes, como en el desierto a la fiera las pisadas del hombre... [...] ¡Infeliz Elena! El aburrimiento es un mal consejero... (Angélico, 2007: 124).

Víctima, por tanto, de un continuo dilema entre el bien y el mal, permanece encerrada en un matrimonio infeliz y desapasionado, que ni siquiera le ha aportado su mayor objetivo: ser madre. Así se advierte en la constante decepción de Elena:

LEONCIO.– (*Con intención perversa y agresiva.*) ¡Tu puesto!... Tu puesto estaría junto a una cuna que aún no te han dado y no meces!...

ELENA.– (*Sintiendo la herida.*) ¡Calla ya! Buscas siempre para herir lo que más duele... (*Pausa. Ella se enjuga una rabiosa lágrima; él la mira.*) (p. 124).

A pesar del tiempo que ha pasado desde que contrajo matrimonio con Tomás, Elena no ha logrado satisfacer su deseo de concebir un hijo, de modo que no solo soporta la pesada carga del desamor, sino también la incompreensión de quienes no entienden su desdicha. Leoncio es el primero que recurre a este asunto constantemente para intentar manipularla en su propio beneficio, es decir, persuadirla para que abandone a su marido por él:

LEONCIO.– [...] Siempre soñaste con llegar a ser madre. Me acuerdo. De niña, tus juegos eran eso: mecer a tus muñecas...

ELENA.– ¡Ah, calla, calla, no sigas arañando en mi dolor y fracaso!... ¡No seas tan infame!... (*Tremante.*)

LEONCIO.– ¡Yo, yo te daría el hijo «que nunca llega»!... (*Con cinismo y saña.*) (p. 146).

Exactamente en la misma situación se encuentra el personaje lorquiano de Yerma, inmersa en la gran paradoja de haberse casado con un hombre al que no ama con el objetivo de respetar su honra femenina y lograr ser madre. Aun sin lograrlo, permanece incondicionalmente junto a su marido por una cuestión moral. Tanto Elena como Yerma viven en una absoluta contradicción, sacrificando sus propias ambiciones por someterse al ideal de perfecta casada, con la eterna desilusión y sensación de fracaso que esto conlleva. Sin embargo, lo que diferencia a Yerma de Elena es que la primera se rebela contra su marido, Juan, con la intención de proteger su dignidad del perjurio al que este la somete y desahogar la rabia que siente hacia él por haberle imposibilitado su realización como madre:

Acepta el rasgo fundamental que definía el modelo femenino predominante en la sociedad de su tiempo, el destino maternal, pero se rebela frente a otras de sus características. No se resigna, no acepta pasivamente su esterilidad, no calla en silencio el dolor de su pena, se enfrenta abiertamente a la autoridad marital (Nieva de la Paz, 2008: 160).

En cambio, Elena se resigna a la infecundidad y a la inviabilidad de su romance con Leoncio, actitud con la que evita romper el orden familiar y se asegura una correcta convivencia según los dogmas morales de la sociedad. No arriesga, no se revela, por lo que se acerca más al modelo bíblico de la maternidad frustrada, representado por la figura de Raquel, esposa de Jacob. Pese al deseo de Raquel de ser madre, Dios le concedió el beneficio a su hermana Lea²⁶⁸, quien concibió siete hijos con Jacob (*Génesis* 29:32-35); de modo que aquella, inmersa en su dolor y frustración por no haberlo conseguido, debía escuchar desconsolada el gimoteo y los gorgoritos de sus sobrinos. Finalmente, Raquel tuvo dos hijos llamados José y Benjamín, muriendo al dar a luz a este último; de hecho, es el primer fallecimiento durante un parto en la Biblia (Priddy, 2003: 49). Su deseo era llamarlo «Benoni», que en hebreo significa «hijo de mi dolor», pero Jacob lo cambió por Benjamín, «hijo de la felicidad» (*Génesis* 35:16-18). Véase la manera en la que la tradición cristiana logra vincular la idea de maternidad con el dolor, como si ser madre conllevara irremediabilmente al sacrificio de la mujer y, por tanto, a su condición de mártir en beneficio de la vida. Al ser madre, la mujer se equipara a Jesucristo, que renunció a sus anhelos e incluso a su propia existencia por la humanidad; y, por ende, la mujer siente el concebimiento como un deber divino con el que pretende eludir decepciones y alcanzar la gloria. Sin ello, la mujer se enfrenta a la llamada «tragedia biológica» que tanto la atormenta: «[...] ¡ve a buscarla! Es mi grito de madre frustrada quien te lo reclama... La razón de mi vivir late en sus entrañas... ¿Me oyes, Leoncio?... ¡Óyeme! Con ella volverá a ti mi casto amor de hermana... ¿Entiendes ahora mi sagrada “verdad” de mujer?...» (Angélico, 2007: 184-185).

La infecundidad también es el principal motivo de conflicto en determinadas figuras de la tradición grecolatina, como es el caso de Yocasta, a quien se le ha impedido concebir hijos por miedo a que alguno de ellos asesine a su marido; o de Leto, castigada por Hera con la prohibición de dar a luz en cualquier lugar de la Tierra. La propia Elena hace referencia a un ser de la mitología griega, cuando le confiesa a Leoncio su deseo de hacerse cargo del hijo

²⁶⁸ Según Priddy (2003: 49): «Como Lea no era tan querida como Raquel, probablemente pasaba más tiempo buscando al Señor para recibir fortaleza. La *Biblia* establece que Lea sintió el cuidado de Dios en el nacimiento de cada uno de sus hijos. Raquel tenía el amor de Jacob, pero una cosa es evidente en la vida de Lea. A pesar de las circunstancias, fue una esposa verdadera y fiel. No le dio la espalda a Jacob, ni desistió en su empeño por ganar su amor».

que espera Alidra con el fin de satisfacer su frustración maternal. Esa ausencia de hijo alguno es la «quimera» que ha debido soportar hasta este momento:

ELENA.— Sí... Ese hijo que puede venir a la vida es mío... Quiero cuidarle desde su primer latir y ya en la persona de su madre... ¿No comprendes? ¡Es el hijo que, a gritos, mis entrañas, no fecundadas, te hubieran pedido en limosna de cariño!... ¡Es el hijo que quiméricamente mecí en noches eternas, estremecida de ternuras remotas, entre mis brazos vacíos!... ¡Es el alma presentida, que he de formar y que encarna por milagro ignorado de los hombres, desde mis muñecas de niña hasta cuajar mis ilusiones de mujer!... Ese es mi hijo... El que va a nacer del inconsciente instinto de una alocada criatura encontrada al azar y de la incontinenia exacerbada de un hombre que amé, sino del todo malvado, aturdido siempre... ¡Ah, pero —con remordimiento he de confesarlo— ese hijo nace también de la conciencia mía! [...] Es el hijo de mi espíritu consciente, despierto, tremante de celos y de doloroso placer, mientras su concepción forzada se laboraba... ¡Ni por un instante pudo hallarse ausente mi alma de vosotros en aquel terrible momento de estupor para mí!... ¡Yo era la consciencia que os guiaba! Yo la forjadora subconsciente de aquella trama. Yo la causante del «hecho», cuyo resultado tenía previsto... [...] ¡No, no marchará Alidra; no huirá con los suyos, más nobles que nosotros!... Quiero ampararla..., ¿lo oyes?... (pp. 182-183).

La Quimera es un animal mitológico presentado con el aspecto de un monstruo híbrido que poseía cuerpo de cabra, con cabeza de león y una cola de serpiente —o de dragón—. Así aterrorizaba a los pueblos de Asia Menor devorando rebaños, hasta que finalmente fue derrotada por el héroe Belerofonte, montado en su caballo alado, Pegaso. Elena compara su pérdida con la Quimera, por la privación de vida con la que se la ha castigado. Alidra sería su Belerofonte.

Como podemos observar, Elena coincide con significativos personajes femeninos de obras teatrales coetáneas, cuyo principal rasgo de caracterización es el deseo frustrado de maternidad, como es el caso de *Raquel, encadenada* (1921), de Miguel de Unamuno; *Marquesa de Cairsan* (1932), de Eduarda Aparicio y Ossorio (*Adebel*); *Las ilusiones de la Patro* (1925), de Pilar Millán Astray; *La mujer que no conoció el amor (Diálogos con el dolor)*, 1944), de Isabel Oyarzábal, estrenada en el Lyceum Club de Londres en 1934; o *Yerma*, de Federico García Lorca, de la que ya establecimos el símil con la obra de Halma Angélico. Respecto a la evidente coincidencia entre ambas, tanto en el tema como en la caracterización de su protagonista femenina, cabe destacar que el estreno de la obra de García Lorca en el Teatro Español de Madrid, el 29 de diciembre de 1934, fue posterior a la de Halma Angélico, que había sido publicada en junio (*ABC*, 7-6-34: 14). De modo que la influencia, si llegó a darse, fue por parte de nuestra autora; aunque, como señalamos, la desilusión de la infecundidad era un tema muy habitual y de especial interés durante estos años.

Por consiguiente, el conflicto interno de la protagonista está muy ligado a aspectos de su dimensión social. En estos años, la maternidad ocupa un lugar determinante en la identidad femenina y, por ende, el hecho de no experimentarla conlleva un sentimiento de impotencia, de «frustración del instinto», como afirma Nieva de la Paz (2008: 157). La sociedad espera de las mujeres casadas que conciban hijos pronto, de modo que al no haberlo logrado, también se ve excluida socialmente. Algo que también le ocurría a Yerma, cuando se reunía con sus amigas en el río para lavar los ropajes y observaba frustrada cómo cada una de ellas iba trayendo hijos al mundo, sintiendo así un inevitable sentimiento de inferioridad: «Ella desea realizarse como mujer, lo que en la época equivalía exclusivamente a ser madre» (p. 170). De ahí que grandes piezas de la literatura española reflejen este conflicto biológico como una auténtica problemática moral, que incide directamente en la inclusión de la mujer en sociedad, puesto que han sido educadas para tal propósito.

Asimismo, el rol que Elena desempeña es el del ángel del hogar, de modo que no logra ser vista más que como la dócil esposa que cuida del hogar y de los demás hombres de la casa. Considerada, así, una mujer sin carácter ni ambiciones, pletórica de pertenecer a una familia de hombres que la sostienen económicamente y a los que dedica la satisfactoria tarea de halagar y custodiar. Guada da a entender que Elena llegó a la casa siendo prácticamente una niña, huérfana, por lo que el padre de los hermanos la acogió y finalmente contrajo matrimonio con Tomás. De ahí que esta recuerde su relación con Leoncio como «un juego de niños» (Angélico, 2007: 144). Gracias a sus atenciones, todos ellos pueden dedicar su tiempo exclusivamente a sus intereses particulares, que puede ser el trabajo en la fábrica, en el caso de Tomás; el oficio de las artes, de Jesús y Cristino; o bien, la vida bohemia de Leoncio. Mario es el único de los hermanos que se percata del sacrificio de Elena en pro del bienestar de su entorno y así se lo hace saber a los demás:

MARIO.– Porque aquí todos os ocupáis de vosotros, de vuestro aburrimiento o de vuestra conveniencia. A Elena, sin embargo, nada la concedéis, cuando debiéramos ser todos a alegrarla, porque ella es todo para nosotros: madre, hermana, mujer y amiga... Todo lo pone... ¿Qué sería del arte y las aficiones de Cristino Goyena [...] si Elena no cuidase de sus pinceles, todo se lo proporcionara y hasta adoptase posturas obedientes cuando para modelo le hace falta? [...] (p. 115).

Otro aspecto que define a Elena en su entorno social y familiar es su rol de esposa no-deseada, puesto que sufre el absoluto desinterés de un marido hostil y ensimismado en el trabajo, que no solo la ignora, sino que parece no importarle la posibilidad de que su mujer

pueda tener sentimientos hacia su hermano Leoncio. Por la relación que se plantea en la obra y que es calificada en numerosas ocasiones por los demás personajes, Tomás tan solo necesita a Elena como quien requiere de una madre o una empleada del hogar; es decir, una figura femenina con la que asegurarse una prestigiosa posición social: ser el «hombre de la casa». Por consiguiente, su trato hacia ella se limita a la más pura cordialidad, sin más cercanía que la que mantiene el resto de sus hermanos, algo que, al mismo tiempo, es asumido sin disonancia por Elena:

TOMÁS.– ¿Y por qué no te casas?... Tendrías mujer como yo.

MARIO.– Sí, como él: que te tuviera lista la ropa, te pusiese bien condimentado el «coci», te ayudase a sacar cuentas y a economizar...

ELENA.– (*Azorada.*) ¡Calla, Mario!

MARIO.– Pues para eso solo te tiene. Nunca le veo besarte ni tener contigo un galanteo de enamorado... (p. 117).

En efecto, Elena solo tiene que cumplir con la función de buena esposa; y, además de serlo, debe aparentarlo, como la mujer del César. La relación entre Tomás y ella, por tanto, se basa en el decoro y las apariencias, sin ningún vínculo amoroso-afectivo. De ahí que incluso necesitara una prueba de su decencia en el día previo a su enlace, como en un momento dado cuenta Elena, pues quiso tentarla a mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio para conocer su nivel de alcance, un hecho intolerable para la mujer según la moral de la sociedad de entonces: «Tú ibas a ser la mujer “del César”... Lo necesitaba para mi tranquilidad... El César era yo... Tú sabes...» (p. 158).

En este aspecto, la dimensión moral de Elena no se corresponde en absoluto con el pensamiento retrógrado y patriarcal de quienes creen, como Tomás, que la mujer está subordinada al hombre. Ciertamente es que, frente a la libre expresión de Alidra, Elena mantiene una conducta fundamentada en valores tradicionales, como la docilidad y la honradez femenina basada en el decoro. Sin embargo, y a diferencia de Guada, Elena defiende en todo momento el mismo lugar para ella que para los hombres con los que comparte techo; puesto que, como mujer, no considera realmente que haya demasiada diferencia entre ella y la joven:

ELENA.– [...] Yo soy una mujer buena y creyente, ¿entiendes? ¡Óyelo: «para siempre»! Una mujer a quien, si no bastara, para defenderla de ti, el saberse de otro hombre, le bastaría su fe para reaccionar de todo mal impulso... ¡Su vieja fe, que tú tanto desprecias, y sin embargo «tanto necesitáis» los hombres en nosotras! Su fe, en la que va vinculado el concepto del bien, de lo noble y de lo bueno..., de lo mejor [...] (p. 144).

Para Elena, la única distinción entre ambas se debe a las circunstancias que les ha tocado vivir hasta el momento en que se encuentran. En este sentido, conviene destacar la fuerte presencia del determinismo, a través del cual un individuo es condicionado por el entorno, del que depende la concesión de ciertas oportunidades a lo largo de su existencia. Si Elena no hubiera crecido en un ambiente moralista y prejuicioso, quizás sería capaz de comportarse de la misma manera que lo hace Alidra, sin importar que su dignidad de mujer quede en entredicho –una dignidad valorada mediante estigmas morales déspotas e intolerantes–. Asimismo, si no cargara con el objetivo impuesto de ser madre a toda costa, se sentiría libre de abandonar ese modelo de vida que la hace tan infeliz y huir a otro lugar para empezar de nuevo, algo por lo que finalmente se decide Alidra. Con todo, los anhelos y las ambiciones manifestados por esta están presentes con la misma intensidad en aquella, pero son acallados y remendados en un contexto lleno de adversidades:

ELENA.– Y, con todo, siempre habremos de ser muy diferentes...

ALIDRA.– No lo creas. Por fuera, en la forma de manifestar nuestros sentimientos. En el fondo, igual. Solo existe una diferencia: yo digo siempre las cosas como las siento; tú te las callas. Para eso «has aprendido más». Pero sintiendo eres igual que yo sin saber nada (p. 150).

En el fondo, es consciente de que su actitud y sus decisiones están determinadas por las personas de su alrededor, cuyas convenciones morales son fundamentadas en los dogmas de la fe. Elena abraza sus creencias como único salvoconducto de su dolor, pues tan solo en ellas encontrará respuestas a sus dilemas emocionales. Y, frente a Leoncio o Alidra, quienes buscan su libertad como fin ulterior, Elena considera su fe católica el mayor mérito que la puede definir, aunque esta la prive del derecho a elegir su propio camino. De nuevo, el valor de una mujer se mide por su fiel acatamiento al ideal religioso y su sentido del honor conlleva de manera ineludible a la superioridad moral. En otras palabras, Elena recurre al catolicismo como única vía para sentirse realizada en sociedad, hasta que irrumpe Alidra en su vida para cuestionarla:

LEONCIO.– ¡Dándonos sus mentiras, burlando nuestra verdad!... ¿Por qué no tuviste tú el valor que tuvo Alidra, y hoy te sentirías revivida en otra mujer distinta de la que has sido?...

ELENA.– (*Con serena valentía y seguridad.*) Porque llevo en mi frente y en mi sangre la huella sagrada de una fe que no se extingue. Y bendigo ese estigma legendario, maldecido por ti tantas veces, que hoy me hace fuerte una vez más, para no tenerme que avergonzar ante Dios, ante tu hermano, ante ti, ante mí misma...

LEONCIO.– Pero no lo debes a tus convicciones; Alidra ha sido tu salvaguarda... (p. 184).

A pesar de su convivencia con la joven, Elena es una mujer inflexible que decide mantenerse firme a sus convicciones morales. De hecho, su bienestar personal depende totalmente de su posición como cuidadora del hogar, puesto que, al mismo tiempo que le asegura cierta estabilidad económica, le evita el sentimiento de culpa provocado por un supuesto incumplimiento de su obligación como mujer. No por casualidad, la obra se cierra con el verbo «deber» seguido de un imperativo por parte de Elena: «Dignificate para mí cumpliendo tu deber... Ve, ve...» (p. 185). En estas últimas palabras se concentra la esencia de la personalidad de Elena: dignidad, deber y orden. Mediante el equilibrio de estas virtudes, se recrea a un personaje dócil, reprimido y comprometido con la sociedad, prácticamente programado para su correcta funcionalidad dentro de un sistema de dominio masculino. Definitivamente, Elena es una mujer atrapada en los dogmas morales del tradicionalismo, poseedora de unos valores que, de pronto, son comprometidos por la convivencia con un modelo femenino totalmente opuesto.

Alidra. Según Angélico (2007: 32), «Alidra es una joven feriante que acaba de huir del circo...». Al final del Primer Tiempo, la joven irrumpe en la fábrica de Elena en busca de nuevas experiencias y aprendizajes. Su origen es incierto, por lo que se deduce que ha sido criada por los propios integrantes del circo con los que viaja. En la trama ocupa la función de deuteragonista, ya que, después de Elena, es el personaje que adquiere más relevancia y en el que más se profundiza psicológicamente.

En cuanto a su aspecto físico, Alidra es descrita como una joven de «dieciséis o diecisiete años» (p. 105) que aparece en escena con vestimenta propia de la estética circense, así como con apariencia sucia y desaliñada. Esta, por una parte, indica su nivel de vida humilde y, por otro, los estragos que sufre en su huida del carruaje hasta la casa de Elena:

Aparece Alidra, jadeante y medio destrozada de ropa. Viene huida. La malcubre los hombros un mantoncillo deshilachado. Trae una falda de colorines y un corpiño bordado de lentejuelas. Los pies, descalzos y ensangrentados. Los brazos, desnudos, cubiertos con ajorcas hasta el codo; aros de todas clases y tamaños, que ella se esfuerza en aquietar para que no suenen demasiado y la delaten. Aprieta bajo uno de sus brazos una cajita de pequeño tamaño (p. 127).

La joven, sin embargo, posee una belleza sensacional con la que despierta el interés de cada uno de los hombres de la casa, ansiosos de una distracción en sus vidas grises y monótonas, y que es aludida incluso por la autora en las acotaciones: «Al verla tan bella» (p. 132). En la obra también hay descripciones transitivas por parte de personajes que, ya sea en

presencia o en ausencia de Alidra, se refieren constantemente a su buen estado físico, como es el caso de Ojo de Esparto, uno de sus compañeros de circo: «¡Alidra!... ¡Guapa mujer!... (*Con arrobo.*) ¡El resplandor de nuestra vida negra! (p. 129); Jesús, uno de los hombres de la casa: «¡Qué salada criatura! Me gusta oírte... (p. 138); incluso la propia Elena: «¡Una mujer bella!... ¡Una mujer!... ¡Oh qué linda! ¡Qué linda!» (p. 132). De hecho, la joven se convierte, por su belleza, en el motivo de distracción de todos los hombres con los que conviven, eludiendo a Elena de esa responsabilidad; puesto que, al ser la única mujer de la casa hasta ese momento – además de la vieja Guada –, debía sentir las miradas de deseo, no solo de sus cuñados, sino de los trabajadores de la fábrica, como le espeta Leoncio: «[...] el de “distraernos”, acercándonos a una mujer que “se” pueda desear, alejando el peligro –dicho o no dicho, pero siempre latente– que a ti te pudiera cercar o amenazar...» (p. 136). En efecto, con la presencia de Alidra, Elena deja de ser el foco de atención, sobre todo de Leoncio; y, con ello, le traslada a ella el riesgo –y la carga– de la tentación:

ELENA.– [...] El descanso de la vista en los duros trajines de la faena diaria, alegrando los ojos de quienes sepan contemplar su belleza sana, tan llena de exaltaciones nobles para un artista como Cristino, tanto, como se hace suave para que ojos profanos la contemplen sin ambiciones inconfesables... (p. 156).

En su dimensión psicológica, Alidra introduce en la casa la esencia de la libertad y su peculiar manera de ver la vida contrasta radicalmente con la personalidad de sus integrantes, por lo que renueva el ambiente frío y austero del lugar: «[...] su presencia en la casa representa la irrupción de la juventud, de la ingenuidad, de la naturaleza, de los instintos, de la gana de vivir según los deseos y las exigencias del cuerpo, sin filtros mentales o morales que no sean los que ella ha elegido» (p. 32). Aunque esta energía y vitalidad es lo más destacado de su personalidad, en múltiples ocasiones también se alude a la nobleza y bondad de su carácter, valoradas no solo por Elena sino por algunos de los Goyena que mantienen una relación más estrecha con Alidra, como Mario: «[...] Alidra es buena. Todos hemos estado más contentos con ella» (p. 177). Otra de sus cualidades es su transparencia y sinceridad, lo cual es reconocido de manera reflexiva por la propia protagonista: «[...] digo y hago siempre la verdad» (p. 153). Por lo tanto, su actitud desinhibida, al igual que su naturaleza bondadosa, es una muestra propia de su inocencia, a pesar de no seguir las normas éticas profesadas por el resto de personajes.

En cuanto a sus gustos y aficiones, se destaca especialmente su pasión por moverse en medios acuáticos, de modo que, en los momentos clave de la trama, siempre la hallaremos dándose un baño en la piscina de la casa, o bien intentando escabullirse a ella. Esta se convierte en su principal debilidad, debido a que desobedece las normas de la casa bañándose desnuda precisamente donde Elena se lo tiene prohibido, es decir, en la piscina exterior, pudiendo hacerlo debidamente en la piscina privada interior:

ELENA.– [...] Ahí, en ese cuarto, hay una magnífica piscina, único lujo de la casa, y que tú tienes permiso para usar y disfrutar siempre, como ya te tengo dicho, puesto que vives mejor en el agua que en seco.

ALIDRA.– ¡Querría yo aquella madrugada coger con mis manos y mi boca las últimas estrellas que se despedían del agua con el alba! (pp. 139-140).

En el análisis crítico argumentamos el simbolismo de la relación de Alidra con el agua. Con tan solo leer este fragmento advertimos la naturaleza desobediente y libre de la joven, incontrolable y transparente frente al hermetismo de Elena y Guada. Esta actitud conlleva a que el sector masculino de la obra la vincule constantemente al concepto del pecado original, puesto que, a ojos de hombres como Tomás, Alidra es la Eva del paraíso que, con su negligencia, condena a sus congéneres a la desgracia eterna:

TOMÁS.– ¡Buen permiso le has dado! Andará por casa vestida de Eva cuando menos lo pensemos... Comprende, Elena, que esto no puede durar. Como distracción tuya, que así consideré que lo tomabas al principio, creo que ya basta. Mándala marcharse... [...]. «El lobo no muerde en la casa que pace», dice vulgar refrán (p. 157).

Elena, por el contrario, es la encargada de defender la inocencia de Alidra, en quien deposita confianza absoluta a lo largo de toda la trama. De ella tomamos la rotunda sentencia que añadimos a continuación y que refleja, en muchos aspectos, la idea principal del drama: «No, Tomás; el mal no está en ella, sino en los hombres que no saben mirarla» (p. 156). A través de comentarios como el de Tomás, que emerge desde la más pura misoginia, se percibe a la mujer como corruptora de la sociedad. El símil de un animal salvaje como el lobo la define como un ser indomesticable que desequilibra el entorno y perturba el bienestar del manso rebaño, asociándose categóricamente la figura femenina con el mal. Tanto es así, que incluso la propia autora alude a esta referencia bíblica en una de las acotaciones sobre la protagonista, por lo que hay una clara intención de identificarla con Eva, no como sujeto del pecado, sino como una criatura natural e inocente: «(Se levanta y todos la siguen. Ella va

hacia un cestillo de frutas, coge una manzana o un albrchigo y lo muerde con deleite y saña.) ¡Asíí!» (p. 140).

Eva es una mujer libre, espontánea, que se deja llevar por sus impulsos, desobedeciendo las reglas de un sistema febril y dogmático. De igual modo, Alidra rompe con la jerarquía de los Goyena insertando sus ideas cosmopolitas en un contexto muy poco propenso a admitir influencias externas. Por consiguiente, la reacción general de los integrantes de la casa ante la liberación de la adolescente es la del rechazo progresivo; es decir, en un principio se contentan por su presencia debido a su vivacidad y atractivo físico, pero posteriormente se sienten atacados por su firmeza y autoconfianza. Alidra, al igual que Eva, no puede ser enmendada por el talante persuasivo de los hombres, ni siquiera mediante la influencia moralizante de Elena; ya que, por su naturaleza insumisa, rehuye toda acción que afecte negativamente a su condición de mujer libre y emancipada. Alidra morderá una y otra vez la manzana, aunque ello implique su exclusión del estado de bienestar que le ofrece la sociedad, así como su consagración, al margen de lo prohibido, como ser malvado y culpable de todo mal. Según la propia joven: «Ella [Elena] es “por fuerza” como la hicieron los hombres. Yo, como me hizo Dios: “Eva”. Sin que los hombres se tomaran la molestia de enmendarme» (p. 169).

Esta consideración convierte a la protagonista en una auténtica *femme fatale* que juega a la seducción con los hombres y muestra constantemente una sensualidad de sí misma, como afirma Tomás: «[...] reconozco que enardece a los hombres, los solivianta, sacude en ellos una turbulencia de pasiones...» (p. 155). Se convierte así en el modelo de mujer «sensual e inquietante» surgido a finales del siglo XIX a partir de prerrafaelistas como Dante Gabriel Rossetti (Bornay, 1990: 95)²⁶⁹. Su gran capacidad de persuasión y la facilidad con la que logra captar el interés de sus acompañantes masculinos tienen una consideración negativa por parte de algunos de los Goyena, ya que remiten a aspectos pecaminosos de la mujer. De hecho, su actitud es una auténtica amenaza para la integridad y la masculinidad de los hermanos, pues les descubre su debilidad carnal y, por ende, moral; convirtiéndolos en seres susceptibles del deseo. En este sentido, Cerezo Galán (1996: 396) destaca el carácter negativo del sentimiento amoroso o sexual, que en ocasiones deriva en una subordinación entre amantes donde la

²⁶⁹ También ofrece Bornay (1990: 93) datos sobre la incesante presencia de la mujer fatal en el simbolismo de principios del siglo XX: «Aunque la iconografía de la *femme fatale* se enmarca preferentemente dentro de unos determinados movimientos artísticos, [...] lo es de la ideología, gustos y sensibilidad de unos artistas concretos vinculados a los grupos prerrafaelita, simbolista y del *Art Nouveau* si bien será dentro del marco conceptual del movimiento simbolista [...]».

existencia de uno depende absolutamente de la presencia del otro:

En la dialéctica del eros se muestra meridianamente la tensión de deficiencia y exigencia constitutiva del ser-se. Todo deseo genuino es de lo que no se tiene, pero se necesita o precisa tener, y en cierto modo, se comienza ya a tener en la primicia del esfuerzo y la esperanza. Como enseñó Platón, *eros* tiene una naturaleza demoníaca, en la que se mezclan la muerte y la vida, el no y el sí, la escasez y la abundancia.

Para ellos, Alidra es una especie de súcubo que se aprovecha de la «ingenuidad masculina» para instaurar su dominación femenina, un pensamiento en el que incide incluso Elena, influenciada por el machismo que la rodea. En el siguiente fragmento, ambas reflexionan sobre el alcance del amor en circunstancias tan difíciles como la enfermedad. Mientras Elena apuesta por la compañía incondicional, Alidra antepone su felicidad a cualquier precepto moral, aunque con ello quede definida como un ser malvado y egoísta:

ALIDRA.– [...] Le querré «algo», si tiene salud... [...]. Porque enfermo no lo querría. A un hombre enfermo, por mucho que le hubiera querido, yo no le podría soportar... (*Coquetuela*.) También ellos son como un bello juguete para mí...

ELENA.– El que te ame te querría siempre. No amarías tú mucho a un hombre si le abandonabas enfermo...

ALIDRA.– No siento abnegaciones para el amor. No quiero nunca su lado feo. Ellos tampoco lo sentirían conmigo si me quedara ciega, coja, inútil, desagradable... ¡Aman mi cuerpo! Yo tampoco les pediría el sacrificio... ¡A mí también me gusta el hombre sano, fuerte, un poco feroz! [...]

ELENA.– ¡Dominarle es lo que quieres!...

ALIDRA.– Eso. Pero sin que él se entere, porque me humillaría que lo supiese. Soy yo quien quiere hacer que «se deja» dominar... Es más bonito..., más... [...] mujer, si esto es serlo. Mujer siempre (Angélico, 2007: 151-152).

No obstante, la intención de Halma Angélico no es otra que la de invertir el ideal de belleza impuesto por el patriarcado durante generaciones, en el que existe un nivel de exigencia interpersonal donde solo se beneficia el hombre y en el que se desprestigia a una mujer por no cumplir con ciertos estereotipos de salud física y mental. Alidra no es cruel por preferir estar junto a un amante apuesto y sano, tan solo manifiesta el individualismo aprendido de los hombres con los que se ha encontrado en su camino. Ella se siente con idéntica libertad para pensar solo en sí misma y anteponer la satisfacción de sus deseos a las necesidades de sus semejantes, sin importar que se cuestione su integridad. En este sentido, Alidra se asemeja al eterno modelo de *femme fatale* que lidiaba con demonios y atormentaba a los hombres para su propio beneficio: Lilith.

Lilith es una figura de origen babilónico que, desobedeciendo las peticiones de Dios, abandona repentinamente a Adán y huye del Edén para concebir con un demonio una larga estirpe de diablos, ocupando, por tanto, un lugar significativo en la demonología hebrea (Bornay, 1990: 25-26). La primera mención a Lilith la encontramos en el libro del profeta Isaías, que vivió entre los siglos VIII y VII a. C.²⁷⁰. En él aparecen diversos significados a partir de las diversas identificaciones etimológicas de Lilith, como Lulu («juguetona»), Lulu («lujosa») o Limnu («mal»), que la aproximan a la personalidad de Ardat Lili, la «madre» mesopotámica de Lilith, como señala Marcos Casquero (2009: 43): «*Ardat Lili* sería un espíritu joven, femenino y lujurioso, que acabaría siendo considerado un súcubo de vida nocturna, causante de las ensoñaciones eróticas que provocan en el hombre la polución en sueños, lo que ella aprovechaba para apoderarse del semen y de su vital potencialidad genética». Al igual que ella, Lilith es considerada por primera vez en la demonología judía como la «doble esposa satánica» y «paradigma de la lujuria» (pp. 133, 191), que seduce, ataca y devora a los hombres a través de sus sueños eróticos, provocándoles la polución y apropiándose de su semen para procrear más demonios (Bornay, 1990: 27). También Alidra logra seducir a Leoncio con una clara finalidad: librar a Elena de la tentación sexual y, al mismo tiempo, eludir su responsabilidad para asumir el rol de mujer honorable y casta que esta intenta inculcarle, por lo cual finalmente queda embarazada. Es más, posee una habilidad especial para atraer a los hombres y generar en ellos un sentimiento pasional, por lo que los hermanos Goyena permanecen extasiados ante la presencia de la joven en la casa, demostrando por ella auténtico entusiasmo y devoción, al mismo tiempo que se sienten coaccionados por su personalidad arrolladora:

MARIO.– ¡Y nunca has dicho nada! ¿La quieres también?... ¿Y sufres como yo? ¿Y lloras?... ¡Pero tú eres hombre! ¿Por qué callas?... ¿Por qué no se lo dices?...

JESÚS.– Porque... se reiría igual que si se lo dijeras tú. No es mujer que se conmueva ni se retenga porque la aman... Ella nació para eso: para ser amada (Angélico, 2007: 177).

Esta descripción de Alidra se asimila a la que podemos apreciar de la protagonistas de una de las comedias de Antonio y Manuel Machado, *La Lola se va a los puertos*, estrenada en 1929. En ella, Lola, una cantaora y bailaora de flamenco, renuncia a compartir su vida con un

²⁷⁰ De acuerdo con Marcos Casquero (2009: 35): «Hasta 1947 el texto hebreo más antiguo que se conservaba de este profeta era el denominado 'manuscrito de El Cairo', un códice medieval datable el 895. En 1947 se descubrieron en Qumran varios manuscritos del libro de Isaías, el más antiguo de los cuales (IQIs^a), encontrado en la Cueva 11, data del siglo II a.C. En todos ellos el pasaje que nos ocupa (*Isaías* 34,14), referido a Lilith, no presenta alteraciones».

hombre, rechazando a todos los pretendientes que encuentra a su paso, incluido a su fiel e inseparable guitarrista, Heredia, del que tan solo le interesa su talento musical. En los siguientes versos, este realiza una queja sobre la indiferencia mostrada por Lola, a la que describe como una mujer arrogante e inalcanzable, aludiendo incluso a su naturaleza perversa y maldita:

HEREDIA.– [...] Que se haga usted el distraído
 un momentito y que vuelva
 la serpiente y que les hable,
 [...]. Será mejor
 darle una forma flamenca
 al mundo. ¿Qué te parece?
 [...]
 Tomó el Señor un granito
 de sal fina, de la buena,
 y dijo: [...]
 Haré una mujer de lujo
 que todo el mundo la quiera
 y no quiera ser de nadie;
 [...]
 ¡Hágase la Lola! [...] (Machado, 2010: 106).

El paralelismo entre Lilith y Alidra es aún mayor en la libre interpretación del mito que realiza Ada Langworthy Collier en 1885 con su poema *Lilith*, donde vemos a una mujer que huye del Paraíso con el fin de emanciparse: «Fearless and free, exiled, but princesa still» [...]; «I may not hinder thee. No soul unwilling here may ever bide» [dijo el Ángel]; «Lilith forever lost fair Paradise»²⁷¹ (Langworthy Collier, 2020). De acuerdo con Marcos Casquero (2009: 237), la actitud de Lilith es una vindicación femenina contra la supremacía del varón que hacía de la mujer un ser endeble y pusilánime, incapaz –o incapacitada– para tomar sus propias decisiones y para vivir independientemente del hombre:

En el Libro I *Lilith* lamenta que, habiendo sido creados iguales, Adán pretenda ser siempre superior y erigirse como norma del Paraíso [...]: ella no está dispuesta a comportarse como una sierva y comienza a sentirse a disgusto. Tampoco tiene la sensación de que Adán la ame, por lo que está dispuesta a abandonar el Edén y marchar a otras tierras. [...] El ángel que monta guardia a la puerta del Paraíso la aconseja que no se marche pues, si lo hace, jamás podrá regresar a él, aparte de los múltiples peligros que la acecharán doquiera que vaya.

²⁷¹ «Sin miedo y libre, exiliada, pero princesa todavía» [...]; «No puedo impedirte. Ningún alma que no quiera estar aquí puede quedarse jamás» [dijo el Ángel]; «Lilith perdió para siempre el hermoso paraíso». Traducción propia.

Asimismo, Alidra opta por huir de la fábrica cuando toma conciencia del lugar que ocuparía en la sociedad tradicional donde se ha insertado. Al igual que Lilith, desconfía en los sentimientos de Leoncio, que claramente representa la autoridad de Adán, por lo que prefiere huir embarazada de su hogar para emprender camino hacia la libertad y, por ende, hacia la autonomía, aunque esto conlleve una vida en solitario. La maternidad ofrece el estatus de moralidad a la mujer, de modo que el arquetipo de mujer fatal se relaciona generalmente a la esterilidad o a la falta de instinto maternal: «Lombroso insistirá, en su obra, sobre la peligrosidad que representa para la mujer la ausencia del sentimiento maternal [...], característica que, como veremos más adelante, es un rasgo fundamental de la *femme fatale*, generalmente estéril» (Bornay, 1990: 88). Con su embarazo, Alidra contradice este estereotipo y rechaza una existencia moralmente legítima y estable, eligiendo una forma de vida insólita para una mujer respetable por entonces, basada en el autodominio y el libre albedrío.

A menudo, la figura de Lilith es acompañada de símbolos que reflejan un rasgo de su carácter, como puede ser la luna y la oscuridad, con las que –al igual que Hécate– se la vincula a «la magia, la brujería» y «los hechizos»; y, por ende, «al mundo de las sombras y de las encrucijadas» (Marcos Casquero, 2009: 180). Tengamos en cuenta que Alidra irrumpió en su primera escena desde las sombras, en la oscuridad de la noche, asustando a Elena, lo que parece alertar de su naturaleza incierta y misteriosa. Todo parece indicar que Alidra fue una niña abandonada, posteriormente encontrada y acogida por estos peculiares nómadas, después de ser ignorada y despreciada por la sociedad:

ALIDRA.– [...] Los que eran como tú son los que nunca dieron importancia ni tuvieron nada que enseñar a la chiquilla del camino: sin casa, sin escuela, sin hogar, sin padres que la amaran, sin origen, y lo que es peor muchas veces: ¡sin pan!... ¡Bah, una mujer para el mañana!... ¿Qué vale una mujer para el mañana, habiendo tantas?... Dejadla rodar... Y en el camino me quedé... [...] (Angélico, 2007: 173).

Ni siquiera ella conoce su origen o la identidad de sus antepasados, pues lo que sabe de sí misma ha sido testimoniado por sus compañeros de circo, quienes la criaron y la acompañaron hasta el momento en que decidió huir de la compañía:

JESÚS.– ¿Cómo supiste que te habían alguna vez bautizado?

ALIDRA.– Pues por una vieja [...] hablaba siempre de la sal que me puso el cura al bautizarme (p. 138).

El bautizo de sal es también aludido, como vimos, en los versos de los hermanos Machado, puesto que es un elemento de gran simbolismo añadido al ritual para reflejar la profundidad del concepto religioso, como señala Möhler (2000: 337): “[...] la Iglesia católica, ya a partir del siglo II, rodeó el acto, originariamente sencillo, del Bautismo de gran cantidad de acciones simbólicas [...]. La sal significa al sabio, que se ha liberado de la locura [...]”. Tanto Lola como Alidra son consideradas por su entorno mujeres dementes, debido a su supuesta irracionalidad y a la bravura con la que se comportan en sociedad.

No obstante, el elemento más característico de Lilith y que mejor la representa simbólicamente es, sin duda, la serpiente, que como afirman Antón y Mandianes (2003: 107), es utilizada en la tradición judeocristiana como animalización de Satán: «La serpiente es el enemigo del santo y puede significar el diablo como cualquier figura de los cultos precristianos». Por su connotación negativa, la imagen de Lilith junto al animal es empleada comúnmente como preludio del mal y se asocia a la tentación o a la muerte, dos de los aspectos que más perturban la tranquilidad del hombre: «[...] la serpiente [...] se convierte en símbolo de Lilith, sobre la que Samael cabalga y con quien copula, y de la que se sirvió para seducir a Eva» (Marcos Casquero, 2009: 145). En efecto, su presencia en la Biblia es muy significativa, dado que, pese a no aparecer físicamente como mujer, es transfigurada en la serpiente que persuade a Eva para que coja la manzana; y, mientras Samael era la voz de la serpiente, Lilith constituía el cuerpo.

En la obra de Angélico, como hemos podido observar, Alidra es empleada continuamente como un ente persuasivo y tentador, ya que su carácter embriagador es motivo de desconfianza para todos los integrantes de la casa:

LEONCIO.– ¿De dónde vendrás tú?

ALIDRA.– Del cielo, que es de donde «caemos» todas las mujeres con garbo y gracia.

LEONCIO.– Satanás dicen que «cayó» de allí también (Angélico, 2007: 139).

En ocasiones, la joven es comparada explícitamente con el animal, tanto por Guada como por los hermanos Goyena, al destacar, cual sigiloso reptil, su peculiar afición de deslizarse hasta el agua. Sus cautelosos movimientos evocan el zigzagueo del animal²⁷²: ágiles, en silencio, sin llamar la atención de quienes se encuentran a su alrededor. Así lo advertimos en el Segundo Tiempo:

²⁷² Cabe destacar que el término *serpiente* procede del latín *serpēre*, que significa 'arrastrarse', según la *Real Academia Española* (23.^a ed.).

ALIDRA.– [...] En mi cuarto abrasaba el calor... Yo me levanté despacito, despacito, salté por una ventana... ¡y al agua!

LEONCIO.– Como hacen las serpientes, ¿no lo dije?; «te deslizaste», vamos.

GUADA.– ¡Jesús, Jesús!... No tiene temor de nada. Ni de Dios ni de los hombres... ¡Y bien que serpiente del África! (p. 139).

La asimilación es empleada mayoritariamente por los personajes masculinos, ya que se creen víctimas de una sensualidad femenina de posible naturaleza demoníaca. También en *La Lola se va a los puertos*, se hacía referencia a la serpiente para fantasear con el nacimiento demoníaco de Lola. En nuestro caso, el temperamento osado de Alidra se interpreta como un elemento peligroso para la salud mental de los hombres de su entorno, quizás por el riesgo a ser dominados por una mujer que, por el contrario, debería ser dominada. Esto lo advertimos en comentarios como el de Jesús: «¿Tendrá razón Tomás cuando asegura que ella nos envenena a todos?» (p. 176). Incluso Mario, que había creado un vínculo más estrecho con Alidra, se contamina de la inseguridad de sus hermanos y comienza a dudar de las intenciones de la mujer: «¿Nos habrá envenenado a todos, como dice él?... (*Ingenuo.*)» (p. 177).

Por consiguiente, concluyendo el Tercer Tiempo, la protagonista presume irónicamente de esta cualidad, la cual emplea tanto para seducir a los hombres como para mimetizarse con la naturaleza. En este diálogo encontramos un ejemplo de definición reflexiva del personaje a nivel psicológico:

ALIDRA.– [...] ¡Viviría en el agua!...

ELENA.– ¿Como una ninfa?...

ALIDRA.– (*Riendo.*) O como una serpiente... (p. 162).

El nombre de la protagonista tampoco es elegido al azar, puesto que, como lo fue en el caso de Elena, posee una connotación claramente intencionada por parte de la autora. Alidra procede del francés *alidre*, que significa «culebra o serpiente blanca», según un antiguo diccionario español-francés dirigido por Domínguez (1846: 105).

JESÚS.– [...] Dime, ¿por qué te llamaron Alidra?

ALIDRA.– [...] Alimón, un viejo acróbata que iba en el carro con nosotros [...], fue quien un día me rebautizó de esa manera que a vosotros os parece rara y a mí no. [...] un día me vio Alimón bañándome en un río cuando se transparentaba mi cuerpo por debajo del agua, y me llamó así: «¡Alidra, oh Alidra, qué blanca!», decía, y aseguraba que le recordé unas serpientes que se crían en el África y son blancas también... como soy yo... (*Mirándose los brazos y bajándose el escote. Todo ingenuamente, con instinto, pero sin afectación ni descoco.*) [...] (Angélico, 2007: 139).

Llegados a este punto no cabe duda de que la autora recurre al personaje como una transfiguración de Lilith, caracterizada por su naturaleza cautivadora y rebelde; su rechazo hacia el estado del bienestar, tan atractivo como hipócrita; sus peculiares ademanes; y el valor semántico de su nombre. El embarazo final también alude a uno de los aspectos más relevantes en la historia y la caracterización de Lilith, pues a través de la maternidad logra sus objetivos de venganza, descendencia, inmortalidad, etc. Por si fuera poco, en el retrato de Cristino, Alidra es dibujada con varias pulseras en los tobillos, de apariencia muy similar a la que le daría una serpiente enroscada en la pierna. Claramente evoca la estética de la figura babilónica:

([...] Lleva los pies descalzos y muestra sus piernas sin medias. Pruébese también las ajorcas en los tobillos.) [...] Mira, mira qué lindas están mis piernas con tantas ajorcas... (Poniéndose de pie y haciéndolas sonar. [...] Coteja Alidra frente al cuadro su pierna, comparándola con la que está pintada en el lienzo.) No, no acierta del todo. Está mejor la mía, por mucho que diga... (pp. 164-170).

A diferencia de Eva, en todas sus representaciones, Lilith se muestra íntima y sensual con la serpiente, como se aprecia en la imagen del prerrafaelista John Collier en 1887. En ella vemos su seductora postura, con el animal abrazando su pierna derecha y rodeando su cadera, al mismo tiempo que aproxima el hocico a su cuello. Asimismo, la serpiente se vincula a figuras de la tradición grecolatina como Atenea, de modo que simboliza la fuerza y el coraje femeninos. Según Paglia (2001: 83): «The sacred animal of the Acropolis, the great serpent of Erechtheus, legendary king of Athens, coils behind Athena's shield. Sometimes she is shown casting a snake like a spear. The serpent may be her male alter ego, a phallic projection»²⁷³. Al mismo tiempo, esta transfiguración de Alidra forma parte de su vinculación a la figura dionisiaca, por su connotación del caos. Como sostiene



Fig. 27. *Lilith* (1889), de John Collier. Fuente: Atkinson Art Gallery de Southport, Inglaterra.

²⁷³ «El animal sagrado de la Acrópolis, la gran serpiente de Erecteo, que es el legendario rey de Atenas, se enrosca detrás del escudo de Atenea. A veces ella es vista lanzando una serpiente como una lanza. La serpiente debe ser su *alter ego* masculino, una proyección fálica» (Paglia, 2001: 83). Traducción propia.

Eliade (1972: 27):

La serpiente simboliza el caos, lo amorfo no manifestado. Indra encuentra a Vritra no dividida (*aparvan*), no despierta (*abudhyam*), dormida (*abudhyamánam*), sumida en el sueño más profundo (*sushupánam*), tendida (*açayanam*). Fulminarla y decapitarla equivale al acto de creación, con el paso de lo no manifestado a lo manifestado, de lo amorfo a lo formal.

Como Eva y Lilith, otras figuras femeninas de la tradición cristiana son víctimas de una misoginia con la que se les otorga un carácter maligno y diabólico por trasgredir los dogmas morales. Por ejemplo, Salomé, decapitadora de Juan el Bautista; o Dalila, que traicionó a Sansón cortándole el cabello. En cambio, Judit es considerada una heroína bíblica al introducirse en el terreno enemigo para decapitar a Holofernes, pero lo logra seduciéndolo y emborrachándolo; de manera que, mientras que el héroe vence mediante la fuerza y la suspicacia, el mérito de la heroína se basa, una vez más, en la sensualidad y el engaño.

En la mitología clásica, otras mujeres son juzgadas moralmente por llevar a cabo actos que perturban la tranquilidad del héroe. Desobediente y atrevida, Pandora fue la primera mujer maldita de la tradición grecolatina, cuya curiosidad hizo caer en desgracia a la raza humana (Bornay, 1990: 161). También destacan Helena de Troya, «culpable» del inicio de la guerra; Circe, la hechicera de la Isla de Eea; Perséfone, la «terrible» Reina del Inframundo que gobernaba en igualdad con Hades; la diosa metopotámica Astarté, de culto basado en la prostitución y cuyo nombre significa 'abominación'; o Casandra, condenada doblemente a no poder casarse ni a que sus predicciones sobre la masacre en Troya fuesen escuchadas. Las desventuras de esta última, incluso, coinciden con las de Alidra, puesto que ambas son mujeres que anhelan tener una vida de casada con hijos y, sin embargo, no han nacido para ello. Además, como en el mito de Casandra, Alidra es finalmente considerada por los hombres de la casa una joven demente y perjudicial para la moral colectiva.

También, al margen de la ficción, históricas figuras femeninas sufrieron la incompreensión y la intolerancia de la sociedad por ser paradigmas de la mujer liberada, como es el caso de Valeria Mesalina (s. I) e Hipatia (s. IV-V), grandes influyentes del emperador Claudio y el prefecto Orestes, respectivamente; o Cleopatra, gobernante del Antiguo Egipto, cuyo enfrentamiento con su hermano Ptolomeo XIII provocó una guerra civil.

En cuanto a su dimensión moral, Alidra se caracteriza por sus ideas sobre el individualismo y la libertad, lo que implica situarse completamente al margen de la

concepción tradicional del honor femenino. Su actitud denota una vindicación de sus convicciones y un rechazo del modelo de vida llevado a cabo por Elena. Representa así el ideal feminista de estos años, trasunto de su creadora, donde advertimos a un ser adelantado a su tiempo que anteponía su independencia a los dogmas establecidos por la sociedad, sin miedo a los prejuicios sociales, al rechazo de los hombres o a las consecuencias del paraíso perdido. De modo que sus ideas desafían a la sociedad, al sistema patriarcal y al catolicismo.

Alidra reivindica en todo momento la igualdad de género, su derecho a equipararse al hombre y a recibir exactamente el mismo respeto que este espera de ella:

GUADA.— No le nombres [a Tomás] con tan poco respeto.

ALIDRA.— Como me nombran a mí ellos. Y no merecen más que yo (Angélico, 2007: 164).

Por otra parte, a través de Alidra se plantea la situación de la que algunas mujeres son partícipes, cuando en su vindicación de la igualdad respecto a los hombres, hace un uso indebido de su poder. El lector acostumbra a encontrarse con un arquetipo de mujer que sacrifica sus intereses por el bienestar conyugal, como es el caso de Elena; pero no al de mujer que mira por sí misma sin importar las consecuencias de sus acciones en las personas de su entorno; menos aún, aquella capaz de manipularlas en pro de su bienestar emocional. En el modelo relacional planteado por Alidra, el marido está totalmente supeditado al liderazgo de la mujer, ya que niega su realización como hombre en la vida cotidiana, siendo lo moralmente habitual a la inversa. En tiempos de supremacía masculina, la mujer no es dominada, sino que domina. Esto es, en resumen, lo que Viktor Shklovski denomina «desautomatización de la percepción», que consiste en «liberar la percepción de dicho automatismo, prolongándola e imponiéndole una nueva fórmula» (Fine, 2000: 12). La finalidad de esta técnica, tomada como un principio básico de los formalistas, es la de crear un punto de giro para el lector a partir de su conciencia previa, como afirma Domínguez Caparrós (2002: 208): «[...] el arte busca que la atención del receptor se detenga, cuando entra en contacto con la obra, y la perciba como algo nuevo». Mediante la oposición entre el modelo de mujer sensual, culpable de la caída del hombre, y la cuidadora de la familia y el hogar, honorable según los convencionalismos sociales, la autora legitima el modelo de mujer libre que no se rinde ante un ideal de inocencia implantado por la moral masculina:

ELENA.— ¡Jesús, qué teorías las tuyas y qué moral tan personalísima y única la que has urdido en tu cerebro y en tu corazón sin guía ni freno!

ALIDRA.– La verdad. Lo natural. Yo no quiero que ningún hombre me hable de amor si no le invito a ello, ni que me mire si no le miro del mismo modo. ¿Estamos? ¡Ese es mi derecho! Cuanto menos, que me bese, si no se lo digo... [...] ¿Les molesto yo a ellos cuando no me hacen caso?...

[...]

ELENA.– Mujer, en nosotras es diferente...

ALIDRA.– No lo veo. Será porque ellos lo quieren y lo han dispuesto así...

ELENA.– Nosotras debemos siempre callar lo que sentimos...

ALIDRA.– Yo, no. Serás tú. Y las que sean como tú, tal vez. Pero es una gran desgracia... Y, bien mirado, no te ofendas, «una mentira» [...] (Angélico, 2007: 148).

En este sentido, otro de los aspectos clave en la conciencia moral de Alidra es la sinceridad, no solo para con los demás, sino hacia sí misma, lo que implica para el personaje estar en total desacuerdo con la construcción de Elena de su falso matrimonio. De hecho, si la joven ha sido incapaz de formar una familia ha sido por no engañarse con forzados vínculos hacia hombres por los que realmente no siente nada. Por el contrario, Elena es susceptible a la crítica social y a los dogmas de la moral tradicional, de modo que su relación con Tomás es fruto del deber y no del amor sincero. Este comportamiento, para Alidra, es absolutamente inaceptable, peor incluso que el del abandono marital, puesto que, en cuestión de sentimientos, no existe mayor pecado que el del engaño. Como sostiene Nieva de la Paz (1998: 174): «Alidra, símbolo de la mujer libre que ha vivido siempre al margen de la sociedad, le hace entender por su parte el absurdo de la hipocresía moral a la que está sacrificando su vida, desperdiciada junto a un hombre al que no ama». Pese a su aparente amoralidad, la joven ofrece una lección de ética superior a la de la ejemplar Elena, aparente esposa modélica que, sin embargo, tiene la frialdad de permanecer junto a un hombre que no ama tan solo por los privilegios sociales que esto conlleva. Todo ello, frente a la franqueza de Alidra, cuyas acciones son una completa muestra de voluntad: «A que si no te gusta tu marido, creo lo más inmoral que vivas con él y hagas lo mismo que si te gustase... Me parece peor que si te fueras con otro que te gustara. Le engañas. [...] De eso sí que no te admito lecciones. Solo hay una manera de querer... [...]» (Angélico, 2007: 149).

En resumen, la indisciplina de la joven no afecta en absoluto al afianzamiento de sus valores éticos, constituidos con la misma firmeza que sus objetivos y ambiciones. De modo que, si algo tiene claro Alidra, es que su bienestar no depende de las necesidades de un hombre ni de las exigencias morales de una sociedad, en la que, generalmente, abunda la hipocresía y el desprecio a la diferencia:

ALIDRA.– [...] el dinero no me importa. No «lo siento». Ya sé que soy artista y conseguiré lo que me proponga. Tampoco me importa la gloria. ¡Mi gloria no es la de otros, la de quienes la buscan en la ciudad! Mi gloria es alegrar la vida de los que encuentre en mi camino, y el contento que les doy se refleja en mí. Mi gloria sois ahora vosotros. Antes fueron los acróbatas. Otros quizá antes que ellos. Después... ¿quién sabe? (p. 153).

En su dimensión social, Alidra manifiesta una extraordinaria facilidad para relacionarse en contextos variopintos, ya sea en el ámbito humilde y profano de la compañía circense, o en el fervoroso y disciplinado hogar de Elena y los Goyena. En la fábrica, la adolescente ejerce el rol de mediadora entre los distintos miembros de la familia, hasta el punto de constituir su pilar comunicativo y relacional. En otras palabras, Alidra aparece en la vida de los hermanos Goyena como una salvaguarda emocional, una ilusión carnal disponible para cada uno de ellos, al mismo tiempo que Elena y Guada ven una vía de escape para sus apabullantes tareas domésticas, entre las que se encuentra, por supuesto, el deleite del sector masculino.

Alidra es un ser que despierta sensorialmente a los integrantes de la casa, ya sea desde una perspectiva intelectual, como ocurre con Elena; sexual, como en el caso de Tomás o Leoncio; o emocional, con Cristino o Mario: «Y hasta Mario, el pequeño, a quien tú, inconsciente acaso, despiertas de su sueño infantil... Hasta Elena se sintió optimista, y la misma Guada parece que tiene mayores ganas de vivir...» (p. 167). En efecto, Alidra la hace reflexionar sobre su vida, sus valores, sus emociones; hasta el punto de provocar en ella un auténtico dilema existencial, entre ser fiel a sus sentimientos o al ideal de perfecta casada impuesto por la sociedad. La joven rompe la estabilidad de su matrimonio, inserta en él el germen de la duda, de la desconfianza, y confirma la hipocresía de una relación basada en el decoro y el servilismo, con la absoluta ausencia de amor y deseo sexual. En este sentido, debemos vincular la función de Alidra con la de otras figuras literarias y cinematográficas que, al internarse en un núcleo familiar, se convierten en elemento esencial para el sostenimiento de la misma. Este es el caso del extraño visitante en *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, que con su personalidad carismática y atractivo físico seduce a cada uno de los integrantes de la familia que lo acoge, hasta el punto de que, después de su inminente marcha, se sienten incapaces de continuar con sus vidas sin la presencia del individuo:

La casa está silenciosa y desierta. Por lo demás, siempre está así: porque es muy grande, porque son pocas las personas que viven en ella y porque Lucía ha tenido buen cuidado de enseñar a los criados que se mantengan en silencio y aparte. Sin embargo, en el silencio y en el vacío de estos momentos, hay algo especial. Como si la casa estuviera realmente deshabitada.

El huésped parece haberse llevado consigo no solo la vida de quienes habitan ese lugar, sino también haberlos dividido entre sí, dejando a cada uno a solas con el dolor de la pérdida y con un sentido de espera no menos doloroso (Pasolini, 1987: 104).

Otro personaje emblemático es el de *La invitada*, de Simone de Beauvoir, donde se demuestra, como sostiene Baillon (2007: 170), «hasta qué punto la existencia ajena pone en peligro la propia». Estas obras son posteriores a la publicación de *Al margen de la ciudad* en 1934, de modo que Halma Angélico se anticipó a un motivo extravagante y recurrente de la segunda mitad del siglo XX²⁷⁴. Sin embargo, todas ellas aluden al arquetipo del «extraño» o «viajero», cuyos autores utilizan para remover los cimientos del lugar al que llega y que tiene su origen en la figura de *Edipo Rey*, de Sófocles. Este tema literario se introduce, como señala Folch (2000: 28), para reflejar el auténtico viaje interior de los personajes:

Según Jung, testimonian una insatisfacción que empuja a la busca de nuevos horizontes internos. Ese viajero puede cambiar las comarcas exteriores, pero lo que verdaderamente quiere es encontrar aquellas otras interiores, cada vez más hondas, donde se acerque al núcleo esencial del sí mismo, que pulsa incansablemente, queriendo revelarse, atravesar todas las capas de la uniformidad y la convención colectivas, para manifestar su individualidad única, irrepetible. [...] es lo que Jung llama «individualización». [...] Ese avanzar buscando, desgarrado entre la nostalgia anticipatoria de lo desconocido que se intuye y la del pasado que se quisiera abandonar, pero cuyo recuerdo se adhiere obstinadamente al Yo –y, de hecho, lo ha construido–, se simboliza en el viaje.

Independientemente de la vida conyugal, Alidra supone una vía de escape al hastío y la infelicidad de todos los integrantes de la casa, quienes reconocen como indispensable su vitalidad para la vida cotidiana. Con ella, recuperan su entusiasmo por el trabajo y un aliciente para la convivencia, especialmente Jesús y Cristino, quienes logran encontrar un motivo para permanecer al margen de la ciudad y dedicar el tiempo a sus respectivas dotes artísticas, motivadas por la belleza y el ímpetu de esta presencia femenina:

CRISTINO.– ¡Eres todo para el hombre! Acaso la ilusión perpetua que necesita él, para tener una razón de vivir... [...] Pues eso eres: la Forma Eterna... ¡Cuando viniste, cuando «apareciste», mejor dicho, ya había llegado a su colmo nuestra resistencia para continuar aquí. Tú hiciste renacer nuestra energía...

ALIDRA.– ¡Qué bonito es ser eso y, sobre todo, «sentirse» ser eso, como yo lo siento!

CRISTINO.– Pues eso eres: la Forma Eterna... ¡Cuando viniste, cuando «apareciste», mejor dicho, ya había llegado a su colmo nuestra resistencia para continuar aquí. Tú hiciste renacer nuestra energía... (p. 167)

²⁷⁴ Simone de Beauvoir publicó *La invitada* en 1943, la que fue su primera novela; mientras que *Teorema*, de Pasolini se dio a conocer al público en 1968, tanto la novela como su largometraje homónimo.

Respecto a Elena, la aparición de otra joven mujer en la casa ha supuesto un inmenso alivio de la carga emocional que supone, para una mujer de su época, convivir con las exigencias domésticas de seis hombres ególatras y desidiosos. La relación que se establece entre ambas, por tanto, se fundamenta en la más absoluta sororidad, hasta el punto de que dos mujeres totalmente opuestas en ideal se unen para confrontar el patriarcalismo de Guada y los Goyena. Así lo define la propia Elena al comienzo del Segundo Tiempo: «Aquí somos dos mujeres nada más, dos amigas que nos acompañamos mutuamente para sobrellevar mejor la soledad y el trabajo [...] El de la casa... El que vosotros dais...» (p. 136). Sin duda, la convivencia entre ambas es absolutamente indispensable para conocer el conflicto interno de Elena, ya que simboliza todo lo que habría podido ser si hubiera tenido la valentía de Alidra para huir de un lugar que no le hace feliz. Al mismo tiempo, las enseñanzas de Elena crean en Alidra toda una lección de vida; y no en el sentido que la primera hubiera querido, puesto que sirven para que sea consciente de la vida que no desea para sí misma. En otras palabras, si para lograr su objetivo de formar una familia y regir un hogar debe ser esclava de los dogmas morales de la sociedad y de los estereotipos de su género, Alidra no está dispuesta a seguir el ejemplo de honorabilidad de Elena. En este punto radica la diferencia entre ambos personajes, pues, como afirma Alidra, mientras una ha sido moldeada por los hombres, la otra es creación únicamente de la naturaleza: «Sí, mucho de cuanto hay en mí y hago yo, lo siente y querría a veces hacerlo ella. Pero sabe dominarse y dominarlo. La enseñaron y aprendió. [...] Ahora es cuando empiezo a comprender algo. Y se lo debo a Elena» (pp. 168-169).

En definitiva, Alidra es caracterizada por su autora como modelo de mujer libre e ideológicamente avanzada, dueña de sus acciones y capaz de tomar decisiones pensando solo en sí misma y en el logro de sus objetivos. Su espíritu inconformista y sus ambiciones fundamentadas en la libertad la convierten en un ser emancipado del tradicionalismo social que sigue afectando a las mujeres del siglo XX. Sin embargo, en ningún momento parece renunciar a su fe católica ni a la posibilidad de construir un hogar donde pueda formar su propio modelo de familia. Simplemente, es un reflejo de una nueva realidad.

Para finalizar el análisis del personaje, merece la pena hacer referencia a la canción de Pedro Guerra titulada «Lilith», del álbum *Hijas de Eva*, publicado 2002, que define a la perfección la auténtica naturaleza de Alidra:

¿Quién fue la primera mujer
la que se hartó de vivir para Adán
y se marchó del Edén?

¿Quién fue la mujer que pasó
del paraíso del bien y del mal
y sin pensarlo se fue?

Ni heroína, ni princesa,
ni voluble, ni perversa,
crece libre y no se deja
someter.

¿Quién fue la mujer que también
surgió del polvo y la arcilla y no fue
hueso del hueso de Adán?

¿Quién fue la mujer
que creció en la subversión
y no quiso entender
el sexo sin libertad?

[...]

¿Quién fue la mujer que cansada
de vivir infeliz y atrapada
se decide a volar?

¿Quién fue la primera mujer
que independiente en su forma de ser
no se dejó gobernar?

[...].

A continuación se exponen los personajes secundarios de la obra, clasificados como tal por una menor incidencia en la trama o por su escasa relevancia respecto a los dos personajes principales. Con todo, estos secundarios poseen una profundización psicológica equiparable a la de las protagonistas, fruto de una lograda caracterización.

Leoncio. Es uno de los hermanos Goyena y, por tanto, cuñado de Elena, de «treinta y seis años» (p. 105). A través de descripciones transitivas, identificamos al personaje como un hombre corpulento y tosco, de talante agresivo y rostro que muestra un fuerte carácter. Así lo advertimos en comentarios como el de Alidra, para quien dichas cualidades poseen atractivo: «(Como si analizase.) Es fuerte y me defendería siempre. Casi tiene el rostro feroz de puro feo. Pero me gusta. Sus manos pesan como un plomo si las deja caer, pero para mí son como gotas de aceite» (p. 151). De esta manera, Leoncio representa el arquetipo masculino

impuesto por la sociedad, en el que se enfocan de una manera atractiva cualidades del hombre como la dominancia, la agresividad o el abuso de poder. La masculinidad se vincula a valores absolutamente negativos que contribuyen a la supremacía del hombre y, por ende, al complejo de inferioridad de la mujer, que se rinde ante un modelo de hombre bravío y violento, supuesto protector de su vulnerabilidad. Así se lo hace saber Elena a Alidra: «[...] Leoncio sí te gustará..., porque es brusco..., y obstinado..., y fuerte, y dominante, y sano...» (p. 154).

Respecto a su dimensión psicológica, Leoncio es un personaje individualista y «cínico», como así lo define Angélico (2007: 144) en su primera acotación. Su apariencia física influye en algunos rasgos de su personalidad, puesto que en todo momento se muestra arrogante y altivo, con un claro complejo de superioridad, debido a su amplio conocimiento sobre las mujeres frente a la inexperiencia y la tosquedad de sus hermanos, como refleja de manera reflexiva en la siguiente réplica: «Puedo demostrarlo aquí y en todas partes. Soy el más hombre de todos los Goyenas nacidos y por nacer...» (p. 117). Sin embargo, Cristino alude a su inmadurez, a su «inconsciente vagar» (p. 112) y su tendencia a huir de los problemas que surgen de sus malas decisiones. También se hace referencia a sus excesos sin límite, que contrastan con la sobriedad y tacañería del marido de Elena: «Tomás valora su “audacia” siempre que “no cueste dinero”» (p. 115). Es caracterizado, en resumen, por su inestabilidad existencial, lo que explica que haya pasado largos períodos de tiempo lejos de su hogar, viviendo experiencias que le ofrecen una visión de la existencia más amplia de la que poseen sus hermanos.

Desde muy joven, Leoncio ha estado enamorado de Elena, sentimiento recíproco hasta que él decidió marcharse del hogar familiar durante años. Para cuando volvió, esta ya había contraído matrimonio con Tomás, razón por la cual se muestra celoso y despechado, intentando atraerla hacia sí en cada encuentro a solas y soportando el rechazo de una dubitativa Elena. En un momento dado, incluso recurre a un motivo bíblico para comparar su dolor e impotencia con «la mujer de Lot», mencionada por primera vez en *Génesis 19*: que fue petrificada al mirar atrás en su salida de Sodoma cuando tenía prohibido hacerlo:

LEONCIO.– [...] Porque estoy agotado por esta lucha interior que me traigo, y no tengo gana de revolverme, sino de quedar petrificado como la mujer de no sé quién en una historia que Guada de niño me contaba.

ELENA.– (*Tomándolo a broma.*) La mujer de Lot sería (p. 142).

Su incapacidad para controlar las emociones le llevan, en una ocasión, a abusar del alcohol y aparecer ebrio en escena, en el momento en que se lanza sobre Elena por la fuerza: «¡Ah, qué horror!... ¡Has bebido!... ¡Apesta!... ¡Suelta! ¡Suelta!» (p. 162).

Inevitablemente, también se siente atraído sexualmente hacia Alidra, quien despierta en él tanto interés como en sus hermanos, como ella misma reconoce: «[...] Se llenaban de agua sus ojos al mirarme. No era cariño lo que por mí sentía. ¡Era más! Era adorarme [...]» (p. 151). Hacia el desenlace de la obra, Leoncio se rinde ante el deseo de Elena de formar una familia con la joven embarazada y, al mismo tiempo, es consciente de que con ello desaparece la debilidad que ella podía tener hacia él. Con la eminente llegada de un hijo, Elena tiene el deber moral de desvincularse de un posible romance con Leoncio: «La entiendo, Elena; ¡la entiendo!... Ver cuajado tu amor... o tu “sacrificio”, ¡era toda la “tentación” que de mí para ti había!...» (p. 185).

En cuestiones morales, el personaje destaca por su individualismo y una cierta inclinación a la misantropía, como podemos observar en este comentario cargado de negación y pesimismo hacia la raza humana:

LEONCIO.– Pues yo no quiero saber nada ni de los otros ni de mí. Desprecio a la Humanidad, y me despreciaría a mí mismo si no amase tanto darle gusto a mi cuerpo. La Humanidad es siempre la misma, y lo seguirá siendo, por mucho que se empeñen en arreglarla unos cuantos ilusos. Se compone de un conjunto de egoístas, en que gana el que lo es más. [...] Además, tan al margen de todo lo que no sea lo que nosotros mismos vivimos²⁷⁵, que para nada creemos ya en las verdades que nos dictan otros. ¡Tenemos las nuestras! (p. 110).

Por otro lado, sus intenciones hacia las mujeres y el modo en que se relaciona con ellas es cuestionado en todo momento. Encontramos, así, descripciones de forma transitiva, por ejemplo, por el resto de hermanos que critican su déspota actitud basada en la masculinidad estereotipada. Como afirma Jesús, su tendencia a utilizar a las mujeres a conveniencia no evidencia sus dotes de galantería, sino una grave muestra de promiscuidad: «Leoncio se crece como un gallito de pelea entre los hombres. Se piensa ser el más sultán... [...] Porque necesitas más de “ellas”... No porque las estimes mejor será» (p. 117). Como apunta el propio Leoncio, ha contraído matrimonio en tres ocasiones (p. 143); con lo cual, la autora introduce un motivo de gran trascendencia en su contexto: la legalización del divorcio. Todas estas relaciones fracasaron por la inestabilidad y falta de compromiso del personaje, ya

²⁷⁵ Libre interpretación del sintagma a partir de la edición de Rota (2007), en la que se aprecia un error de transcripción; o bien, ya se encontraba escrito de esta manera desde la primera edición de 1934: «Además, tan al margen de todo lo que no sea nuestros mismos vivimos [...]».

que su espíritu bohemio y despreocupado le lleva a evadir toda forma de vida familiar desde un punto de vista tradicional. De manera reflexiva, confiesa Leoncio que no desea constituir una familia «según principios arcaicos de familia y de lugar», porque esto implicaría atarse «*per secula seculorum*» (Angélico, 2007: 121) y es algo por lo que no está dispuesto a sacrificar su calma y libertad. Quizás por esta razón, Elena no se arriesga a destruir su matrimonio con Tomás por él, pues es consciente que por, su naturaleza, no podría ofrecerle y garantizarle el compromiso y la estabilidad que ella cree indispensable en un núcleo familiar.

No obstante, la mayor aflicción manifestada por Leoncio es paradójicamente su soledad en soltería. En diálogos con sus hermanos, reconoce que añora la presencia de una mujer a su lado, ser partícipe de una relación sentimental donde compartir vivencias e intimidad; en definitiva, una complicidad que no logra con cualquiera de los individuos de su entorno: «[...] me falta lo principal para la vida de un hombre: me falta una mujer. Soy franco, y no ando con eufemismos, lo confieso. No hago como vosotros, que lo desearíais tanto o más que yo, y con hipocresías queréis disimularlo [...]» (p. 121).

Asimismo, Cristino alude a la falta de conciencia de su hermano y su completa ausencia de valores, lo que hace de él un hombre sin ideales ni apenas interés por el crecimiento personal: «Tampoco Leoncio fue nunca un idealista. (*Rien.*)» (p. 108). Totalmente obsesionado con su libertad y el bienestar individual, parece haber desconectado de las necesidades y preocupaciones existenciales de su alrededor, generalmente relacionadas con el *tempus fugit*, como algunas de las manifestadas por Jesús o Cristino –la insípida vida periférica, la soledad del campo o la apatía hacia el trabajo– y que a Leoncio parece afectarle muy poco.

Todos los aspectos psicológicos y morales que hemos señalado inciden directamente en su caracterización social: su desapego emocional, su complejo de superioridad y su reiterativa huida de los conflictos pasionales lo definen como un ser esquivo y mentalmente aislado. A veces se muestra conforme con el ambiente rural en el que convive con sus hermanos, cual *beatus ille* apartado de los placeres mundanos de la ciudad:

LEONCIO.– También en parte estoy conforme con Tomás. Fuera de nuestro mundo, el de los demás no debe importarnos. Aquí mismo tenemos a nuestro alrededor materia para todo. Para dramas y cuentos, para hallar colores maravillosos y llevarlos al lienzo de Cristino y para arreglar a nuestro antojo la cuestión social. Algún obrero descontento no ha de faltar (p. 111).

Sin embargo, siempre acaba por huir del lugar cuando es incapaz de hacer frente a las consecuencias de sus actos, generalmente los relacionados con Elena, para vivir su propia experiencia en lugares recónditos. De este modo se manifiestan las dos caras del personaje: la del hombre que se aísla del mundo y huye de sus orígenes para encontrarse a sí mismo; y el que vuelve para exigir lo que cree que le pertenece: «Yo me sitúo siempre en espectador [...] o en protagonista» (p. 115).

Guada. Esta es la criada que desde hace generaciones sirve afablemente a la familia de los Goyena, habiéndolos visto nacer, crecer y convertirse en adultos. De «sesenta y cinco o setenta años» (p. 105), es descrita físicamente como una anciana débil y enfermiza, que se mueve y desplaza con dificultad, quizás, por alguna enfermedad crónica: «Camina silenciosa, arrastrando con torpeza sus pies cansados. Es leve en el pisar, como si temiera ser molesta con el ademán» (p. 107). La propia Guada reconoce de forma reflexiva su cansancio y fragilidad, sobre todo a la hora de abordar las tareas domésticas con la única ayuda de Elena, hasta la llegada de Alidra en el Segundo Tiempo: «*(Perezosamente.)* Sí..., muy cansadas estamos las dos..., muy cansadas... ¡Es mucho trajinar! Son tantos hombres...» (p. 126). También, de manera transitiva, se alude a su lamentable estado físico con comentarios como el que realiza Leoncio, quien la utiliza para amenazar a Elena con un destino de deterioro similar, si decide quedarse al lado de Tomás: «[...] el esperpento ese de Guada, que ya ni la forma tiene, porque el tiempo se la ha borrado» (p. 124).

Su dimensión psicológica refleja una personalidad gravemente reprimida y adoctrinada, moldeada según los dogmas de una sociedad que no acepta la libre expresión de la mujer. Guada es rígida, pulcra y con un extremo sentido del honor, hasta el punto de incluso despreciar a todo aquel que antepone sus pasiones al cumplimiento del deber. Al igual que Leoncio, su radical e incorruptible posición le hace creer que posee una superioridad moral frente al resto: «¡Chocheo, pero aún observo!... Y para trabajar “en lo mío” valgo como las buenas mozas, y aun mejor, porque no tengo otras cosas en la cabeza...» (p. 118). En resumen, Guada es fiel al arquetipo de anciana impenetrable y austera, incapaz de expresar sus sentimientos en público o de hablar abiertamente de sus emociones; todo ello, para Guada, son muestras de una debilidad que no corresponde con los valores propios de una mujer íntegra y virtuosa. Así se muestra en toda la trama, como indica una de las acotaciones: «Guada, la vieja, impenetrable, hermética, aguanta la mirada» (p. 126).

Su objetivo principal es, por tanto, alcanzar y mantener un alto estatus de honor, por lo que su caracterización psicológica se subordina completamente a la moral. Las ideas y creencias que transmite son infundadas por la tradición católica y, por tanto, todas sus lecciones se ajustan a la sumisión y el decoro femenino. Como consejera de Elena, se presenta como un ser repleto de obsoleta sabiduría en cuanto a las relaciones sentimentales, aportándole consejos para aliviar su deseo incontrolado hacia un hombre que no es su marido, y convirtiéndose así en una alcahueta moralista y redentora. La solución para el conflicto interno de Elena no es otro que el de la abnegación.

Por último, aunque no tenga lazos de sangre con Elena ni los Goyena, el rol social que ocupa es el de madre y cuidadora del hogar, ante la ausencia de cualquier otra figura maternal. La anciana los sacó a todos adelante y se convirtió en un gran apoyo emocional cuando Elena llegó a la casa siendo prácticamente una niña: «Y a mí también casi me criaste» (p. 119). Quizás también fuera educada en valores cristianos hacia su modelo de mujer honorable e incorruptible, convirtiéndose después en su íntima consejera en asuntos maritales: «Yo estaré siempre cerca de ti para quererte... Soy mujer, Elena... Lo fui, mejor dicho... Y ya, aunque vieja, hecha un destrozo, recuerdo que también he sido joven... y no mal parecida... [...] ¡Por eso estuve siempre y en todo momento cerca de ti! Por ayudarte y defenderte... [...]» (p. 179). Sin duda, Guada se convierte en la «compañera de soledad» de Elena (p. 180), con quien desahoga sus dolencias emocionales durante su infeliz matrimonio con Tomás y de quien recibe suficientes razones para continuar junto a él. En todo momento, la anciana antepone los valores cristianos a los anhelos vitales de la protagonista, de manera que se convierte en una barrera ideológica para su realización personal. Guada simboliza la opresión femenina de la religión, el hermetismo de una mujer dominada por el patriarcado, que no aspira a vivir de otra manera. Recta y servicial, está tan arraigada a sus obsoletas creencias, que realmente considera que cualquier camino que no sea el convencional es erróneo por naturaleza. De este modo, se presenta como una especie de demiurgo que ordena y apacigua los conflictos surgidos a su alrededor.

Tomás. El marido de Elena, de «treinta y ocho años» (p. 105), carece de descripción física, pero psicológicamente es caracterizado como un ser tosco e inflexible, disciplinado y casi obsesionado con el trabajo, hasta el punto de descuidar del todo su matrimonio. Su única debilidad, al igual que sus hermanos, es Alidra, hacia la que siente una atracción sexual contra su voluntad:

ALIDRA.– [...] Tan seco, tan serioso y desapacible como un día de frío viento en los caminos. No le importa a él gustarte [a Elena], además. Nunca se le ocurre un mimo, una broma, una palabra de agrado o de cariño [...]. Solo piensa en él, en su felicidad, que es egoísmo... Lo suyo... lo suyo solo. ¡Y tu cuerpo!... Sí, es frío, duro... [...] Pero tiene también «sus momentos» [...] el otro día..., si avisar tampoco «ni nada»... de repente... quiso besarme (p. 150).

Se considera a sí mismo un hombre sensato y práctico, frente a la sensiblería y holgazanería de sus hermanos, que en lugar de gestionar debidamente la fábrica, prefieren ocupar su tiempo en el desempeño de actividades superfluas:

TOMÁS.– A mí no me estorba ninguno de los dos para sacar mis cuentas. Si os ocupaseis en algo más fundamental que el arte, ya lograríais abstraeros de cuanto os rodea. ¡Cualquiera me distrae a mí de lo mío! Ni músicas, ni danzantes, ni poetas... (*Mirando a Jesús.*)

JESÚS.– Siempre has sido positivista. No has nacido para soñar.

TOMÁS.– [...] no comerían nunca si nosotros, los más prácticos y menos sensibles, los que estamos al tanto del mundo económico y financiero, no acudiésemos al remedio con nuestro prosaico y rudo entender (pp. 108-110).

Como consecuencia, su ensimismamiento en las ganancias de la fábrica afecta negativamente a los objetivos y sueños de Jesús y Cristino, artistas frustrados que, sin posibilidad de marchar a la ciudad, carecen de esperanza para tener éxito profesional en el pueblo. Todo lo contrario al criterio con el que él se expresa: «No queremos saber nada. Vivimos mejor al margen de la ciudad. Trabajo, ganancia y descansar» (p. 120). Tomás es, por tanto, el más racional de los hermanos, capaz de sacrificar los placeres por el deber. Obedece así al aforismo socrático sobre el concepto de la templanza: «Lo mejor es dominar los placeres sin dejarse vencer por ellos; lo que no quiere decir que no acudamos a ellos» (Foucault, 2011). De manera transitiva, a menudo es descrito por su extrema tacañería, de la que se burlan sus hermanos al señalar irónicamente su visión «romántica» de la vida (Angélico, 2007: 115); su avaricia y «su insaciable sed de ganar dinero» (p. 124); así como su egoísmo ante la delicada e inestable situación económica de la familia:

CRISTINO.– Él cambiará, sin embargo, en cuanto nuestra situación económica, que le preocupa, se normalice. Ahora le absorbe defender lo de todos...

LEONCIO.– Lo suyo antes... (p. 142).

Al mismo tiempo, Leoncio hace hincapié en algunas de las cualidades positivas de Tomás, en relación a su predisposición al trabajo y el cuidado hacia sus trabajadores en la fábrica: «Eres listo y sabes adelantarte “a dar” antes de que se te exija. Teoría de gran

patrono» (p. 111). También Jesús agradece su capacidad de liderazgo, imprescindible tanto para la supervivencia de todos ellos como la de sus empleados: «[...] un jefe, que eres tú, y los demás todos obreros. Ninguno de los cuatro creímos nunca ser capaces para más que para dejarnos guiar por nuestras aficiones y un dulce vagar divagando y a capricho por cuenta de lo nuestro» (p. 112).

Moralmente, Tomás no presume de la misma rectitud que para el trabajo, como ya advertimos con sus intenciones hacia Alidra siendo un hombre casado. En su relación con Elena muestra, en todo momento, una total indiferencia hacia sus sentimientos, una actitud que se prolonga desde incluso antes de contraer matrimonio. Cuenta Elena que la noche previa al enlace, Tomás intentó persuadirla para mantener relaciones sexuales, lo que en realidad se trataba de una puesta a prueba de su dignidad «de mujer». De ahí que señale, como advertimos anteriormente, que Elena es «la mujer del César»; puesto que esta no solo debe ser su mujer, sino aparentarlo. Lo mismo percibimos en *La nieta de Fedra*, pues Berta es viuda de un anterior matrimonio con un hombre llamado César, con lo que se introduce ciertas connotaciones morales hacia el tratamiento de la mujer a principios de siglo.

Finalmente, aunque de forma breve, cabe destacar su incidencia en el ámbito social, limitada a las relaciones familiares y con los trabajadores de la fábrica: «Yo estoy orgulloso de conocer a mis hombres, y soy el primero en darles como merecen» (p. 111). Su introversión, su severo temperamento y su predilección por vivir aislado de la ciudad no da oportunidad para grandes experiencias colectivas, ni siquiera la comunicación con personas fuera de su ámbito doméstico.

Además de Leoncio y Tomás, los demás hermanos tienen una menor relevancia en la trama, puesto que suelen aparecer de manera conjunta en escenas donde lo que realmente destaca es la acción de los protagonistas. A través de ellos, conocemos en profundidad las dimensiones psicológicas y morales de otros personajes, pero muy poco de su caracterización. En primer lugar, **Jesús**, de «veintiocho años» (p. 105), se define de manera reflexiva como un soñador: «Para lo que pasa [en el mundo], prefiero mis sueños y no saberlo» (p. 109). Esta cualidad les sirve a sus hermanos para ridiculizar su introspección y su talante fantaseador, como observamos en los comentarios de Tomás: «para los contemplativos como tú»; «los ensimismados y ¡viva la Virgen!» (p. 109). También Leoncio alude a su extrema sensibilidad y afección emocional por cada mínima adversidad, pues lo define como «un tonto sentimental» (p. 120).

Efectivamente, Jesús es un romántico e idealista que vive inserto en un inusual mundo interior, repleto de «fantasías» (p. 114), por lo que su mayor afición se centra en «sus versos y sus escritos» (p. 112). Su principal objetivo es lograr la independencia con la que poder marchar a la ciudad, escapando así de un lugar que no le hace favor y ocupar, como cree merecer, un estatus social y económico acorde con sus capacidades artísticas: «[...] un “snobismo” que nunca me convenció» (p. 114), sostiene Cristino. También Mario satiriza de manera burlona su arrogancia: «¿Qué sería del no menos glorioso en el futuro Jesús Goyena [...] si nuestra Elena, con su “ubicuidad” (*A Jesús, con ironía.*), ¿se dice así, maestro?, “ubicuidad imponderable”, no estuviera en todas partes [...]» (p. 115).

Su vulnerabilidad emocional es visible en su relación con Alidra, ya que también él se enamora profundamente de ella. Sin embargo, durante casi toda la obra se niega a reconocer abiertamente lo que siente, hasta el Tercer Tiempo, que, forzado por sus hermanos. Es entonces cuando, sintiéndose perjudicado por la llegada de la joven a la casa y adivinándose rechazado por ella, opta por culparla de sus propios sentimientos, afirmando, al igual que Tomás, que quizás los «envenena» (p. 176) a todos cual serpiente.

Por otro lado, **Cristino**, de «treinta y cuatro años» (p. 105) es el artista plástico que carga en todo momento «con sus pinceles» (p. 114). Como Jesús, siente su don desperdiciado al margen de la ciudad, sin una mujer cuyo cuerpo plasmar en el lienzo antes de la llegada de Alidra: «Solo a mí me faltaría modelo para trazar los cuadros gloriosos que mi fantasía crea en el cerebro... Sin *forma* no me puedo inspirar» (p. 111). Durante el Segundo y Tercer Tiempo, lo podemos observar realizando un retrato al óleo de la joven, caracterizada por sus bellas facciones y a la que le añade –y posiblemente, también, le regala– unas ajorcas para vestir sus tobillos.

Esta afición le aporta también un cierto aire de refinamiento y arrogancia, con el que Mario ironiza en más de una ocasión, alude a él como «el futuro glorioso pintor» (p. 115). También Leoncio se burla de sus esperanzas frustradas definiéndolo como «un “quijote” apaleado» (p. 120).

Socialmente, es quien mantiene de los Goyena un vínculo más estrecho con Elena, incluso más que el propio Tomás, considerándola una hermana más, en vez de su cuñada: «¡Pobre hermana! Confía en mí. Sabes que puedes hacerlo... más que en los otros... “Soy más tu hermano”, como dice Guada...» (p. 160). Esta relación se justifica, no solo por razones de

carácter afectivo, sino porque ambos personajes rozan la misma edad –con solo un año de diferencia–, de modo que crean una complicidad que no disfruta el resto de integrantes de la casa. Asimismo, Cristino dedica buenas palabras a la tenaz dedicación al trabajo de Tomás. Al igual que Jesús, considera que este ha sostenido a toda la familia con su gestión de la fábrica durante los últimos años, salvándolo a él, a su vez, de un fracaso asegurado en el mundo del arte: «Nos llamaste cuando errábamos desperdigados, y aquí estuvimos para ayudarte. Yo dejé mis lienzos y mis exposiciones llenas de optimismo en espera del triunfo» (p. 112). Declaraciones como esta muestran la solidez y lealtad de los Goyena, que, a pesar de sus contrariedades y diferencias, se mantienen unidos contra las adversidades morales y económicas.

En último lugar se encuentra **Mario**, el más joven de los hermanos con «catorce o quince años» (p. 105), que muestra inclinación por las actividades físicas y el deporte: «Yo dejé también mis juegos y mis aficiones de atleta» (p. 112). El joven aparece en escena en muy pocas ocasiones y de manera poco significativa. Cuando Tomás y Jesús acusan a Alidra de sus malas intenciones para con los hombres, Mario defiende firmemente su inocencia y buena voluntad, enfrentándose así a la misoginia de sus hermanos, pero su debilidad de carácter provoca que los acabe creyendo ingenuamente (p. 177).

Fuera del entorno de los Goyena, falta por citar a dos personajes secundarios que aparecen al final de Primer y Tercer Tiempo, concretamente pertenecientes a la compañía de circo en la que viaja Alidra. Uno de ellos es **León Pérez**, trapealista de «veinte años» (p. 105), que es descrito en una de las acotaciones como un hombre atractivo y en buen estado físico: «En la plataforma del carro descascarilla cacahuetes un mono ralo... León Pérez, que es el mozarrón atleta, lleva junto a sí un perrillo faldero» (p. 128). En la misma escena, se puede apreciar, asimismo, que es fumador: «Encendiendo el cigarro que le dio antes Ojo de Esparto» (p. 128).

En cuanto a sus cualidades psicológicas, tan solo es descrito de forma transitiva por Alidra, sobre la nobleza de su carácter y las buenas intenciones que mostraba para ella, frente a la actitud abusiva y descarada de los Goyena: «¿He huido yo acaso de aquellos hombres de antes, y del bueno de León sobre todo, para que otros menos buenos, más animalotes que aquellos y que menos me estiman no me dejen en paz?» (p. 147). En cuanto a su relación con Alidra, León se refiere a sus sentimientos de la siguiente manera:

LEÓN.— Muy lejos está todavía, pero ¿quién sabe?... Soy joven, tengo fuerza, y la quiero mucho, Ojo de Esparto... ¡la quiero mucho!... Como quieren los que nunca se han sentido queridos si llegan a querer... Quizá mi suerte ha de llegar algún día... En el trapecio nadie me aventaja... En mis ejercicios, tampoco... Entonces... ¡con ella!... con ella siempre.

[...]

OJO DE ESPARTO.— ¿Tanto la quieres?

LEÓN.— ¡Tanto!... ¡Tanto! (*Pausa. La emoción no les deja hablar.*) [...] (pp. 129-130).

En efecto, también León reconoce estar enamorado de la joven, hasta el punto de idear sus planes acorde a un posible futuro junto a ella en matrimonio: «Solo la ilusión puesta en ella me hace amar la vida y tener ensueños, esperanzas y creer en mí, pensando que algún día podré llegar a ser algo...» (p. 130). Con ello advertimos que, quizás, sus intenciones hacia Alidra son más puras y sinceras que las de cualquiera de los Goyena, quienes más bien la idolatran sexualmente por su atractivo físico; o bien, la consideran una herramienta para su entretenimiento o inspiración. León la aprecia por otras muchas cualidades además de la física, ya que es consciente de su pasado repleto de pobreza e incertidumbre, y conoce la peor de sus caras en la adversidad de los caminos.

En segundo lugar, hallamos a **Ojo de Esparto**, de «sesenta años» (p. 105), un titiritero que parece haber sufrido un sinfín de penurias y altercados a lo largo de su vida. Su apariencia es una prueba de ello, como afirma el propio personaje: «¡Llegar! ¡Llegar a titiritero y romperte una pata como la mía... o que te salten un ojo, como a mí!...» (p. 131). Más aún, es descrito físicamente por la autora como un anciano desvalido y de mal ver que conduce el carruaje circense: «Viene andando a compás de la carreta un mozarrón fornido y feo, y un viejo tuerto y cojitranco sentado en el volante» (p. 128). Respecto a sus cualidades psicológicas, se incide en su docilidad y conformismo hacia las circunstancias que se le presentan, de manera que acepta agradecido cada oportunidad que se le brinda. Como todo superviviente, conoce las dificultades de la vida y hace lo posible para no volver a experimentar el hambre y la pobreza:

LEÓN.— ¡Menudo miedo le tiene usted al ama! [...]

OJO DE ESPARTO.— Yo temo a todo el que me paga... En fin, ya soy viejo, y así tendré que acabar... [...] (pp. 128-129).

IV.2.4.7. Visión del público

A partir de los tres aspectos propuestos por García Barrientos (2001: 198-199) respecto a la distancia entre la obra y el lector (temático, interpretativo y comunicativo), nos centramos únicamente en el vínculo autora-lector del relato puro y excluimos la distancia interpretativa, debido a la ausencia de representación teatral y, por tanto, de una relación entre intérprete y el interpretado.

La distancia temática que «separa el plano de la ficción del plano real» (p. 199) es muy estrecha, ya que la obra refleja fielmente la realidad del «ángel del hogar», esclava de un matrimonio insulso e ignorada por un entorno que asume de manera automática su rol de esposa y cuidadora servicial. La acción se desarrolla en el momento en que la protagonista se encuentra con el prototipo de «mujer moderna», la *garçonne* en que muchas españolas aspiraban a convertirse para lograr su independencia y libre expresión. El ambiente escénico, absolutamente realista y cotidiano, con personajes comunes y afines a la sociedad española de entonces y el planteamiento de una situación consabida, consigue englobar al lector en el universo de lo representado, transportándolo a la casa de los Goyena junto a sus personajes.

Por consiguiente, se produce un claro proceso de identificación entre el lector y los caracteres de la trama, puesto que puede comprender el dilema de las protagonistas y empatizar fácilmente con ellas. A pesar de la oposición de sus dos mujeres protagonistas, no podemos eludir el sufrimiento de Elena al soportar en silencio el desprecio de su marido, de ver frustrado su deseo de ser madre y no poder huir con el hombre al que realmente ama. Al mismo tiempo, admiramos a esa joven descarada y libre que, a partir de los errores de Elena, aprende a distinguir entre el camino que realmente quiere seguir y el que la sociedad tiene asignado para ella. La autora nos presenta caracteres muy humanos y cercanos, que pueden encontrarse en una situación similar a la de muchos de sus lectores. La complejidad de *dramatis personae* conlleva incluso a la identificación con personajes como Guada o Tomás, ya que conocemos su pasado, entendemos sus circunstancias y las razones de su desacertado temperamento. De modo que todos ellos son el reflejo de la difícil situación de las mujeres en la España de los años treinta, quienes deben cumplir con los estereotipos impuestos por la sociedad, al mismo tiempo que intentan lograr sus propios objetivos. En otras palabras, el conflicto entre tradicionalismo y modernidad.

A través de la denuncia social de la autora y esta identificación entre el público y el personaje, el drama se entiende desde una perspectiva interna, ya que la acción se expone de manera subjetiva, a través de ideas y situaciones preconcebidas. Así, se establece una complicidad no solo de forma explícita, es decir, con la configuración dramática; sino también implícita, con la creadora, debido a su voluntad para cristalizar vicisitudes comunes. El estudio de Narbona Carrión (2003: 59-60) también refleja la intención de esta obra, claramente dirigida a la población femenina, encorsetada en valores cristianos represivos:

[...] hacer despertar a las mujeres de su letargo y, sin ofrecerles soluciones concretas, procurar que se replantearan su situación y rompieran con el estancamiento [...] para hacer al espectador dudar de las verdades universales, y hacerle reflexionar y buscar por sí mismo soluciones al problema que plantea la obra.

Con todo, la conexión con el drama se configura, en primer lugar, desde un punto de vista sensorial, pues el lector puede fácilmente hallarse inmerso en el sentido de la trama; en segundo lugar, cognitivo, ya que se crea un alto grado de conocimiento entre los personajes y el público, es decir, este puede entender la situación de cada uno de los individuos y penetrar en su dimensión psicológica; en tercer lugar, afectivo, debido a la empatía que se establece hacia caracteres sensibles y dolientes; y, por último, desde una perspectiva ideológica, por la transmisión de ciertos valores e ideales con los que el lector comulga sin dificultad, aunque difiera de las comprometidas actitudes que exhiben los personajes. Al igual que en *La nieta de Fedra*, Halma Angélico plantea con esta obra «una moral francamente avanzada para su época en relación con el tema amoroso, hecho que explica en parte su exclusión del ámbito del teatro representado» (Nieva de la Paz, 1993: 97).

IV.2.5. Análisis crítico del discurso: *Al margen de la ciudad* a través de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Miguel de Unamuno y Georges Bataille

IV.2.5.1. Modelos de mujer según la dicotomía apolíneo-dionisiaca de Nietzsche

Halma Angélico buscó plasmar, a través de sus obras, la realidad de las mujeres españolas en su contexto. En efecto, la obra supone un fiel reflejo de la vida cotidiana de las mujeres en el ámbito privado, durante una república que no ha logrado un cambio real hacia la emancipación femenina, pues siguen siendo ellas las responsables del orden doméstico. De

ahí que adquiriera suma relevancia que los personajes se sitúen «al margen» de la ciudad, ya que en la capital puede percibirse fácilmente el progreso de la mujer en diversos sectores como en el laboral, el político o en los medios de comunicación; no así en provincias y ámbitos rurales, donde la mujer continúa siendo relegada a sus antiguas labores.

En *Al margen de la ciudad* hallamos así una oposición de personalidades femeninas que se contraponen en ideales y circunstancias, en su intento por establecer un modelo de mujer del futuro frente a la mujer de su tiempo –su pasado–. La exposición de este esbozo de mujeres profundamente complejas y de diversa moral recuerda a las tragedias de García Lorca, donde se pretende colocar a la mujer como núcleo de la acción para elaborar un retrato de la España de la época. Ambas son historias de mujeres, cada una con sus propios conflictos internos que desembocan en tragedias moralistas, como advertimos en *Entre la cruz y el diablo*, cuyo dilema moral entre la fe y la tentación –la cruz y el diablo– esclarecen los verdaderos límites de una buena acción: ¿hasta qué punto seremos capaces de obrar bien para hacer el bien? Según Nieva de la Paz (1993: 231), «[...] el cuestionamiento de la hipocresía moral de la sociedad burguesa y de la situación de inferioridad real de la mujer en la misma son algunos de los temas centrales de “reflexión” apuntados en estas obras».

La oposición en esta obra corresponde a los dos caracteres femeninos protagonistas. Por un lado, Elena representa a la mujer convencional de comienzos de siglo: dócil, discreta, conformista y esposa antes que mujer. Por otro lado, Alidra se presenta como el prototipo de mujer libre, espontánea y amoral, abierta a nuevas experiencias y perspectivas. A partir de su caracterización, identificamos esta dualidad femenina como una alegoría de la dicotomía apolínea-dionisiaca expuesta por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* para contraponer dos estéticas presentes en el arte universal:

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí [...] (Nietzsche, 1995: 230).

Para el filósofo alemán, el arte apolíneo es dogmático, racional, comedido. Representa, por tanto, todo aquello que, en su máxima expresión, no se manifiesta con una finalidad estética y contemplativa, sino como una muestra de «voluntad» (p. 71), siguiendo el concepto schopenhaueriano al que aludimos en el análisis de *La nieta de Fedra*; es decir, una voluntad que no es finita y no alcanza satisfacción alguna (Estermann, 2001: 56). Del mismo modo se

refiere Mariño Sánchez (2006: 120) a la voluntad apolínea:

El placer máximo está en lograr ser consciente de que se está durmiendo y convertir esa consciencia en un estimulante para la continuación del sueño, afirmando así el deseo o voluntad de ilusión, es decir, dejándose engañar por la «apollinische Täuschung». Como resultado de este juego transfigurador, el «principio de individuación» de Schopenhauer es divinizado: se fortifican los límites del «yo», del individuo aislado, y toda su experiencia vital es enmarcada en los cuadros de la medida y de la belleza, la primera el principio ético, y la segunda estético, de lo apolíneo.

En esta huida de lo estético advertimos al mismo tiempo una «huida de la verdad, para adorarla desde la lejanía», ya que la realidad es envuelta en una urdimbre de apariencias donde la voluntad del creador se rige por el «brillo cegador» de la «sabiduría» y la «verdad», que no necesariamente necesita ser descifrada o justificada (Nietzsche, 1995: 248). Acaso es este el mundo de las apariencias que Platón configuraba en el interior de su caverna.

Por esta razón, Nietzsche (pp. 32-33) vincula el arte apolíneo al cristianismo, en su intento de anular toda expresión «puramente estética» e imponer una doctrina moral que, «con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, –es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena». En esta misma línea, continúa diciendo:

El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no habían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo [...].

Todo lo apolíneo se caracteriza por la apariencia y lo inteligible, ya que es compuesto por imágenes claras que incitan a sentir placer por la vida y, por lo tanto, suponen una «experiencia fisio-psicológica del sueño», como afirma Mariño Sánchez (2006: 120): «el sueño es un juego con las apariencias y la obra de arte apolínea es a su vez un juego con el sueño (Dion. Welt; 1)».

En cambio, el arte dionisiaco se revela mediante el éxtasis, la embriaguez (Nietzsche, 1995: 232) y la desmesura, que permite un estado ilimitado tanto del placer y el dolor como del conocimiento, y rompe así con el carácter artificial y estructurado de lo apolíneo: «Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la “desmesura” se desveló como verdad» (pp. 242-243). En este punto, cabe reflexionar si acaso el verdadero arte estaría relacionado con lo

dionisiaco, vinculando lo apolíneo a lo normativo, lo estándar y, por tanto, lo mediocre. Todo arte dionisiaco se presenta como un arquetipo de triunfo estético, un modelo vinculado al derroche y el desmadre, a lo anti-dogmático, lo indebido y lo políticamente incorrecto. ¿Es lo marginal un triunfo artístico asegurado? ¿Es salirse de la norma una vía segura hacia el éxito y lo trascendental?

En efecto, el despliegue de los excesos se equipara directamente con la verdad, pues, pese a la naturaleza narcótica de todo lo dionisiaco, solo mediante el exceso se libera la conciencia con plenitud, al margen de las limitaciones del mundo cotidiano y su esfera de negativa voluntad, ofrecidas por lo apolíneo. Por ello Nietzsche vincula a Dioniso con la embriaguez y, a Apolo, con lo onírico; debido a que en el enajenamiento la verdad es desvelada, mientras que en el mundo del sueño todo es fantasía: «[...] la desmesura se revela como verdad» (López Pérez, 2019: 69). Además, lo dionisiaco funciona como «un mecanismo liberador del malestar social de los oprimidos», como sostiene Mariño Sánchez (2006: 288), si tenemos en cuenta la relación entre religión e ideología, esta última encubierta por la primera. Según el filósofo alemán, cuando se rompen las barreras apolíneas, se llega al verdadero conocimiento. La realidad es liberada sin prejuicios ni restricciones de ninguna clase, es tal cual, sin distancias ni obnubilaciones, desenmascara cada una de las mentiras configuradas por la moralidad vigente:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con *náusea*: un estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo [...] (Nietzsche, 1995: 78).

De acuerdo con Paglia (2001: 96), lo apolíneo y lo dionisiaco está presente en todas las formas del arte y de la vida. Por lo tanto, no solo se trata de una distinción teórica de las formas estéticas en el arte, sino de una manera de definir los instintos humanos en antítesis, lo que se ve reflejado en todas sus expresiones. De ahí que Mariño Sánchez (2006: 131) interprete el cuerpo humano en su complejidad simbólica, ya sea por la conducta o por el movimiento, con lo que «se rompen las barreras entre el ser humano y la naturaleza» (p. 133). La transfiguración se sitúa precisamente como el objeto de ensayo de Nietzsche para su «*metaphysische Trost*»: «Esta dualidad sirve por lo tanto para estructurar simultáneamente el

campo de las *vivencias* humanas y el campo de las *creaciones artísticas*, ambos plasmados en el campo de los *fenómenos culturales*. Todos estos aspectos son a su vez la plasmación de dos tipos de *consuelo metafísico* [...]» (p. 119).

En el estudio de Paglia sobre las *sexual personae*, se discute el modo en que el carácter identificativo de Dioniso rivaliza con la objetivación de Apolo, quien posee cualidades como las que contrastan precisamente entre Alidra y Elena. Mientras que los dioses apolíneos del Olimpo son «oculares», ya que según Paglia (2001: 88) representan el «ojo de Occidente», Dioniso es el destructor de los valores occidentales. Aun así, ambos estados constituyen la existencia del ser humano, en la que la «realidad onírica» en ocasiones es cubierta por el «sentimiento traslúcido de su *apariencia*» (Nietzsche, 1995: 230). Lo real y lo aparente son los dos extremos de la obra de Halma Angélico, encarnados en sus dos mujeres protagonistas.

IV.2.5.2. Elena como modelo de carácter apolíneo

A partir de la teoría de Nietzsche y la personalidad apolínea descrita por Paglia, advertimos un paralelismo entre el dios y los aspectos caracterizadores de Elena, de quien podemos advertir la «obsesión», la «frigidéz» y la «hostilidad en la mirada», elementos destacados en Apolo (Paglia, 2011: 96). En el contexto de la España de la década de los treinta, Elena cumple con su rol tradicional de esposa y cuidadora del hogar, y propicia la comodidad, no solo de Tomás, su propio marido, sino el de todos los hermanos de este, ya que es la única mujer que habita en la casa, además de Guada, la vieja criada. Por este motivo, la función que realmente cumple Elena es la de sostenedora de la familia, ya que sin ella se considera que el clan masculino, por el alto nivel de dependencia presentado en escena, estaría perdido. Y, por ello, también representa la «firmeza escultórica» descrita por Paglia (p. 73), que da «unidad» a la personalidad occidental: «The Apollonian borderline separates demes, districts, ideas, persons. Western individuation is Apollonian. The western ego is finite, articulated, visible. Apollo is the integrity and unity of western personality, a firm-outlined shape of sculptural definitiveness»²⁷⁶. Su entereza y liderazgo son también aplicados a la mujer del siglo XX, que debe cumplir con una mayor responsabilidad moral que la del hombre, simplemente porque es lo que se espera de ella. La pulcritud femenina eleva a la

²⁷⁶ «El límite de Apolo separa demes, distritos, ideas, personas. La individuación occidental es apolínea. El ego occidental es finito, articulado, visible. Apolo es la integridad y la unidad de la personalidad occidental, una forma esbozada de firmeza escultórica» (Paglia, 2001: 73). Traducción propia.

mujer a un estatus de honor que se relaciona falsamente a un estado de superioridad moral, de modo que, en efecto, advertimos en España un modelo de mujer apolínea. Como señala López Pérez (2019: 60): «Apolo es uno de los mayores dioses helénicos, hijo predilecto del gran Zeus. Pertenece a la segunda generación de los dioses olímpicos [...]. Irradia una severa claridad, y su espíritu superior es señal de medida y orden. Es el espíritu superior [...]» (p. 60).

En varias ocasiones, se alude a la obligación de Elena como mujer de la casa de atender las necesidades de sus varones y, al mismo tiempo, evadir la tentación de relacionarse sentimentalmente con Leoncio, su verdadero amor. De modo que su existencia se basa, por un lado, en el deber y, por otro, en el control de su deseo sexual, rasgos pertenecientes a lo apolíneo. Como afirma la propia protagonista: «Porque una causa imprevista vino en mi ayuda, no dándome lugar a envilecerme..., por lo menos, a tener que arrepentirme... Porque el deber se impuso a la pasión...» (Angélico, 2007: 183). Elena cumple rigurosamente con este arquetipo de mujer en la sociedad, bajo la ilusión del mérito de la honradez y la decencia, tan apreciadas entre las mujeres convencionales, sobre todo las de un profundo sentimiento religioso. Debido a esta responsabilidad moral, Elena no se abandona a la tentación de sus deseos más íntimos, que es romper su matrimonio y unirse con el hombre que realmente ama; porque con ello desobedecería sus principios y los de su entorno, caería en la condena moral, en el señalamiento y en el escarnio social: «Temes de ellos y temes de mí, por ti. Hay pensamientos que no se contienen ni en tu cerebro de mujer ni en el mío. [...] ¡Infeliz Elena! El aburrimiento es un mal consejero...» (p. 124). Elena tiene pánico a hallarse en esta situación, impuesta, con toda seguridad, mediante la educación recibida en su entorno familiar. No obstante, su verdadero deseo, su objetivo, ciertamente no es ver realizado su romance con Leoncio, sino el de ser madre. Su matrimonio con Tomás se justifica por la leve esperanza de una posible concepción, algo que su marido aún no está dispuesto a darle, por desavenencias con sus particulares metas. Por otro lado, la posibilidad de ver realizado su propósito con Leoncio está presente en el desarrollo de la obra y aquí hallamos el punto de inflexión en la dureza del personaje –o el suspense del espectador, que internamente espera que Elena tome alguna decisión antes del desenlace–, puesto que varias veces su cuñado le confiesa su deseo y disposición para formar su familia con ella. Pero, ¿podrá la frígida y púdica Elena sacrificar su honor por la maternidad? Como señala Alidra, el mayor obstáculo de Elena para lograr sus objetivos vitales es su rectitud de carácter, su inmutabilidad y el

miedo a ceder ante otras alternativas vivenciales, al margen de los prejuicios y las normas sociales: «Lo que pienso, como siempre. Y lo que “diría” ella si todo cuanto le enseña a callar, educación, creencias, dudas, temores, convencionalismos —¿se dice así en vuestros “principios”?—, la dejaran. Pero, sobre todo, si creyera que vosotros, los hombres, ibais a ser capaces de entenderla» (p. 173).

La incapacidad de Elena para abandonar su personalidad apolínea la hace desear vivencias ajenas, proyectando así sus anhelos en personas de su alrededor, como Alidra. Esto conlleva a que todos sus propósitos sean advertidos desde una posición etérea; es decir, todo lo que desea para ella, lo consigue ver realizado en las acciones dionisiacas de Alidra. Elena es la fiel espectadora de sus propias aspiraciones llevadas a cabo por otra persona, lo que nos lleva a otro de los aspectos apolíneos señalados por Paglia (2001: 96), que es el «voyeurismo». Elena observa desde una considerable lejanía el momento íntimo entre Alidra y Leoncio, una unión provocada por ella misma para librarse de su tentación, pero llegando a transmutarse con Alidra hasta casi sentir que es ella misma la que se encuentra entre los brazos de su cuñado.

Frente a aquellos elementos ligados a lo dionisiaco, Apolo posee aspectos más negativos en su personalidad, ya que encarna «lo ilimitado, lo desconocido, lo difícil de descifrar, lo insondable, lo oscuro, lo incierto y lo caprichoso» (Roche Cárcel, 2017: 185). Elena es del todo reprimida, no se abre a los demás y nadie de su familia la llega a conocer realmente, ni siquiera Leoncio. Quizás la que muestra más empatía por sus sentimientos es Guada, con quien se comunica en un mayor nivel de confianza, pero la actitud extremadamente conservadora de la criada no responde a sus problemas existenciales. Según Nieva de la Paz (1993: 236):

Elena es la mujer condicionada por su educación y circunstancias, dispuesta a soportar el fracaso de su matrimonio en nombre del buen parecer. [...] Alidra encarna la libertad. Es un auténtico símbolo de la mujer pura, sin mediatizar, la Eva espontánea y salvaje. A pesar de sus supuestos caracteres y de su diferente medio y educación, entre ambas nace una sincera amistad que las lleva a ayudarse en todo momento. Alidra hace ver a Elena el sinsentido de una existencia desperdiciada junto a un hombre al que no ama ni respeta por unas ideas inculcadas que van en contra de lo natural.

En este sentido, la voluntad de Elena refleja cierta determinación al sufrimiento, a la resistencia crónica, que la mantiene en un estado de continua superación de obstáculos vivenciales, lo que se relaciona, una vez más, con su carácter de devota. Elena identifica a la

perfección los rasgos dionisiacos y los reconoce como una opción a sus intereses personales – su realización sexual y su anhelo maternal, ambos incluidos en el imaginario de Dioniso–; es decir, es consciente de que, para lograr todo esto, basta con renegar de su condición apolínea. A pesar de tener las herramientas para llevarlo a cabo, para mitigar su dolor en un matrimonio desdichado y una vida trivial en completa soledad moral, Elena opta por la resignación y el conformismo, porque si antepone sus propios beneficios a los de su entorno, estaría aceptando la individualización dionisiaca y, al desaparecer el obstáculo moral, desaparece a su vez el sentido y la razón de su existencia: lo apolíneo no es un rasgo de su personalidad, es su identidad.

Respecto al conocimiento de lo apolíneo como esfera de apariencias, afirma Grave (2013):

[...] la irremediable necesidad del sufrimiento en el desgarrarse de la naturaleza. Por eso, es el sabio que no actúa: conoce la inexorable justicia que así como objetiva al individuo termina por fusionarlo con el Uno primordial. Su sabiduría es la del sufrimiento. Este sufrimiento es el de la individuación dionisiaca que conoce que en cuanto individualidad su realidad no es más que aparente y, por lo tanto, sabe también que su destino es terminar fundida en el fondo primordial. Lo dionisiaco, en la tragedia, es la afirmación, desde el individuo, de la verdad que rebasa toda individualización. Esta verdad de lo dionisiaco, por su contención de lo apolíneo, ya no es la verdad que espanta y sume a la existencia en la náusea del absurdo; es una verdad sublime y ridícula.

La existencia de Elena se basa, por tanto, en el engaño y la apariencia, símbolos apolíneos por excelencia; y su condición de sufridora consciente provoca en el lector un sentimiento de compasión. Pese a ello, Elena no actúa como una víctima de sus circunstancias, tampoco deriva hacia una autodestrucción, como sí advertimos en Berta de *La nieta de Fedra*; puesto que, al fin y al cabo, sus dogmas éticos la mantienen inmersa en la ilusión de una única realidad posible para ella. A esto se refiere Nietzsche (1995: 170) al afirmar que el ser apolíneo vive al margen de la «universalidad dionisiaca»; es decir, advierte sus posibilidades e incluso puede notarse en ella un deseo íntimo de cambio, pero no cree posible que el juego dionisiaco pueda ser una realidad para todos los individuos de manera equitativa:

De este modo lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido. [...] con la doctrina ética, [...] lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su autoaniquilación

orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad del suceso dionisiaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo [...].

El mundo de Elena es más claro y comprensible, pero también más próximo a las sombras, por aquello que señala Nietzsche (p. 86) en torno al «estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo». Permanece así atrapada en la oscuridad de la caverna, a resguardo de las persuasiones reveladoras de Alidra y Leoncio:

LEONCIO.– [...] Huiremos, Elena, huiremos... Sí..., ¡me has de seguir!... Créeme a mí... Todo es mentira en estos ambientes sombríos para la alegría de vivir... Toda esta sociedad en que hemos nacido y sus leyes convencionales no merecen la pena de sacrificar un amor como el nuestro... ¡Como el nuestro, que es la plenitud! (Angélico, 2007: 144-145).

En cambio, Dioniso se presenta como una figura transgresora y discorde con la rigidez de Apolo, ofreciéndonos una visión desmesurada de la realidad, que viene a ser un reflejo exacto de la misma. Mientras que Elena basa su existencia en un mundo de apariencias, la joven Alidra reclama para sí los placeres tradicionalmente reservados a los hombres, aporta, pues, una nueva visión «orgiástica» de la feminidad.

IV.2.5.3. Alidra como modelo de carácter dionisiaco

En el extremo apolíneo encontramos a Alidra, con su energía de juventud, su empatía hacia las mujeres que la rodean y su sensibilidad emocional, en ocasiones peca de «imprudencia indiscriminada de idea o práctica» (Paglia, 2001: 96)²⁷⁷. Para entender y aceptar a Dioniso, con su diversa y compleja genealogía²⁷⁸, la metafísica nietzscheana sugiere la necesidad de cambiar los preceptos antropológicos; es decir, aceptar el modelo dionisiaco es aceptar que existen alternativas vivenciales al margen de lo apolíneo y que pueden ser igual de válidas. De ninguna manera, el ser dionisiaco debe adaptar su naturaleza al carácter apolíneo, aunque no deja de poseer elementos de esta, del mismo modo que lo apolíneo depende y necesita de lo dionisiaco para conservar su propia esencia. Como señalan Sánchez Fernández y Cabrera Bonet (1998: 13), Dioniso es «el dios terrible de la posesión y de la

²⁷⁷ «Dionysus is the empathic, the sympathetic emotion transporting us into other people, other places, other times. Apollo is the hard, cold separatism of western personality and categorical thought. Dionysus is energy, ecstasy, hysteria, promiscuity, emotionalism—heedless indiscriminateness of idea or practice» (Paglia, 2001: 96).

²⁷⁸ Como señala Páez (2008: 170): «[...] la genealogía de Dionisos es compleja, porque parte de diferentes topologías y distintos nacimientos, dependiendo, eso sí, de la figura femenina porque el padre es, sin lugar a dudas, Zeus. En la primera tipología proviene de una diosa-madre, como Rea o Deméter, o una diosa-hija como Perséfone».

locura [...]. Pero lo que define, por encima de cualquier adjetivo, a este dios es su ambigüedad [...].».

Tras una «vivencia religiosa», el ser dionisiaco experimenta determinadas «vivencias humanas» que se relacionan con «el sexo, la maternidad, la locura», y que, a su vez, tienen su correspondencia con la conciencia de la muerte; de manera que esta experiencia es lo que le proporciona un «auténtico sentido de la vida» (Mariño Sánchez, 2006: 278). Así se corresponde con el carácter amoral del «dios del teatro, los bailes de máscaras y el amor libre» (Paglia, 2001: 97). Esta es la vivencia humana de Alidra, sustentada sobre la libertad que le conceden los placeres del sexo, la amoralidad y su despreocupado contacto con la lascivia masculina, lo que para Elena supone una actitud demencial. Sin embargo, la verdadera aproximación de Alidra a la locura la tiene en su intento de apolineizar su estilo de vida, llegando así a una toma de conciencia mediante la que decide regresar a su estilo de vida anterior. Alidra pertenece a un mundo en el que los estereotipos y los prejuicios morales son irrelevantes, de la misma manera que Dioniso se integra en todo lo vinculado a lo «marginal» (Mariño Sánchez, 2006: 153); y, en este contexto, se somete permanentemente a la exclusión del núcleo familiar, sin posibilidad de fundarlo y sustentarlo. Alidra se deja llevar por sus «deseos miméticos»²⁷⁹ hacia una forma de vida diferente, estable y convencional, en la que pueda llegar a formar una familia y dirigir un hogar como una mujer honrada, que es lo que viene a representar Elena. No obstante, con la llegada de su inesperado embarazo, la joven recupera su estado de conciencia y recapacita acerca del verdadero sentido de la vida: la maternidad se armoniza con lo dionisiaco, mientras que el engaño apolíneo se revela como nocivo y perjudicial. Esta idea se equipara al «simbolismo anti-moderno del dios» que Mariño Sánchez (p. 155) utiliza en referencia a aquellas divinidades cuyas acciones son reprimidas, ocultas o marginales, y que a mitad del siglo XX se convertirá en un modelo subversivo de la modernidad: «Desde los años 60, Dioniso cumple el papel de referente simbólico en diversos discursos que se presentan como discursos de “contra-poder”, en los cuales el dios se hace portador de diversas banderas políticas: dios feminista, igualitarista social, revolucionario,

²⁷⁹ La «teoría mimética» es planteada por René Girard, a través de la cual afirma que la conducta violenta del ser humano tiene su origen en la imitación de los deseos ajenos y que puede ser menguada con la fe cristiana: «Para Girard hay un modo de escapar a la mimesis violenta, sin tener que recurrir a la violencia, de modo que la mimesis deviene edificante y constructiva siempre: es la revelación evangélica. De hecho ha sido esta revelación la que ha permitido históricamente descubrir el mimetismo violento que resuelve. [...] Sin embargo, puntualiza que esta resolución del deseo mimético en deseo edificante y constructivo a través de la “economía del don” solo minimiza los conflictos miméticos, reduciendo tal vez sus efectos visibles más perversos, pero no los elimina interviniendo desde la raíz» (Parrilla Martínez, 2017: 85-86).

etc.».

En la misma línea, el personaje de Alidra rompe con los convencionalismos sociales, al querer cumplir con sus anhelos de mujer antes que los de esposa y desenvolverse en un mundo de hombres con la misma libertad y derechos que sus congéneres masculinos. Elena significa un obstáculo para este propósito:

CRISTINO.– ¿Y qué nos dirás tú, vamos a ver?

ALIDRA.– Pues muchas cosas, y muy bonitas, sobre eso mismo que ustedes hablan del trabajo, y de la vida, y del amor, y de los hombres, y del... (*Transición.*) ¿Puedo yo fumar?... (*Mira algo temerosa a Elena como si no hubiera querido pedir tanto delante de ella.*)

ELENA.– (*Adelantándose al ademán de Cristino.*) No; sabes que te lo tengo prohibido (Angélico, 2007: 135).

Como vemos, la consolidación de Alidra en el entorno familiar de Elena se basa en el decoro y la rectitud, por lo que solo a través de la represión y la anulación de sus anhelos podrá insertarse en el mundo apolíneo: «¡Alidra, no les hables de ese modo! ¡Quédate seria! Ven a sentarte aquí y ponte a trabajar. Ayúdame» (p. 138). Pero Alidra no está dispuesta a renunciar a su naturaleza, pues «lo que para el hombre es crisis, ruptura y diferencia», para Dioniso es «juego, mezcla de contrarios» (Dumoulié, 1996: 88), de ahí su curiosidad por los hábitos convencionales. En este aspecto coincide con Leoncio, ya que, pese a su deseo de formar una familia con una mujer como Elena, su moral también se conforma al margen de las normas socialmente aceptables y, por ello, sus hermanos lo consideran un hombre «perdido»:

LEONCIO.– Pues yo, por mi parte, nada le agradezco. Preferiría correr una aventura amorosa en una noche tan bella como esta, que acrecentar mi caudal mañana con unas pesetas más...

CRISTINO.– ¡Siempre has sido un loco de atar!...

JESÚS.– Una bala perdida...

LEONCIO.– Pero que siempre da en el blanco. No, como tú, un tonto sentimental (*A Jesús.*), ni como tú (*A Cristino.*), un «quijote» apaleado... ¡Nunca sabréis vivir si no tenéis un poco de cinismo!... (Angélico, 2007: 120)

Por este motivo, Alidra representa todo lo opuesto a los valores cristianos que Nietzsche había vinculado a lo apolíneo²⁸⁰, ya que se transfigura en un ser de fuerza y caos

²⁸⁰ Mariño Sánchez (2006: 145) se refiere así al «vínculo de continuidad dionisismo-misterios-cristianismo» planteado por Nietzsche a partir de una influencia de Creuzer y Bachofen: «Dioniso se caracteriza por su extraordinaria flexibilidad para moverse entre múltiples sentidos, significando lo más “material” y lo más “espiritual” en el ser humano; para Nietzsche es en esta línea el dios del “orgiasmo”, de su “idealización artística”, y de su transmutación “mística”. La alusión al cristianismo lo lleva incluso al borde de su propia

capaz de deconstruir²⁸¹ los fundamentos primordiales de la moralidad, tal como define Dumoulié (1996: 71) a Dioniso: «Su modelo podría ser Heliogábalo, a la vez anarquista y rey, que para traer de vuelta el Orden y la Unidad “resucita el desorden”». Para la joven, su libertad continúa anteponiéndose al honor de Elena, por lo que las convicciones sobre las que esta sustenta su pensamiento son quebrantadas y anuladas por la heterodoxia de aquella. Acciones como fumar, correr o bañarse en público, persuadir y provocar a los hombres de la casa, todas realizadas por Alidra, son una absoluta contradicción a las reglas impuestas por Elena, que ponen en entredicho el modelo de mujer católica y tradicional. Así, al desobedecer las leyes de la hegemonía religiosa, Alidra crea un vínculo directo con el paganismo, pues, como señala Roche Cárcel (2017: 213), incluso en la tragedia la caracterización del héroe (*êthos*) es obstaculizada por el poder religioso (*daimon*), de ahí el conflicto entre sus acciones y las divinidades que determinan el límite de su libertad. La exaltación de Alidra de la libre expresión amorosa conduce al binomio «amor-pasión» dionisiaco presentado por Ross (1992: 397), frente al «amor-padecimiento» de Jesucristo, que es encarnado por Elena:

El primer módulo es sintético-analítico (inflación del *eros* hasta su deflación); el segundo es analítico-sintético (encarnación del *pathos* hasta su liberación). La pasión de Dioniso es la expansión de la *libido*; la pasión de Cristo es la impansión de la *libido*. Frente a la orgía o consunción del sexo dionisiaco, hay un cierto *élan* retentivo en el amor cristiano [...].

En una de las piezas narrativas de la misma autora, *La Mística*, plantea precisamente una reivindicación del amor libre a través de los personajes femeninos. La libertad sexual dota a la obra de un carácter moralizante y, con ello, realiza una vindicación de la figura de Eros en el imaginario femenino, así como de los elementos vinculados a ella, como el amor o el sexo, el erotismo en todos sus niveles. Así lo señala Bueno (1952: 103):

Como era de esperar, la reacción antipagana empieza a insinuarse en la novela y son precisamente las mujeres, que con tanto entusiasmo se pronunciaban por la reivindicación del derecho al amor sin trabas, las que rompen el fuego contra la libertad sexual. Eva ha hecho el periplo en torno de los dominios de Eros, y al retorno se muestra decepcionada. La ventura no está en la pasión, que devora las energías del alma, al saciar los anhelos de la materia, sino en el amor de ritmo lento, que nace en la ilusión, se fortalece en la confianza y afirma su fecundidad en el hogar. Lo demás, pese a sus apariencias románticas, es puro histerismo, que el moralista analiza, el sacerdote absuelve y el médico cura.

negación como encarnación de una metafísica profundamente “anticristiana”».

²⁸¹ A partir del pensamiento del postestructuralista Jacques Derrida, que estudió en profundidad a Heidegger, la teoría de la deconstrucción consiste en descomponer estructuralmente un texto para descubrir las paradojas de sus diversas significaciones. Según el Diccionario de la RAE (23.ª ed.): «Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades».

En *Al margen de la ciudad*, nos encontramos con una escena que destaca por su sutil erotismo y que hemos mencionado con anterioridad brevemente: la salida del agua de Alidra. En unas circunstancias de gran tensión para Elena, donde debe soportar el dilema de renunciar a sus anhelos por honor, comparte un momento de intimidad con Alidra, sintiéndose libre de confesarle su agonía mientras esta disfruta de un baño en la piscina: «¡Qué buena está! (*Se oye otro chapuzón.*) ¡No hay placer comparable con este!... Un goce, para mí, que no se parece a nada... ¡Viviría en el agua!...» (Angélico, 2007: 162). Alidra se encuentra totalmente desnuda, como acostumbra siempre que goza de las distintas piscinas de la casa. Mientras esta permanece en el agua, Elena es sorprendida por Leoncio, causante de sus pasiones ilícitas, y se lanza sobre ella sin control:

Elena, sorprendida por Leoncio, queda sujeta por él, que ahoga la respuesta entre sus labios. Lucha y forcejea Elena, prisionera entre aquellos brazos que le son amados, hasta que, poco a poco, bien se adivina que pierden fuerzas voluntariamente, subyugada a su amor, hasta creerse pronta a ceder por la pasión, que, a su pesar, la envuelve y siente (p. 162).

Realmente, el conflicto amoroso no resuelto entre ambos se nos presenta desde la primera escena del Primer Tiempo, cuando Leoncio se acerca de modo incitante y Elena se resiste a corresponderle: «Disimuladamente coge la punta de uno de sus dedos y lo aprieta con fuerza, como si se lo oprimiera entre los dientes. Elena hace esfuerzos por contener un grito de dolor y disimular la acción de su cuñado, llena de temores» (p. 108). Cabe destacar la acertada apreciación de Nieva de la Paz (1992: 435) con respecto al carácter innovador de Halma Angélico por ser una de las primeras mujeres que se atreve a plasmar en sus obras el deseo femenino: «[...] una poco frecuente utilización del deseo como fuerza dramática determinante en la conducta de la mujer [...]». A punto de ser vencida por la atracción hacia su cuñado, Elena suplica auxilio a Alidra, que emerge del agua como un ser delicado y sinuoso, que deja tras de sí un rastro acuoso, para acercarse a Leoncio. El sensualismo de sus movimientos felinos es descrito en la siguiente acotación, que, como afirma López (2016: 56), es sumamente censurable en el momento de su publicación:

Sale ALIDRA envuelta en una tela, kimono o bañador, de colores fuertes, lo más atractiva posible, bajo cuyas telas se presiente su carne desnuda, fresca y saturada. ALIDRA los mira y comprende. La acción y el gesto son rápidos. Felinamente echa su brazo al cuello de LEONCIO, procurando rozarle con él la cara, insinuante, expresiva, para atraérselo con coqueterías, hasta lograr sustraerlo a la idea dominante, llevándose como un autómatas hacia las habitaciones interiores (Angélico, 2007: 163).

De hecho, en una nota a pie de página, que añade Angélico (p. 163) en la acotación inicial, insiste en que la acción debe realizarse con el mayor sensualismo posible y facilita las pautas para su interpretación en escena, lo que demuestra, como señalamos en capítulos anteriores, su deseo de precisión:

Si la comprensión artística y la cultura del público lo concediera, el ideal del escritor-artista sería que Alidra saliese desnuda a escena, salpicado su cuerpo aún por el agua, que ha abandonado instantáneamente al oír las voces angustiosas y entrecortadas de Elena, sin darle tiempo a envolverse ni secar su carne. Desde luego, piernas y brazos, si la artista ha de cubrirse, estarán empapados, y a su paso quedarán huellas húmedas impresas sobre el pavimento.

Este juego entre lo sensual y lo animalesco en modo delirante coincide con el carácter embriagador de Dioniso. De hecho, la escena se manifiesta como una especie de ritual simbólico, ya que, como sostiene Mariño Sánchez (2006: 126-127):

Se plasma en rituales en los que el ser humano se transforma en animal salvaje, dominado por una animalidad «panhetérica» (Dion. Welt, 556), y en un mundo de «dioses titánicos» o «ctónicos» que son la proyección de los horrores de la existencia. Nietzsche concibe negativamente esta etapa, que sería la realización en un tiempo ideal de los rasgos más «salvajes» del ser humano, una mezcla de «voluptuosidad» (Wollust) y «crueldad» (Grausamkeit) sintetizada en la metáfora del «bebedizo de brujas» (2, 32).

Más aún, es lo que el propio investigador denomina «consuelo metafísico», que estriba en el carácter misterioso que adquiere la realidad para reflejar la «esencia del mundo» y que, sin embargo, no deja de poseer el efecto ilusorio de las apariencias apolíneas. Este halo de misterio dota a la imagen de un poder simbólico y de una intensificación emocional similar al sueño, pero en estado consciente «psico-fisiológico», de ahí su relación con la embriaguez (p. 121). En este contexto, la acción de Alidra posee un matiz surrealista que contrasta con los conflictos cotidianos y triviales que habían situado la trama en el realismo español. Naturalmente, Elena permanece extasiada en un mismo punto de la habitación mientras ve alejarse a los amantes, como si presenciase un acto de magia que no atiende a sus principios racionales. Aunque inesperada, la iniciativa de Alidra concuerda con su naturaleza liberada y, con ella, realiza una «transformación mágica total» de la realidad, pasando así de ser «cotidiana y empírica» a ser algo similar a un «milagro» (p. 131). Renuncia así al mundo aparente de Elena y toma las riendas de una situación que, a pesar de sus características simbólicas, en ningún momento rompe con la verosimilitud de la obra.

Aun considerando esta imagen en relación a los placeres de Dioniso, se encuentra indudablemente muy alejada del ritual dionisiaco. Este culto, denominado *sparagmos*, consiste en el brutal sacrificio de un animal que es despellejado vivo para que posteriormente los participantes ingieran su carne en estado crudo. El término, de origen griego, significa por un lado «desgarrar, destrozar»; por otro, «convulsión, espasmo»; y se define como «un éxtasis de excitación sexual y fuerza sobrehumana» (Paglia, 2001: 95)²⁸², vinculando así la crudeza del sacrificio con el placer sexual. Por este motivo, evidentemente, no podemos ver la escena de Alidra como una manifestación del ritual, aunque sí como un acto ceremonioso que comparte todos aquellos apetitos del dios Dioniso, como es el erotismo, el sexo y los fluidos. De hecho, para Paglia (p. 97), los fluidos dionisiacos son equiparables a los *sparagmos* en violencia y movimiento, puesto que en el fluir hallamos una metamorfosis que en el imaginario del dios conlleva una innegable presencia femenina: «Dionysian fluidity is the plenum of the dank female swamp. Dionysian metamorphoses are the scintillations of nature's highenergy perpetual-motion machine. Sparagmos and metamorphosis, sex and violence flood our dream life, where objects and persons flicker and merge»²⁸³.

Con el «éxtasis» y la «desmesura» de Alidra se rompe «el equilibrio emocional apolíneo» de Elena, uniéndose dos emociones extremas como el placer y el dolor, que solo se puede soportar a través de un estado aparente: «el dolor genera placer y a la inversa, simbolizándose así lo “Uno primordial”, que está obligado a crear continuamente apariencias para redimirse» (Mariño Sánchez, 2006: 130). De este modo se relativizan la realidad apolínea y dionisiaca, superándose los límites de ambas realidades hacia un estado esencial con infinitas posibilidades; en otras palabras, el poder transfigurador de Alidra –propio de lo dionisiaco– es capaz de relativizar la realidad de Elena creando «realidades autónomas» que son inexplicables desde una posición cotidiana (p. 132), pues su unión con Leoncio alterará definitivamente la existencia de esta, lo que sería impensable al inicio del primer acto. Además, destaca la capacidad autodestructiva de Alidra, quien, consciente de la agonía de

²⁸² «The violent principle of Dionysian cult is *sparagmos*, which in Greek means “a rending, tearing, mangling” and secondly “a convulsion, spasm”. The body of the god, or a human or animal substitute, is torn to pieces, which are eaten or scattered like seed. [...] At every Christian service, wafers and wine are changed into Christ's body and blood, consumed by the worshipper. In Catholicism, this is not symbolic but literal. Transubstantiation *is* cannibalism. Dionysian *sparagmos* was an ecstasy of sexual excitation and superhuman strength» (Paglia, 2001: 95).

²⁸³ «La fluidez dionisiaca es la plenitud del húmedo pantano femenino. Las metamorfosis dionisiacas son los centelleos de la máquina de la naturaleza, con su alta energía y su movimiento perpetuo. *Sparagmos* y metamorfosis, sexo y violencia, inundan nuestra vida de ensueño, donde los objetos y las personas se mueven y unen» (Paglia, 2001: 97). Traducción propia.

Elena, sacrifica la dignidad que había defendido para sí misma escenas anteriores, capaz de seducir a Leoncio aun sabiendo las consecuencias que con ello provocaría. Los motivos nunca son manifestados por el personaje, ya que, tras el fin de acto que supone la escena, no volvemos a advertir mención alguna sobre el encuentro de los amantes. De modo que falta comprender las razones que llevaron a Alidra a dejarse llevar por sus instintos para complacer la necesidad de otra mujer y, por ello, merecería atención un estudio íntegro tan solo para responder a una cuestión: ¿por qué lo hizo?

Esto nos lleva, por tanto, a un enigma caracterizador de la heroína trágica, que vuelve a superar los límites impuestos para llenar de simbología el mundo apolíneo de las apariencias y, con ello, se sitúa como una figura contraria a la norma establecida. Es decir, la acción de Alidra-Dioniso no solo es una expresión del libre albedrío, sino una contradicción a la moralidad más ortodoxa de su tiempo, un acto de rebeldía a favor de las reglas de la naturaleza y sin justificación de ninguna clase. Según Mariño Sánchez (p. 140):

La búsqueda de la autodestrucción implica el deseo de romper las barreras entre humanos y dioses: el héroe trágico es por ello un transgresor de la religión cívica apolínea, un «pecador activo», que resucita a los antiguos seres «titánicos», latentes bajo el «engaño apolíneo». [...] mediante el poder transfigurador dionisiaco, que traslada las apariencias al terreno de los símbolos y convierte de este modo a las primeras en enigmas [...].

El simbolismo que refleja su acción en la escena está relacionado con las connotaciones que genera su salida del agua con el cuerpo desnudo²⁸⁴. En Homero ya encontramos la presencia del agua como símbolo de una «renovación», ya sea mediante el océano o el diluvio, lo que se vincula a la figura del *ichthys*, perteneciente a la simbología cristiana (Ries, 2011: 212) y que significa «Jesús, Hijo de Dios, Salvador» (Biedermann, 2013: 357). Durante toda la existencia de Alidra en la pieza dramática, se refleja claramente la predilección del personaje por moverse en espacios acuáticos, su necesidad constante de baño: «En mi cuarto abrasaba el calor... Yo me levanté despacito, despacito, salté por una ventana... ¡y al agua!» (Angélico, 2007: 139); «¿Me dejarás mientras...? (*Mencionando nadar. Muy mimosamente.*) ¡Hace un gran bochorno!... Es mi vicio. No tengo otro. Ninguna otra cosa te pido» (p. 161). Lo sabemos también a través de Elena: «La di permiso para entrar *ahí* (*la*

²⁸⁴ «La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. La mujer desnuda está próxima al momento de la fusión, que ella anuncia. Pero el objeto que es, si bien sea el signo de su contrario, de la negación (183) del objeto, sigue siendo un objeto. Es la desnudez de un ser definido, incluso si esa desnudez anuncia el instante en el que su altivez pasará al vertedero indistinto de la convulsión erótica. Antes que nada, de esa desnudez, lo que se revela es la belleza posible y el encanto individual» (Bataille, 1980: 184).

piscina) siempre que quiera... Es su pasión el agua, su obsesión, sumergirse en ella...» (p. 157). Esta, incluso, manifiesta en varias ocasiones su preocupación, no solo a que la joven sea vista desnuda por los hombres de la casa –lo cual no sería apropiado bajo su rectitud moral–, sino también a ciertos peligros inexistentes, debido a una tendencia a la sobreprotección. Una vez más, muestra el miedo como otro de sus aspectos apolíneos: «Entra. Pero no cierres del todo. Me das miedo cuando te metes en el agua... Temo siempre que un día te pase algo...» (p. 161). De manera que Alidra, como si de un gran pez²⁸⁵ se tratase, busca continuamente su lugar propio bajo las aguas, como si acaso huyera del turbio y movedizo espacio terrenal que le presentan Elena y los hermanos. Como afirman Zylberberg y Gorans en las actas del Coloquio de Bastia en 1996, el agua es un «espacio de libertad, de crecimiento» (Pansu, 2002: 38) y recordemos que, en la simbología japonesa, a la carpa «se le atribuía capacidad para nadar contra corriente, de ahí que simbolizase también el valor y la perseverancia» (Becker, 2008: 89). En efecto, la joven es capaz de encontrar su libertad bajo el agua, lo que para ella es el océano en un espacio pequeño, y lo hace desde la desnudez, como si retrocediera a su estado no nato:

El inconsciente no formula su principio de Arquímedes, pero lo vive. En sus sueños, el bañista que no busca nada, [...] que encuentra por la noche «su medio», ama y conoce la ligereza conquistada en las aguas; goza directamente con ella como con un conocimiento soñador, un conocimiento que [...] abre un infinito (Bachelard, 2011).

También Pansu contrapone el sentido beneficioso del agua con su carácter negativo, pues no deja de ser un lugar oscuro y siniestro, incluso amenazante si nos referimos al mar abierto:

El agua simboliza el placer, el bienestar, la tranquilidad, la protección, el espacio, las caricias, la libertad y es estimulante, facilita los movimientos y los gestos. El agua también es sinónimo de profundidad, ingravidez, equilibrio y juego. [...] Pero el agua también es sinónimo de miedo, angustia, regresión y ahogo. Penetra, se infiltra, se sumerge, ahora, devora, arrebatada, destruye y devasta (2002: 34).

Poéticamente el agua es relacionada con el ciclo de la vida, pues, por su presencia en la cavidad amniótica del cuerpo materno, ocupa un lugar simbólico en «el trayecto desde el

²⁸⁵ Como afirma Hall (1987: 254), el pez es «símbolo muy antiguo del bautismo cristiano, utilizado en este sentido por Tertuliano (H. 160-230). Los creyentes recibían el nombre de *pisciculi*, pececitos; la fuente era la *piscina*, que significa, literalmente, estanque para peces. También se comentaba que las letras de la palabra griega que significa pez (ΙΧΘΥΣ) formaban las iniciales de las palabras Jesús [...] en griego». Asimismo, con la necesidad constante de Alidra de sumergirse en el agua, la autora alude al carácter de libertad de un pez insólito de gran tamaño que permanece en grandes extensiones de agua, debido a que nunca ha sido cazado.

nacimiento hasta la muerte», desde el origen de la vida, pasando por la purificación hasta el renacimiento. El concepto está presente en antiguas tradiciones y culturas como la islámica o la japonesa. O bien, podemos recordar que, para judíos y musulmanes, el agua no solo es origen de vida, sino de la muerte, adquiere así una función tanto iniciadora como destructora. Similar sentido tiene en la Antigua Grecia, a través de rituales en los que jóvenes debían arrojarse al mar desde lo alto de un acantilado para simbolizar una muerte que «permite el renacimiento de la edad adulta», como símbolo en el que eliminan su pasado e inician un «estado nuevo». También en Asia supone un «elemento de regeneración corporal y espiritual», es además símbolo de la pureza, la virtud o la fertilidad –relevante en el concebimiento final de Alidra– (pp. 35-36).

En la tradición cristiana, evidentemente, la función del agua es significativa en rituales como el bautismo o la rociada de agua bendita. Como sostienen Alexander y Tompkins (2014: 29):

El agua es un símbolo primario de renacimiento. Los antiguos rituales místicos incluían a menudo la inmersión en el agua. La palabra bautismo proviene de *baptismos*, [...] que significa inmersión o lavado ceremonial. El bautismo era y es una manera ceremonial de lavar la «suciedad» que se ha acumulado en nuestro viaje terrenal para que podamos recuperar nuestra naturaleza original y celestial.

Además del proceso de maternidad, el agua posee la capacidad de acunar y adormecer el cuerpo de un individuo como lo haría una madre, de ahí que sea considerado un elemento femenino por autores como Bachelard (2011), quien afirma que «el agua nos devuelve a nuestra madre». Otros autores como Alfred de Vigny la relaciona con el cuerpo femenino: «Su seno, bajo una ropa revuelta y sangrienta, se llena de suspiros y palpita agitado como si fuera una ola blanca del mar agitada por un viento tormentoso»; o Appollinaire, quien la vincula especialmente al amor: «Tú descendías en el agua tan clara, yo me ahogaba en tu mirada. Floras en las olas nocturnas»; «El amor se va como el agua corriente, el amor se va» (Pansu, 2002: 37). Evidentemente, el embarazo de Alidra guarda relación con esta idea, pues con ello se introduce el tema del niño «como ser inicial y final» que en relatos mitológicos simboliza «la naturaleza preconsciente y postconsciente del hombre, es decir la infancia y la situación escatológica del hombre» (Ries, 2011: 217).

Por otro lado, el sentido del agua difiere según el modo en que el individuo es proyectado en ella. Si se produce una inmersión, simboliza la muerte; si, por el contrario, el

ser emerge de ella, supone un renacimiento (Aguirre Baztán, 2003: 36). Esta interpretación había sido desarrollada ampliamente por Eliade (1974: 165-166) en su estudio sobre la historia de las religiones y la simbología que perdura en ellas. En concreto, añade un análisis de las hierofanías acuáticas, donde podemos leer lo siguiente:

Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son *fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia; *preceden* a toda forma y sostienen toda creación. La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que se «manifiesta» repentinamente en medio de las ondas. En revancha, la inmersión en el agua significa la regresión a lo preformal, la reintegración al mundo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por esto, el simbolismo de las Aguas implica tanto la Muerte como el Renacimiento. El contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración: por una parte, porque la disolución va seguida de un «nuevo nacimiento»; por otra, porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida. A la cosmogonía acuática corresponden [...] las creencias según las cuales el género humano ha nacido de las Aguas.

La asimilación del agua a un renacimiento espiritual tiene especial sentido en la caracterización de Alidra, puesto que Dioniso también simboliza el renacer del ser humano, «lo divino femenino, las fuerzas generadoras de la vida, la energía y la voluntad de la naturaleza», por tanto, es «el dios de la vida y de la muerte, las dos caras de la fertilidad» (Roche Cárcel, 2017: 192; cit. a Campbell, 2015: 314).

En los dos últimos actos, cada vez que Alidra se sumerge en el agua, es simbólicamente liberada de sus pecados, purificada y dignificada; por lo que su afición acuática tiene un potente valor redentor y alegórico. Por el contrario, en el instante en que Alidra emerge del agua, renace como un ser puro de libertad, consciente de su naturaleza erótica, pero sin ningún vestigio pecaminoso: «Cualquiera que sea el contexto religioso en que se las encuentre, las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, “lavan los pecados”, son a la vez purificadoras y regeneradoras» (Eliade, 1981: 113). Desempeña así la función por la que verdaderamente fue acogida en el hogar de Elena: servir de elemento disuasorio entre Leoncio y esta, de manera que provocara interés sexual en él, al mismo tiempo que Elena tenía un motivo para alejar de su cabeza las ideas que pudieran terminar con su vida apolínea. Esta escena es sumamente simbólica, puesto que refleja el momento exacto por el que la vida de Alidra sufrirá una alteración de su curso. De su unión con Leoncio, quedará embarazada y esto supondrá una regeneración de su carácter y una perturbación de sus anhelos. Desde su perspectiva de madre, recapacita sobre su finalidad en la casa de Elena y decide que no es esa la vida que realmente desea para sí misma: una vida

de apariencias, sombras y engaño. He aquí el carácter «ontológico» de la naturaleza (Bachelard, 2011) que distingue entre mundos reales e ilusorios. Este es el verdadero renacer del personaje, la transmutación que marca el final del tercer acto y que determina su personalidad dionisiaca. Alidra no evoluciona mediante un cambio en su caracterización, sino que renace, se regenera su antiguo ser, volviendo a ser quien era antes de decidir abandonar el circo en busca de una vida que no le pertenecía.

En la contraposición planteada por Ross (1992: 397) sobre el amor-pasión de Dioniso, frente al amor-padecimiento de Jesús, se alude también al «ciclo del renacimiento» de Dioniso, puesto que «celebra el sentido, pero acaba en el sinsentido». Él es consciente de que su descenso al Hades es un acto del destino, de modo que tan solo se limita a esperar por su renacimiento. En cambio, Jesús «concelebra el sinsentido», ya que encuentra su sentido en la resurrección.

Simultáneamente, se simboliza el renacimiento que sigue a la muerte vencida, lo que se complementa con el posterior y exitoso regreso que realiza el dios del Hades, el territorio del que jamás se torna. Por tanto [...], Dioniso nace como promesa de salvación y de nueva era, en tanto que muere para la redención de los humanos en el más allá con el fin de extender también a la humanidad los ciclos naturales de la vida indestructible (Roche Cárcel, 2017: 192).

Y no olvidemos, en relación al tema del agua, que Dioniso no solo es el dios del vino, sino de todos los fluidos, gobernando «una tierra oscura de materia de nadie convertida en líquido» (Paglia, 2001: 93). Las connotaciones sociales y existenciales del vino obedecen a la naturaleza deleitosa del dios, del mismo modo que con su embriaguez se aleja del mundo cotidiano para adentrarse en un estado mental dominado por sus propias normas. Sus circunstancias son similares a las dadas por otras divinidades que, como él, buscan una mayor profundización de consciencia y que, a su vez, están ligadas al «renacer», al «sexo» y a la «iniciación», que es el caso de Afrodita o de las Musas, canalizadoras de la inspiración poética (Mariño Sánchez, 2006: 276; Suárez de la Torre, 1998: 18).

Existe otro aspecto de la caracterización de Alidra que se refiere a su naturaleza dionisiaca: su carácter cíclico, relacionado a su vez con el significado del agua; es decir, con la renovación y el renacimiento. Según Hernández (2002: 20):

Dioniso es fundamentalmente un dios vital de la naturaleza que se manifiesta en las más variadas formas, dentro del reino natural que le es propio. Por ello es garantía de nueva vida, porque representa la vida cíclica de la naturaleza, la primavera, la vid, la cosecha, el vino, el

sacrificio, etc. [...] Desde la necesidad de comprender la vida humana y encuadrarla en esos esquemas cíclicos de la naturaleza se puede entender la figura de un dios de salvación, un personaje que asegure a los hombres que ellos tampoco verán su vida limitada a los estrechos márgenes del nacimiento y la muerte, sino que se integrarán en esa dinámica creadora y destructura de la vida cíclica, [...] que se opone a la vida concebida como limitada y terrena [...].

Este aspecto cíclico es marcado principalmente por el oficio del personaje, pues forma parte de una compañía de circo ambulante que con su característico carruaje se desplaza de pueblo en pueblo para mostrar su espectáculo. Además, la marcha se realiza mediante una ruta circular, puesto que al principio pasa por el pueblo para marcar la huida de Alidra hacia la casa de Elena y, en el desenlace, vuelve a transitar el mismo lugar y así la joven puede unirse de nuevo a sus compañeros, para hallarse como al comienzo. De modo que Alidra no solo elige una profesión que emplea un recorrido periódico y sucesivo, sino que el paso del vehículo supone al mismo tiempo el inicio y el cierre de la historia. Este hecho dota a la obra de una trama circular. También es circular es el pensamiento de la joven, lo que López Pérez (2019: 66) define como «lógica de la ambigüedad», ya que Alidra decide volver finalmente a su vida anterior, y lo hace en el mismo lugar en el que comenzó a creer que su camino no era el correcto: «Dioniso, en su calidad de señor de las uniones, posibilita un movimiento de circulación que permite el paso constante de un dominio a otro. [...] unas vías de circulación que [...] permiten un intercambio y una interpenetración permanente» (p. 63). Tanto es así que la joven se refiere a la ciudad como espacio de falsa realidad, rechaza el mundo apolíneo en sus diversas formas y considera que el *modus vivendi* de Elena también pertenece a lo aparente. Concluimos que solo es capaz de hallar su verdad en la experiencia de una vida itinerante, en el «gozar de los afectos solo “al pasar”» (Angélico, 2007: 169):

ALIDRA.— Después..., un día..., no sé cuándo, llegaré a un lugar apartado y «querré» quedarme entonces, para tener una familia tal vez..., pero «mía solamente»... Un hijo, que vendrá no sé cómo ni de dónde... [...] Lo que sí sé de cierto es que nunca, nunca, seré de la ciudad, [...] donde todo es mentira y pequeño como sus pedazos de cielo: el amor y la bondad, la belleza de las mujeres, toda artificial, y la fuerza enfermiza de sus hombres. ¡Yo amo el camino! El camino y sus laderas, sin que halle obstáculos mi mirar hasta dar con el horizonte... (pp. 153-154).

Además, gracias a su circularidad, se introduce en la obra la idea de la verdad relativa formulada por Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas; de las que son, como medida de su ser, y de las que no son, como medida de su no-ser [...]» (Quintana Cabanas, 2009). Con ello, se nos presenta a un ser representativo del cambio y el crecimiento, frente a

todo lo preciso y establecido. De nuevo se encuentra en el extremo opuesto a Elena, quien, con su modelo de vida estático, prefiere mantener sus pensamientos definidos, mientras ella es capaz de reflexionar sobre sus verdaderas ambiciones. De ahí que Paglia (2001: 98) distinga a Dioniso de Apolo por su disposición al movimiento, pues, mientras el primero se mueve involuntariamente hacia el cambio, el segundo es congelado en el espacio-tiempo: «Dionysus is our body's automatic reflexes and involuntary functions, the serpentine peristalsis of the archaic. Apollo freezes, Dionysus dissolves. Apollo says, "Stop!" Dionysus says, "Move!"»²⁸⁶.

En uno de los cuentos de la autora, titulado «La Diosa del camino», incluido en *La desertora*, el personaje de Elsa es un precedente en la caracterización de Alidra, puesto que también es integrante de una compañía circense y amada por su compañero Julián, del mismo modo que Alidra por León, y esta juega con todos sus pretendientes masculinos. A su vez, Elsa aparece como una muchacha seductora y sensual, descrita por la autora de manera análoga:

[...] en lo sensible sus andares, de movimientos atrevidos por el tenue ondular de las caderas macizas y el arranque firme de las piernas, recto soporte de aquel cuerpo opulento de apetencias, incitaciones y codicias; tan hecho a sugerirlas, que no se recataba ya para estorbar el paso a malos pensamientos que la cercaban siempre con hambre de podencos... Por algo en sus primeros años de adolescencia [...] bregó con fieras y convivió con ellas (Angélico, 2019: 217).

De hecho, hay un uso de la intertextualidad en la escena de *Al margen de la ciudad*, en la que Alidra describe su carácter nómada de la siguiente manera:

CRISTINO.– Y ninguna fuerza será capaz de detenerla cuando el camino la llama..., ¿verdad, Alidra?... (*Ella mueve afirmativamente la cabeza.*)

ALIDRA.– [...] Soy *la diosa* de él [camino], como me decía siempre León...

CRISTINO.– Eso. ¡La diosa del camino! (pp. 174-175)

Según Rota (2017: 71), Elsa «representa la energía animalesca y bestial de la naturaleza, del instinto; la mujer actúa como “La Dama de Oro” y trabaja con las fieras». Sin embargo, lo que diferencia a Alidra de su predecesora es su determinación para anteponer su bienestar sobre los intereses de los otros, sin importar prejuicios ni convenciones morales, lo

²⁸⁶ «Dioniso representa los reflejos automáticos y las actividades involuntarias de nuestro cuerpo, la peristalsis serpentina de lo arcaico. Apolo se congela, Dioniso se disuelve. Apolo dice “¡Alto!”. Dioniso dice “¡Muévete!”» (Paglia, 2001: 98). Traducción propia.

que la convierte en un personaje femenino adelantado a los tiempos de la obra: «Alidra es una versión de Elsa que no se traiciona a sí misma» (p. 71). En este sentido, incluso lo dionisiaco de Alidra es coherente con el sentido feminista que la autora introduce mediante el carácter del personaje, pues, con su tendencia a la transformación, esta deidad se presenta como símbolo de la feminidad y de la evolución de la mujer en el tiempo, pues la concesión de los derechos a una sociedad que avanza en el tiempo requiere, además, una mudanza de pensamiento hacia la posición de la mujer: «Además, si Apolo es el dios de lo masculino y de la belleza sempiterna y encarna la conciencia estable y la identidad, Dioniso es la divinidad de lo femenino, el defensor de las metamorfosis y representa lo inconsciente, la amenaza del cambio y la alteridad» (Roche Cárcel, 2017: 202).

Por último, destacamos otro aspecto diferenciador de Apolo y Dioniso que se corresponde perfectamente con la caracterización de las dos protagonistas de Angélico; esto es, el lugar que ocupan en la constitución y el mantenimiento de la polis. Elena vive en un entorno rural, lejos del bullicio y el ambiente bullicioso de la ciudad, introduce en la obra el motivo *beatus ille* y se sitúa como ejemplo de una pureza que solo puede alcanzar la felicidad en la vida retirada. Esta actitud obedece a su supuesta responsabilidad como fundadora de un núcleo de convivencia que, en la soledad de un entorno agreste, coincide con la «capacidad de Apolo de abrir una nueva fase civilizadora» (p. 188), implícita desde el nacimiento y ajena a los estatutos sociales de la urbe, en los que se incluye la condena



Fig. 28. Ilustración de Manuel Bujados en «La diosa del camino», de Halma Angélico. Fuente: Rota, 2019, p. 220.

moral y la imposición de convencionalismos, barreras para la libertad de pensamiento. En este sentido, no vinculamos a Elena con el concepto de polis entendido en la antigua Grecia como «Estado autónomo constituido por una ciudad y un pequeño territorio» (RAE, 23.^a ed.), ni siquiera como un espacio urbano; sino, más bien, con su disposición para crear y sostener un espacio de convivencia; es decir, una comunidad civilizada libre de caos. Con su carácter austero, su hogar es gobernado según un concepto propio, del siguiente modo lo manifiesta en

su defensa de la dignidad de Alidra:

ELENA.– Aunque me humille y desconcierte, lo reconozco. Acaso lo haya sido y más lo será ahora...

LEONCIO.– En la ciudad execrarías su «oficio»...

ELENA.– Aquí la bendigo y la redimo de él... (Angélico, 2007: 184).

Más aún, en todo momento, advertimos la actitud reacia del marido a otro estilo de vida que esté al margen de su ambiente vital; es decir, de su polis autónoma y particular. Es, incluso, el encargado de justificar el título de la obra y su sentido en el transcurso de la trama:

TOMÁS.– (*Bostezando.*) También yo me voy a la cama. Mañana hay que apretar [...]. ([...] *Marca la radio su «última hora».*) Cierra, cierra ya. No nos interesa. Lo conocemos. Disturbios, enconos, revanchas, algo que lamentar y augurios que nos inquietarían un buen dormir... No queremos saber nada. Vivimos mejor al margen de la ciudad. Trabajo, ganancia y descansar [...] (p. 120).

Por el contrario, Alidra expone lo perjudicial de este lugar, en el sentido de que, al vivir apartada de la tradición impuesta por la religión y el patriarcado, se le ha concedido la oportunidad de elegir su papel en la vida. Alidra viene de la ciudad, Elena y Guada –de una generación anterior– viven en la zona rural, donde la religión y el rol tradicional que la mujer debe desempeñar están más arraigados que en la urbe²⁸⁷.

Con todo, el dios Apolo es considerado el fundador de la polis (*oikistés*) y «modelo de la acción constructiva humana», como explica en su estudio Detienne (2001: 94-123). Mediante su naturaleza civilizadora, crea un espacio idóneo para la convivencia, que funciona como una muestra de expresión política, lo que a su vez conlleva a la construcción y la arquitectura de nuevos territorios, así como a la disposición y regulación del *tópos* (p. 141); es decir, el orden social. Asimismo, a pesar de que Apolo es considerado un dios marítimo, por su dominio de espacios que tienen contacto o desembocan en el mar –islas, atalayas, ríos, etc.–, también es caracterizado como una divinidad agraria, protector de los ganados y de la fecundidad de los animales, ya que se relaciona con la imagen del cazador (*agraiýos*), del pastor (*nomios, karneios*) o del agricultor (*licios*), tal como señala Roche Cárcel (2017: 186).

²⁸⁷ En este punto, las diferencias entre ambas protagonistas nos lleva al dualismo rural-urbano planteado por Benito Pérez Galdós en *Doña Perfecta*, obra en la que satiriza el papel del catolicismo en ambientes periféricos a través de la contraposición de dos personajes: Pepe, el defensor de las ciencias empíricas recién llegado de la capital, y doña Perfecta, símbolo de la intolerancia religiosa que permanece totalmente aferrada a su pueblo. La influencia realista de Galdós en Halma Angélico es una evidencia y ha sido señalada en este estudio anteriormente, pero también en la caracterización de sus personajes advertimos reminiscencias temáticas e ideológicas del autor canario.

De modo que Elena, que habita en el campo, lejos de la ciudad, y toda su vida transcurre en la periferia, representa sin duda la figura apolínea.

Por otro lado, Dioniso es «el fin civilizador de la polis» (Delgado Linacero: 1999, 114), pues supone un obstáculo para el mantenimiento del orden social de un colectivo. Dicho de otro modo: al romper Alidra con los estereotipos de conducta femenina, desequilibra la estructura creada y desarrollada por Elena, invadiendo su espacio familiar –Alidra se gana la confianza y el deseo de todos los hombres de la casa, que no lo habían depositado en Elena, incluyendo a su marido y exceptuando a Leoncio–, contradiciendo sus valores morales –sobre todo, feministas– e incluso usurpándola en el territorio amoroso. Por su parte, Dioniso «incorpora a la ciudad la desconocida vid, y su producto el vino» (Roche Cárcel, 2017: 194); con lo cual, agrega a la estabilidad cívica su esencia perturbadora y sus excesos habituales: en el caso de Alidra, su libertad de expresión y de elección. La joven relaciona la ciudad con la hipocresía del saber estar y la tiranía de los convencionalismos sociales, con personas que no tienen relación con el amor y la bondad, sino solo con sus conceptos, y que no han tenido contacto consigo mismos realmente, ni conocen las verdades humanas. Frente a todo ello, ella prefiere «hacer el camino», vivir de experiencias y conformar su personalidad y la de sus hijos a partir de ellas, no a través de enseñanzas impuestas que no ven más allá del «horizonte»:

ALIDRA.– [...] Lo que sí es cierto es que nunca, nunca, seré de la ciudad, donde todo es a poquitos y tropieza la vista en todas las esquinas o cae retumbando por todos los tejados y piedras de la calle. No, no quiero la ciudad, donde todo es mentira y pequeño como sus pedazos de cielo: el amor y la bondad, la belleza de las mujeres, toda artificial, y la fuerza enfermiza de sus hombres. ¡Yo amo el camino y sus laderas, sin que halle obstáculos mi mirar hasta dar con el horizonte (Angélico, 2007: 154).

Cabe destacar que, en este aspecto, Alidra se corresponde con otro de los personajes de su autora, pues, además de coincidir con la naturaleza seductora de Elsa, se asimila a Catalina del cuento «La última página de Valentín Corsino» –también incluido en *La desertora*–, por su condición urbana. De igual modo, Catalina se marcha lejos de la ciudad, en una «búsqueda del equilibrio, de la difícil compensación de las relaciones de poder» (Rota, 2017: 65).

En resumen, Elena es fundadora de la polis, pues en su naturaleza se halla el sostener el peso de una familia, de un entorno moral y económico suficientemente estable como para reafirmar sus objetivos vitales. En el extremo opuesto, Alidra es destructora de la polis, libre

de responder por sus palabras y actos, aunque su conducta implique debilitar una jerarquía familiar que, hasta su llegada, permanecía ajena a los placeres socialmente aceptados en la urbe. En este *continuum* rural-urbano hallamos la clave para la oposición entre las dos protagonistas, cuyas circunstancias delimitan convencionalmente su modo de ser; es decir, son como son porque sus entornos las han marcado en existencia y experiencia, lo que contribuye a la dicotomía planteada. Según Paglia (2001: 96-97):

Apollo makes the boundary lines that are civilization but that lead to convention, constraint, oppression. Dionysus is energy unbound, mad, callous, destructive, wasteful. Apollo is law, history, tradition, the dignity and safety of custom and form. Dionysus is the *new*, exhilarating but rude, sweeping all away to begin again. Apollo is a tyrant, Dionysus a vandal. Every excess breeds its counterreaction²⁸⁸.

Son muchos los aspectos que contraponen la personalidad de Alidra y Elena, dando lugar a una combinación entre los elementos permanentes del espíritu y lo más primario de los instintos de la naturaleza: Elena es razón, serenidad, orden y luz –términos atribuidos a Apolo por Platas Tasende (1994: 156)–; en cambio, Alidra-Dioniso es «oscuridad, pasión, desenfreno, caos, indolencia». De acuerdo con Roche Cárcel (2017: 184): «En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche desvela que lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* son los dos componentes básicos de la cultura griega, que caracteriza, respectivamente, por la lógica, la claridad y la simplicidad –lo *apolíneo*– y por el sentimiento, la pasión y la expresión –lo *dionisiaco*–». Se alternan así en el texto dramático la medida y la desmesura, racionalidad e irracionalidad, al mismo tiempo que sus personajes deben enfrentarse a los criterios lógicos de la sociedad, quedando en juego el *principium individuationis* que Elena desarrolla y Alidra suspende (Dörr, 1995: 110). La trascendencia de lo verdadero es una preocupación que afecta en especial a Elena, aunque su existencia se base mayoritariamente sobre conceptos superficiales y simulados, propios de una realidad infundada. En su concepción de la realidad no hallamos aceptación alguna de la libertad femenina, ya sea en sociedad o en cuestiones sexuales, frente a una defensa de los placeres terrenales expresada abiertamente por Alidra. Esta muestra en todo momento una percepción lúcida de la realidad y un criterio objetivo que la sitúa en el vivir del presente, pensando tan solo en el día a día y contrastando con la «reserva», el «autodominio» y la «distancia» apolínea manifestada por Elena; pues, como Apolo, esta

²⁸⁸ «Apolo delimita las líneas de la civilización, pero estas conducen a convenciones, restricciones, opresión. Dioniso es energía desatada, loco, insensible, destructivo, derrochador. Apolo es ley, historia, tradición, dignidad y seguridad de las costumbres y las formas. Dioniso es lo *nuevo*, estimulante pero grosero, que arrasa con todo para comenzar de nuevo. Apolo es un tirano; Dionisio, un vándalo. Todo exceso reproduce su contrarreacción». Traducción propia.

«tiende a marcar los límites», mientras que Alidra «desdibuja los bordes» (López Pérez, 2019: 60-61).

Pese a la contraposición de ambos caracteres, lo cierto es que Alidra y Elena se complementan mutuamente, hasta el punto de que la personalidad de una no tiene sentido sin la existencia de la otra: «Lo dionisiaco propiamente griego es impensable sin la contención de lo apolíneo. Esta contención apolínea de lo bárbaro se logra mediante la incrustación redentora de lo apolíneo en el desbordamiento dionisiaco» (Grave, 2013). En este punto hallamos el sentido primordial del drama, que establece un juego entre el extremo control de Elena y los excesos de Alidra, creando un conflicto entre la naturaleza y la voluntad de ambos personajes:

ELENA.– [...] Hay en ella mucho de mi ser... (*Con vaguedad.*)

TOMÁS.– No, porque te odiaría...

ELENA.– Pues si me valiera, diría que ambas nos completamos... Hay veces en que ella querría ser como yo..., y las hay en que yo...

ALIDRA.– (*Que aparece a tiempo de completar la frase.*) «Hubiera querido ser ella»... ¿Verdad, Elena? [...] Para poder amar... ¡amar!, con la misma libertad y despreocupación que yo lo hago... (Angélico, 2007: 172-173).

De hecho, los deseos miméticos de Alidra responden a una «consumación apolínea de su estado», en un intento de transformar su dionisismo: «La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, *y como sátiro ve también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado» (Nietzsche, 1995: 84).

En este debate hay una figura que, por su carácter «mediador» (Macías Otero: 2008a, 1185-1216), representa el equilibrio entre ambas fuerzas. Este es Orfeo, representante de la música, hijo de la musa Calíope y el propio Apolo, de quien recibe la lira, por lo que inevitablemente presenta rasgos apolíneos (2008b: 74). Con su manera de establecer el orden a través de la melodía, se instituye como un modelo de templanza que tranquiliza y persuade a los humanos: «Así, como argonauta, entona la cantinela de los remeros y apacigua las peligrosas voces de las sirenas; como educador, enseña a Euneo el arte de la cítara; y, con su bajada al Hades, persuade a los dioses infernales con su canto» (Roche Cárcel, 2017: 205).

En *Al margen de la ciudad*, estas cualidades son equiparables a las del personaje de Guada, la criada de la casa, pues se sitúa entre la ambivalencia de Elena y Alidra, aunque su temperamento se aproxime más a la rigidez de Apolo y al convencimiento de que su mundo de apariencias es el único realmente válido para las mujeres de su condición. Su función es la de ser confidente de Elena, encargada de mantenerla próxima a su naturaleza apolínea; esto es, al lado de su marido, junto a esta familia de hombres individualistas, aun sacrificando sus deseos más íntimos: «Piensa solo en el deber tuyo y un poco en lo bueno que tenga Tomás... Algo tendrá...» (Angélico, 2007: 179). Elena, por su parte, nunca habla abiertamente de sus emociones con Guada, sino que es esta la que advierte sus sentimientos y la obliga a sincerarse sobre ellos, actuando como una consejera de moral conservadora. Así confiere a la protagonista aspectos como la serenidad o el equilibrio, que impiden el desarrollo de todo principio dionisiaco, recurriendo incluso a una experiencia propia de una época anterior, para argumentar la sabiduría de sus lecciones y perpetuar en Elena el modelo de mujer del pasado:

GUADA.— Yo estaré siempre cerca de ti para quererte... Soy mujer, Elena... Lo fui, mejor dicho... Y ya, aunque vieja, hecha un destrozo, recuerdo que también he sido joven... [...] ¿Quién no amó alguna vez lo que «no debía amar»?... Con la persona o con el pensamiento... Pero, aun con el pensamiento solo, para conciencias como la tuya, el daño es igual... Por eso, por eso te compadezco y «te guardo» [...] (p. 179).

De este modo ejerce su poder Orfeo, estableciendo un puente de luz sobre la oscuridad, como sostiene Roche Cárcel (2017: 206): «[...] atemperar los extremos a los que puede llegar lo apolíneo y lo dionisiaco, es decir, el exceso de orden que conlleva la muerte por el vacío del ser y el exceso de embriaguez y exuberancia que implica la caída en el caos y en la locura».

La vieja criada supone la «unidad primigenia» (p. 202) de ambos extremos, el estado esencial antes de la diversidad. Ninguna de las dos protagonistas están exentas de ambivalencia, pues sus actos denotan signos de una doble moral que en muchos sentidos tienen que ver con la confusión, del mismo modo que Apolo lanza sus flechas y al mismo tiempo representa la música, la protección y la purificación, o los conflictos de Dioniso lo sumergen en una ineludible dualidad (López Pérez, 2019: 60-67). La ambigüedad entre ambos caracteres conlleva a que interpretemos a Elena y Alidra como dos variantes de un mismo modelo de mujer, de igual manera que, en contraste con la diferenciación que establece Nietzsche, se integre a Apolo y Dioniso en una misma unidad con idéntica función, que, como

afirma Roche Cárcel (2017: 201), incluso pueden compartir templo para ser adorados a un mismo tiempo.

Sin duda, son polos opuestos que conforman a su vez una unidad de lenguaje y pensamiento, un todo por la parte imposible de existir individualmente. La complementariedad entre las dos deidades hace posible un «consuelo existencial» (Mariño Sánchez, 2006: 276) que los estabiliza, pues uno aporta el vino y, el otro, la ilusión de lo aparente, en su enfrentamiento con la realidad que se les ofrece. Desde el punto de vista estético, esta divergencia surgida de la oposición razón-pasión es clave para el conflicto dramático, aplicable ya, como sabemos, en la tragedia griega:

El propio Eurípides confirma la profunda intuición nietzscheana al señalar que la tragedia debe compaginar a Apolo y a Dioniso, esto es, la razón y las pasiones. Ciertamente, el drama dionisiaco es un espacio de desorden que se transforma en un observatorio privilegiado para analizar el «apolíneo» universo de las normas cívicas, puesto que invierte los valores y las funciones y confunde las identidades apolínea y dionisiaca (Roche Cárcel, 2017: 211).

De este modo, en la obra se contraponen las reglas del orden y de la violencia, del autocontrol y el entusiasmo vital; en definitiva, todos los elementos presentes en la dicotomía (p. 202). Elena ofrece la calma de una vida tranquila y honorable, pero falsa e insulsa desde el punto de vista de Alidra, quien, por el contrario, le enseña las virtudes de una existencia libre de convenciones sociales. Desde el momento en que la joven entra en escena, Elena intenta dirigir sus actos mediante una conducta moralizante tan solo en beneficio de sus propios convencimientos, aunque a la vez sirva para despertar la conciencia de Alidra: «Apolo necesita a Dioniso y a la inversa: el Dioniso “bárbaro” es convertido en el Dioniso “helénico” gracias a Apolo, que lo domestica [...]» (Mariño Sánchez, 2006: 128).

Tras una trayectoria de dilema existencial, las dos mujeres hallan sus respuestas situándose desde una perspectiva ajena, empatizando de una manera mutua; y, al integrarse ambas en universos contrarios, son capaces de identificar sus verdaderos anhelos, que anteponen a los intereses de quienes conviven a su alrededor: Alidra, en pro de su libertad; Elena, de su realización maternal. Se convierten así en aliadas frente a un mismo obstáculo que, en su contexto socio-político, amenaza sobre todo a las mujeres; por lo que, en su divergencia, ambas representan –como en otras obras de Angélico– un ejemplo de sororidad:

ALIDRA²⁸⁹.– Soy mujer. Otra mujer como ella.

CRISTINO.– Como ella, no.

ALIDRA.– ¿Quieres decir peor?...

CRISTINO.– Ni mejor, ni peor. Otra.

ALIDRA.– Eso. Ni mejor ni peor; pero «otra», tampoco... «Una» de las muchas que ella puede ser o podría haber sido..., una parte de ella misma (Angélico, 2007: 168-169).

Finalmente, toda esta inestabilidad existencial tiene como resultado el triunfo de lo dionisiaco, es decir, de la «decadencia» marcada por una vuelta a la separación de ambos instintos (Peñalosa Ramella, 1973: 37). Guiada por la exhortación de lo órfico, Elena acepta su supuesta infecundidad y se condena a sí misma a una vida de soledad y resignación, mientras que Alidra se reconcilia con su naturaleza de mujer veleidosa, dispuesta a compaginar su maternidad con una vida sin un bienestar del todo asegurado. La liberación de Alidra vence a la severidad de Elena y, con ello, triunfa la verdad dionisiaca que el filósofo alemán



Fig. 29. *Venus Anadiómena* (1520), de Tiziano. Fuente: Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.

contrapone al engaño apolíneo, lo que bajo el contexto de la obra está orientado a la lucha de género; es decir, la liberación femenina, frente a la sociedad autoritaria y rígida, hace que pierda su poder: «[...] la lucha entre verdad y belleza nunca fue mayor que cuando aconteció la invasión del culto dionisiaco: en él la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder» (Nietzsche, 1995: 240).

Con este triunfo, Guada contribuye a la aniquilación del mínimo vestigio de Dioniso en Elena, desvelando un profundo rechazo a la libertad y la autonomía femenina, a todo lo que desobedezca la moral católica que las domina. Esta es una actitud propia de su naturaleza

²⁸⁹ En la edición de Rota, esta réplica aparece erróneamente con el nombre de Elena, algo que me he atrevido a corregir en el fragmento señalado.

órfica, como advierte Nietzsche (p. 114): «[...] en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente [...]». En efecto, el influjo moralizante de la criada hace recordar a Elena su verdadero instinto, atrapándola una y otra vez en una prisión apolínea, en la que, por supuesto, no tiene cabida el carácter de Alidra, que abandona a su compañera, prisionera, sin mirar atrás.

IV.2.5.4. Eros y Tánatos: dos extremos en la liberación sexual femenina

En su obra, Halma Angélico presenta una contraposición femenina respecto a la libre expresión sexual. Mientras que Elena oprime todos sus impulsos sexuales hacia Leoncio, Alidra desarrolla sus instintos de manera fluida. En este sentido, la dicotomía apolíneo-dionisiaca representada por ambas protagonistas nos conduce a un debate freudiano simbolizado a través de otras dos figuras mitológicas: Eros y Tánatos.

Según Navajas (1988: 136), «la dimensión social abruma las manifestaciones del impulso erótico», de modo que la presencia de Eros en toda representación artística potencia la erotización del cuerpo y todos sus sentidos, por encima de cualquier «dictado limitador de la ética». Esto conlleva a un notable impulso estético, que, de nuevo, nos recuerda a los preceptos dionisiacos a favor del placer y el deleite; y que, como observamos anteriormente, contrasta con los sentimientos promovidos por el cristianismo.

Tomando el impulso como marcador de los límites dionisiacos, conviene reflexionar ligeramente sobre el concepto freudiano de la «pulsión sexual». De acuerdo con Freud (1978: 115-116), la tendencia natural del sistema nervioso de un individuo es la liberación o, al menos, la reducción, de todo estímulo, por lo que se le atribuye la función de «dominarlos». Si lo equiparamos a su actividad psíquica, encontramos una regulación de estímulos entre el placer y el displacer, a través de la generación de estímulos: cuanto menor es este, más aumenta el placer. Por ello, llega Freud a la conclusión de que «la satisfacción que solo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión» (p. 118). De este mismo modo, en la regresión de todo impulso encontramos una sensación de placer, lo que se transforma en una pasividad confortable –o la denominada zona de confort– que muestran durante la obra los personajes femeninos excepto Alidra. Asimismo, señala que la oposición

placer-displacer ocupa un lugar significativo «para la decisión de nuestras acciones» (p. 128); es decir, para la voluntad, lo que nos conduce, de nuevo, al mundo apolíneo.

En el paso de la actividad a la pasividad, son ejemplos las oposiciones del «sadismo-masoquismo» y el placer de «ver-exhibición», en la que sería Alidra la que ocupa una posición pasiva. En la escena donde asciende desnuda de la piscina, su unión con Leoncio es contemplada por Elena, quien los conduce intencionadamente a vivir una experiencia sexual para librarse de su tentación, huir de ese impulso que intenta dominarla. Según la teoría freudiana, hay una relación entre el hecho de «ser mirado» y el de «ser martirizado», puesto que, al exhibirse, Alidra se contempla a sí misma en la mirada de Elena –la que «mira» y, por ende, «martiriza»–. Por su carácter reflexivo, esta exhibición se vincula al masoquismo, pues, a la vez que la joven es observada, es martirizada, y en este martirio está presente un ápice de placer, que transfiere directamente a Elena, liberándola de toda pulsión sexual:

La vuelta hacia la persona propia se nos hace más comprensible si pensamos que el masoquismo es sin duda un sadismo vuelto hacia el yo propio, y la exhibición lleva incluido el mirarse el cuerpo propio. La observación analítica no deja subsistir ninguna duda en cuanto a que el masoquista goza compartidamente la furia que se abate sobre su persona, y el exhibicionista, su desnudez (p. 122).

Asimismo, debemos considerar que, como señala Gerber (2007: 209), el término «pasión» posee un doble significado, puesto que implica un sentimiento continuo e «incoercible», y a su vez, equivale a «padecer, sufrir», sentido que utilizará Lacan para sus «pasiones del ser» en referencia a *Las pasiones del alma*, de Descartes. De ahí que Freud (1978: 114) diferencie la pulsión del instinto en que la primera es una «fuerza constante», como el dolor o la agonía; mientras que la segunda es «momentánea». Por lo tanto, entendemos que etimológicamente la idea de «pasión» lleva implícito un sufrimiento persistente en el individuo.

En total, advertimos que el estado emocional de ambas mujeres se rige por tres polaridades de las que depende el sentimiento de «amar»: el sujeto frente al objeto –el yo contra el mundo exterior–, el placer contra el displacer y la actividad contra la pasividad (p. 128). El paso de Alidra de activa a pasiva es motivado, según el psicoanalista, por un estado de «ser-amado», opuesto al de «amar», que admite, como la pulsión, la vuelta a «una situación básica» en la que hallamos una característica «próxima al narcisismo». Elena, por su parte, pasa de «ser-amada» a «amar», a través «del puro vínculo de placer del yo con el

objeto»; esto es, el placer de ver a Leoncio en los brazos de otra mujer, aniquilando cualquier alternativa vital a la existente, lo que «satisface las necesidades de las pulsiones sexuales sublimadas» (p. 132). Con ello recurrimos de nuevo a lo apolíneo, es decir, al inicio de la «actividad» del dios Apolo, tal y como menciona Platas Tasende (1994: 156).

En una primera lectura, llegamos a pensar que Elena es el sujeto masoquista, cuando observa con satisfacción el encuentro de los amantes; y que, por otro lado, es Alidra la que pasa a la actividad y llega a «amar» a Leoncio. Desde el punto de vista freudiano, la exhibición de Alidra y su posición de «ser-mirada» la sitúan en un estado de pasividad, con lo que, como hemos señalado, no solo se retrata como un ser narcisista, sino que también es síntoma de un cierto masoquismo, por el paralelismo «mirar»-«martirizar»:

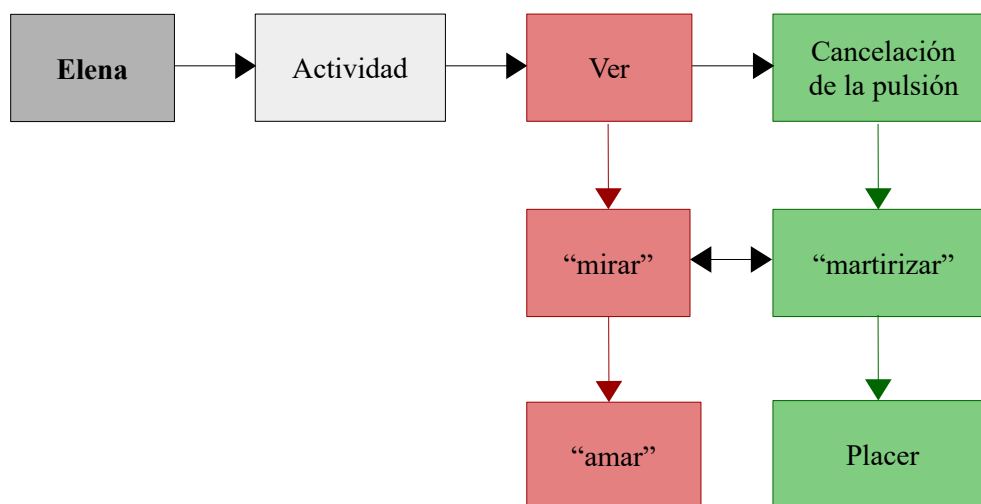


Gráfico 10. Estado emocional de Elena a través de su carácter apolíneo.
Fuente: Elaboración propia.

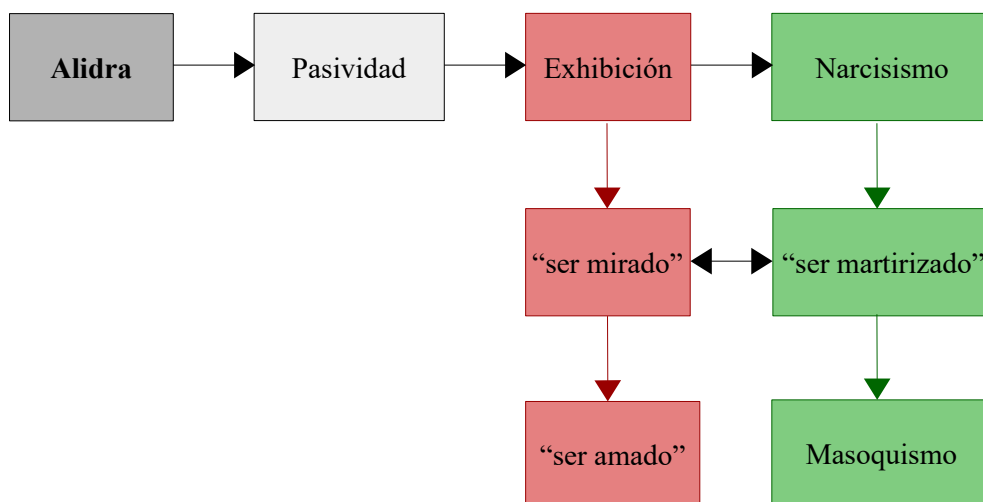


Gráfico 11. Estado emocional de Alidra a través de su carácter dionisiaco.
Fuente: Elaboración propia.

En definitiva, advertimos que Elena se aprovecha de la naturaleza sexual de Alidra en su propio beneficio, de la misma manera que esta es víctima de la aparente humanidad apolínea, algo que internamente también disfruta, por su carácter autodestructivo. La pasión dionisiaca se subordina a la razón apolínea y, una vez más, los límites se vuelven confusos e inestables:

([...] Elena, temblorosa y febril, los ve marchar, en una lucha intensa con su propia pasión. Los sigue con la mirada, presintiendo el «fin» de la pareja, y sus labios, temblorosos como sus manos, buscan traspasar el umbral con el ansia de contener lo que temen... Palpa la jamba, quiere avanzar y se detiene..., balbucea, atisba con los ojos cerrados, adivinando lo que se niegan a ver..., pero como si lo mirasen.)

ELENA.– Es mejor..., es mejor..., sí..., sí... Salvada..., ¡salvada!... Pero... ¡a costa de cuánto!... *(Cae sollozando junto al dintel, mientras desciende rápido el telón.)* (Angélico, 2007: 163).

Como afirma Navajas (1988: 142): «La primacía de Tánatos incrementa la prevalencia de la orientación ética. La muerte impone una ley uniforme e inescapable a todos por igual». La muerte gobierna la vida, cuya principal muestra encontramos en «la negación del amor y el deseo», de manera que «Tánatos predomina sobre Eros» (p. 141) y acaba venciendo ante la confirmación de los personajes en su infelicidad por la supresión del amor y la llamada del deseo: Elena renuncia a Leoncio y viceversa, y ambos van en busca de Alidra para custodiarla en una vida que no ha elegido; incluso Tomás reniega de su deseo por Alidra. De todo ello se deduce un entorno propicio a la frustración de sus componentes, lo que da lugar a un

sentimiento de victimismo generalizado y, por ende, a la rudeza de las relaciones humanas.

Tanto el sentimiento amoroso de Elena como el de Alidra poseen un carácter negativo, puesto que derivan hacia el odio. En el caso de la primera, porque en su matrimonio con Tomás debe reprimir su impulso sexual hacia Leoncio; en la segunda, porque Eros ha delimitado el curso de su vida, lo que ha provocado en ella cierto rechazo hacia los hombres, o al menos, al hecho de que la utilicen como un objeto sexual. Todo esto conduce a lo que Freud (1978: 130-131) considera un estado de «autoconservación del yo», en el que los instintos eróticos de las protagonistas son interiorizadas mediante un sentimiento de vergüenza y de displacer hacia «ciertos estímulos pulsionales interiores», de modo que se establece un límite hostil entre el sujeto –fuente de placer– y el mundo exterior –fuente de displacer–. Elena abomina el vínculo sexual con su cuñado, y Alidra, por su parte, reclama para los de la casa el respeto y la distancia que cree merecer como igual. Su derecho a ser sexualizada no implica ninguna licencia para la intimidad, de ahí que haga uso del autoerotismo (p. 130), sin necesidad del mundo exterior:

La mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de Dolor o Placer simplemente, o las modificaciones de estos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la *autoconservación* y la *sociedad*. Está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra. Las pasiones concernientes a la autoconservación se relacionan principalmente con el *dolor* o el *peligro*. Las ideas de *dolor*, *enfermedad* y *muerte* nos llenan la cabeza con fuertes emociones de horror [...] (Burke, 1987: 28-29).

Según Bataille (1980: 45): «El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. Nos equivocamos con él porque busca sin cesar afuera un objeto del deseo. Pero ese objeto responde a la interioridad del deseo²⁹⁰. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto [...]». El rechazo en la proyección del «yo erótico» hacia el exterior es perfectamente verosímil ante las vivencias de las protagonistas. Los antecedentes planteados por ambas mujeres nos presentan experiencias nefastas en el terreno erótico, ya sea por la carencia (Elena) como por su trivialidad (Alidra). Aunque no se produce una legitimación del odio hacia el sujeto masculino, los sucesos planteados en escena cuestionan el sentido amoroso de las relaciones entre hombres y mujeres, y el efecto que el veto sexual produce en la estimación de estas. Freud (1978: 134) lo expone de la siguiente manera:

²⁹⁰ Recordemos que, para Bataille (1980: 51), hay una estrecha relación entre la experiencia interior de cada individuo y la experiencia religiosa.

[El] odio mezclado con el amor proviene, en una parte, de las etapas previas del amar no superadas por completo, y en otra parte tiene su fundamento en reacciones de repulsa [...]. Cuando el vínculo de amor con un objeto determinado se interrumpe, no es raro que lo reemplace el odio, por lo cual recibimos la impresión de que el amor se muda en odio [...], que tiene motivación real, es reforzado por la regresión del amar a la etapa sádica previa, de suerte que el odiar cobra un carácter erótico y se garantiza la continuidad de un vínculo de amor.

El matrimonio, como describe Bataille (1980: 152), suele considerarse falto de erotismo, pues la posición socioeconómica de la mujer da mayor relevancia al estado marital en sí mismo, no a los momentos de placer que puedan darse dentro de él: «[...] son los cálculos, es la espera y el resultado lo que interesa en el estado, no los momentos de intensidad, que valen en el instante mismo. Esos momentos no entran en la misma cuenta que la espera del resultado, el hogar, los niños y las tareas que ellos exigen» (p. 154). De modo que para Elena, la sexualidad en su matrimonio está ligada únicamente a la reproducción.

En este planteamiento hallamos una dialéctica entre lo sexual y lo erótico, cuyos límites son en ocasiones inciertos, pues la sexualidad agrega el erotismo a la naturaleza de cada individuo. Para Freud la unión de las pulsiones es una función única de Eros, lo que sitúa en el extremo opuesto de las «pulsiones de muerte»; de modo que distingue entre la «pulsión sexual», en lo referente al «cuerpo erógeno», y la «pulsión de vida», ligada a lo erótico, cuya combinación da lugar a diversas transgresiones y a una «continuidad óptica» (Carpintero, 2015: 191). Asimismo, la pulsión de muerte reduce la sexualidad a una muestra de perversión, puesto que no posee la transgresión del erotismo en la pulsión de vida. Del mismo modo opina Bataille, pues, en la sexualidad, el individuo no incumple ninguna regla, sino que basa su propia ley en la pulsión de muerte y, por tanto, no hay transgresión; mientras que en el erotismo se produce una ruptura de los códigos morales (pp. 104, 258).

Por esto Bataille define el erotismo como «la aprobación de la vida hasta en la muerte» (Bataille, 1980: 23), ya que la pasión entre dos amantes está determinada por un halo mortífero. La unión de dos cuerpos apasionados posee una connotación violenta que supera al propio deseo, implicando así cierto «trastorno y perturbación», razón por la cual el erotismo de los cuerpos es considerado «siniestro» frente al libre carácter del erotismo de los corazones (p. 33)²⁹¹. En este contexto, para argumentar su teoría hace una referencia al marqués de Sade, quien consideraba el asesinato la máxima expresión de la «excitación erótica» (p. 32). El acto

²⁹¹ En su estudio, Bataille dedica todo un capítulo a la diferenciación de tres formas de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado (1980: 28).

de amor es un sacrificio de la naturaleza que no permite diferenciación entre la sexualidad y la muerte, «pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser» (p. 88). Este sacrificio está basado en la animalidad –o la bestialidad–, porque se produce una convulsión en la que los órganos se liberan pese a la «voluntad reflexiva» de los amantes (pp. 129-131).

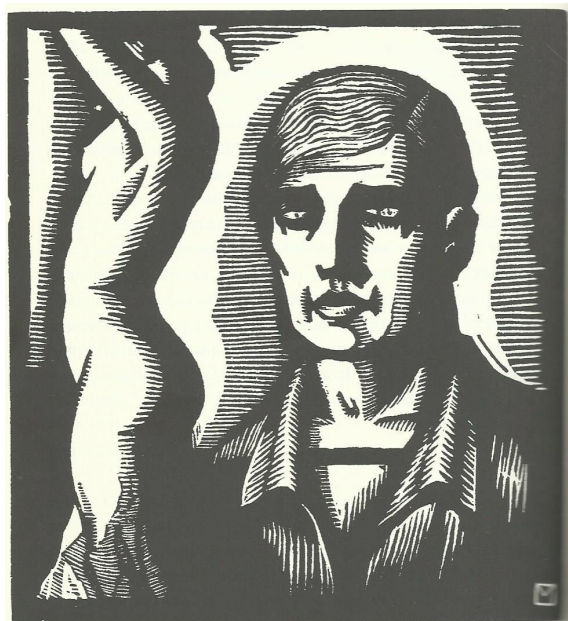


Fig. 30. Ilustración de Manuel Bujados en «Memorias de un penado. Mala sangre», de Halma Angélico. Fuente: Rota, 2019, p. 180.

Definitivamente, el erotismo tiene como máximo objetivo «la supresión del límite», esto es, de todos los límites propuestos por la conciencia del individuo; de ahí su sentido transgresor, al que se ha opuesto la religión cristiana (pp. 165-179). Por ende, su finalidad verdadera es la muerte, porque al exceder los límites está respondiendo realmente a la voluntad del individuo (p. 201). Más aún, para Bataille, el exceso de energía que se genera durante la vida debe consumirse, bien durante el crecimiento, o bien con la pérdida, pues el erotismo se encuentra en consonancia con el «éxtasis sacro», al estar presente en el dolor,

en la angustia o la agonía; de ahí que el horror produzca un sentimiento de placer que nos hace ver «la belleza hasta en la muerte» (Gerber, 2007: 208)²⁹².

En este punto entra a colación el tema del agua y su vínculo con el renacimiento dionisíaco, planteado ya en apartados anteriores, puesto que nacimiento y muerte son conceptos correlativos; es decir, inician y finalizan un ciclo, que es incluso restablecido en el cristianismo mediante la idea de resurrección –o renovación–, simbolizada por el individuo que emerge del agua, lo que precisamente determina el cambio de pensamiento de Alidra en el tercer acto—. Según Bataille (1980: 78-79):

²⁹² Al respecto, apunta Lacan que la pérdida siempre se impondrá sobre el crecimiento: «La aportación de Lacan en este punto consiste en aclarar que no es la vida considerada simplemente en su dimensión biológica, sino la vida en tanto capturada en el orden del lenguaje. Es en este y por este que vida y muerte se mezclan de forma indisoluble: el acto de procrear como paradigma de dar vida no hace más que multiplicar lo que vive para ofrecerlo a la muerte. En el momento en que se prodiga sin límites, la vida despliega una finalidad aparentemente contraria al derroche de energía: quiere crecer. Pero al final prevalece la pérdida: cada ser que ha nacido debe morir» (Gerber, 2007: 208).

La muerte es en principio lo contrario de una función de la que el nacimiento es el fin, pero la oposición es reductible. La muerte del uno es correlativa al nacimiento del otro, que ella anuncia y de la que es condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Es tributaria en primer lugar de la muerte, que deja el lugar; después, de la corrupción, que sigue a la muerte, y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.

La representación freudiana de Eros y Tánatos nos conduce a la idea de Bataille sobre el erotismo y la muerte, a lo que Foucault añade que la aparición del éxtasis determina la muerte de Dios. De modo que, en este punto, es inevitable presenciar el precedente hegeliano del «Dios ha muerto»²⁹³ que luego Nietzsche popularizó como una sentencia para la búsqueda del entendimiento humano, metáfora de la negación moral del individuo, que empieza a establecer sus propios valores sin necesidad de apoyarse en la religión cristiana.

En esta ausencia de moral, se incluye, evidentemente, el tema de la sexualidad y la ausencia de la idea de profanación que la reprueba y la silencia como pecado absoluto, «reconducida por ella a su pureza vacía de transgresión» (Foucault, 1996: 124). El hecho de considerar inexistente a un Dios que había actuado como un ente disuasorio del éxtasis conlleva que la sexualidad y la muerte de este concepto divino –moralmente dogmático hacia la experiencia sexual– estén íntimamente relacionados, para darle un sentido único al erotismo y a la superación de sus límites. La liberación sexual comienza a estar presente entonces en la sociedad occidental:

Tal vez la importancia de la sexualidad en nuestra cultura, el hecho de que desde Sade haya estado vinculada tan frecuentemente a las decisiones más profundas de nuestro lenguaje, obedece precisamente a esta atadura que la liga a la muerte de Dios. [...] el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia (p. 125).

Al traspasar los límites de la sexualidad, autores como Sade o Freud la «desnaturalizaron» con sus discursos prohibidos y libres de conciencia. Con ello, no liberan los preceptos de la sexualidad, sino que la llevan al «límite de nuestra conciencia», de manera que nos situamos únicamente a «nosotros mismos como límite» (pp. 123-124). A su vez, Bataille (1980: 150-151) señala que la transgresión del acto sexual está determinado por su «carácter de pecado», a lo que añadimos el erotismo que lo diferencia de la sexualidad animal. Esta transgresión pertenece sin duda al mundo profano (p. 95) y está absolutamente vinculada

²⁹³ La frase «Dios ha muerto» aparece en la obra de Hegel, *Fenomenología del espíritu*, publicada en 1807. Nietzsche la incluye posteriormente en varios de sus ensayos filosóficos, como *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*, el primero, escrito en 1882 y, el segundo, entre 1883 y 1885.

al placer, mientras que el cristianismo «profundizó los grados del trastorno sensual» y ligó toda expresión de sexualidad al Mal (p. 176), aunque el fiel siempre puede ser redimido mediante el perdón. Como afirma Bueno (7-6-1934: 14), en *Al margen de la ciudad*: «Se pasa de la tentación al pecado, de este al arrepentimiento y del arrepentimiento a una nueva infracción de la ley divina, evolución que conoce el sacerdote, y que perdona siempre, porque Dios le ha confiado esa misión». En el platonismo, el alma se consideraba prisionera del cuerpo, puesto que los deseos y las necesidades corporales impedían la placidez de espíritu de todo individuo, por lo que se creía que la única manera de mantener el alma en sosiego era liberando esas pasiones: «[...] porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos: [...] ni nos contaminaremos de su naturaleza, manteniéndonos puros de su contacto hasta que la divinidad nos libre de él [...], purificados y desembarazadas de la insensatez del cuerpo [...]» (Platón, 1982: 154-155). Frente a ello, y en un intento de contradecir los preceptos grecorromanos, el cristianismo comienza a desarrollar su sexofobia a través de una huida de toda manifestación erótica, vinculándola a la idea principal del pecado y la juzga incluso mayor que el de asesinato (Bornay, 1990: 32).

Para Bataille (1980: 152), aunque lo erótico siempre es asociado a lo sexual, no necesariamente debe ser así, pues todo acto que conlleve una transgresión a lo moralmente establecido, ya sea una conducta u opinión opuesta a la mayoría, supone una expresión erótica: «El erotismo deja entrever el *reverso* de una fachada cuya correcta apariencia jamás queda desmentida: en el *reverso* se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser de las que solemos tener *vergüenza*» (Bataille (p. 152). Ciertamente es que Elena se niega a transgredir los límites propuestos por la sociedad, pero su obstinación se sostiene sobre motivaciones tan confusas que la línea entre lo apolíneo y lo dionisiaco presenta gran ambigüedad. He aquí el juego de límites planteado por Foucault: el dilema entre lo prohibido y lo establecido. En otras palabras, Elena plantea su existencia en un mundo dionisiaco, pero la incertidumbre ante lo desconocido, ante lo que es capaz de identificarse, la lleva a un continuo estado de regresión y con él recupera su razón de ser. En palabras de Foucault (1996: 127):

La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de

volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, tras ella, se cierra en una ola de escasa memoria, retrocediendo así de nuevo hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone en juego muchos otros elementos más; los sitúa dentro de una incertidumbre [...].

En ocasiones, el inicio de la transgresión tampoco impide que surja una preocupación por el incumplimiento de las reglas, mayor incluso que si no se diera, debido a la violencia que se genera tras la superación de los límites y que de nuevo puede llegar a instaurarlos con solidez (Bataille, 1980: 93). Esta perturbación de la voluntad está presente en el proceso de la represión: lo que alguna vez fue transgredido, se coarta mediante una barrera de prohibición, provocando que los límites morales vuelvan a imponerse para la aniquilación de todo impulso, de todo deseo de superación; básicamente, lo que pretende la sociedad española aún en el siglo XX:

Tal sería lo propio de la represión y lo que la distingue de las prohibiciones que mantiene la simple ley penal: funciona como una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber. Así marcharía, con su lógica renqueante, la hipocresía de nuestras sociedades burguesas (Foucault, 2011).

Pero en el acto de la transgresión no solo hay violencia, también hay deseo, ya que es lo que motiva al individuo hacia la búsqueda del objeto codiciado. Al no lograr el objeto finalmente, se mantiene sin satisfacer el deseo –considerado inalcanzable frente a la pulsión– y es compensado con una violencia ligada al mero hecho de vivir; de modo que el «goce», el placer por la vida, es un acto «destrutivo» por tener su origen en la pulsión de muerte –aun esencial, para que se mantenga vivo el deseo del individuo– (Gerber, 2007: 208-209). Esta es la esencia de cada uno de los personajes de la obra de Halma Angélico, el deseo es mutado en violencia por cada acto de superación de sus límites: el deseo de Tomás por Alidra, el de Leoncio por Elena, el de esta por ser madre o el de Alidra por pertenecer al mundo apolíneo. En todos sus intentos hay una acción violenta que impone un nuevo acto de creación. En primer lugar, Tomás sacia su deseo por Alidra intentando forzar un encuentro sexual, del que la joven rehuye, de modo que la negación de Tomás por la permanencia de la joven en la casa se afianza con más solidez. Lo mismo ocurre con el intento de acercamiento de Leoncio a Elena, quien con su estrategia de lanzarlo a los brazos de Alidra, provoca un nuevo giro en la vida y los deseos de la joven, pues desde el momento en que es consciente de su embarazo decide tomar un nuevo rumbo lejos de la casa. Con su estrategia, Elena buscaba crear un

nuevo vínculo entre Leoncio y Alidra, lo que la hiciera retroceder en la realización de sus impulsos; por lo que, de nuevo, la conciencia de una procreación entre ambos cancela aún más firmemente sus deseos. En este aspecto conviene atender al interesante juicio de Marcuse sobre la constante represión de los anhelos y su necesidad de romper con los obstáculos particulares, defendido, como hemos señalado, por autores como Bataille:

[...] Marcuse intentó introducir en la concepción freudiana el concepto de represión adicional, una represión que depende de la escasez y la necesidad. Esta represión impone subordinar los impulsos a la organización genital de la libido, según el principio de prestación, necesario en esta fase del desarrollo económico. Finalmente, en la edad de la abundancia, según Marcuse, la represión adicional no tendrá más razón de ser, los dos instintos, las pulsiones se reconciliarán y el mundo se volverá danza y juego. Deleuze y Guattari, que viven en el mundo de la escasez y en la lucha contra la norma, el ascetismo y la depresión, contra aquello que es o representa un límite, proponen una transgresión continua, un pertinaz romper las estructuras sociales, todo aquello que se estructura: la fragmentación como también lo querían Blanchot y Bataille (Constante, 2007: 90).

IV.2.5.5. La dicotomía virgen–prostituta representada por las protagonistas

Cuando identificamos a Dioniso con Alidra, incluimos también su «promiscuidad» (Paglia, 2001: 96), debido a su modo de acometer la libertad sexual siendo mujer, en un contexto en el que se la degrada por ello. Según Gil Iriarte (2018: 62), en la historia de la literatura las mujeres son siempre caracterizadas por su naturaleza sexual²⁹⁴, ya sea nula o potenciada, lo que las sitúa en la continua dualidad Eva-María: «[...] que la mujer sea tratada como virgen o como prostituta, como digna de perdón o digna de castigo». Ya habíamos señalado la relación de Alidra con Lilith y el símil que las caracteriza, pero, en su contraposición con Elena, se introduce un concepto iniciado desde el finales del siglo XIII y muy frecuente en el arte del XIX: la dicotomía Eva-María.

El arquetipo de Eva responde a la mujer débil y pusilánime que sucumbe fácilmente al pecado, mientras que María refleja la pureza, la honradez, la sabiduría espiritual y, por supuesto, la virginidad. Por ende, se relaciona con Eva a toda mujer que, por no cumplir con la moral establecida, compromete los intereses de un colectivo por el placer individual (Alidra); mientras que la santa María representa el modelo de mujer cristiana, dócil, pura e incorruptible (Elena): «Frente al modelo de Eva, la mujer mala, se alzó con gran fuerza el de

²⁹⁴ Un ejemplo de ello es el personaje de Daifa en *Las galas del difunto*, utilizada por su padre para su propio beneficio: «[...] responde a la dualidad virgen/prostituta –de firme arraigo en el inconsciente– y [...] se ceba su revancha simbólica contra el padre opresor, a quien la carta de ella apuñala tanto [...]» (Feal, 2000: 76).

la Virgen María, la otra cara de la moneda, el ideal imposible de mujer: virgen y madre. La pureza, inocencia, virginidad en definitiva, serán los atributos de ese modelo femenino [...] impuesto por el varón» (Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 13). Por su función de cuidadora en el seno de una familia de hombres, Elena se convierte en lo que Lagarde (1993: 366) denomina «madreesposa», que básicamente compromete sus «necesidades afectivas, eróticas y políticas» por el bienestar conyugal:

ELENA.– [...] Yo soy una mujer buena y creyente, ¿entiendes? ¡Óyelo: «para siempre»! Una mujer a quien, si no bastara, para defenderla de ti, el saberse de otro hombre, le bastaría su fe para reaccionar de todo mal impulso... ¡Su vieja fe, que tú tanto desprecias, y sin embargo «tanto necesitáis» los hombres en nosotras! Su fe, en la que va vinculado el concepto del bien, de lo noble y de lo bueno..., de lo mejor [...] (Angélico, 2007: 144).

Como podemos observar, Elena asume su rol tradicional de buena-esposa, pero al mismo tiempo reprocha a Leoncio la necesidad de los varones como él de lidiar emocionalmente con el pudor femenino, un recurso que utilizan para situarse en un pedestal de superioridad sexual. En otras palabras, la mujer es idealizada como un ser puro, paciente y lleno de entereza, dispuesta a sacrificar su tiempo y sus deseos por el interés particular de un solo hombre, cual Penélope en su eterna espera:

ELENA.– [...] Ninguna promesa me ligaba a ti, ni tú me comprometiste a nada... Lo nuestro fue un juego de niños, una quimera de mi infantil credulidad, porque tú ni siquiera insinuaste que necesitaras más. ¡Te halagaba mi adoración sumisa y callada, sin que me la hubieras pedido, pero ni dijiste que te complacía!... ¿De qué me culpas ahora? ¿De tu cobardía, que no amparó mi desamparo [...]? (p. 144)

La comúnmente denominada «madre-madonna» es eximida de su erotismo por su condición femenina, manteniendo una actitud de «no-mujer» o de mujer «desexualizada», como la bautiza Bornay (1990: 33). Estas mujeres, ancladas en el ideal patriarcal, consideran que los hombres eligen a la mujer pudorosa y socialmente honorable para su estabilidad vital, aunque para divertirse deban recurrir a las sexuadas y amorales. El pudor se considera, así, un elemento de atracción hacia los hombres, de aquellas esposas que se sienten amenazadas por la victoria de una mujer libre de prejuicios: «el hombre recurre a las mujeres atractivas y vivarachas para tener sexo y pasárselo bien, pero para unirse en matrimonio y tener hijos nos eligen a nosotras» (p. 145). El pensamiento de Elena así lo confirma:

ELENA.– Sí, esa es la verdad. Son «otras» mujeres. Pero no nuevas ni diferentes a las que hubo siempre. Mujeres adaptables para las leyes esas, y son leyes para mujeres que piensen, y

sientan, sobre todo, como ellas... ¡A ellas solas servirán esas leyes, a ellas solas resolverán sus problemas! ¡A ellas, «las que no saben esperar»!... ¡Pero tú, pese a todas esas libertades, que yo nunca sentiré, aquí vienes a buscarme... En mi vulgaridad, en mi ignorancia tan llena de prejuicios como falta de libertades, ¿qué tengo yo que ellas no te ofrezcan? Mal que te pese, tengo «eso». Único aliciente que os atrae para no poderlo olvidar una vez apreciado: ¡el pudor! Lo que ellas pierden. Yo, no, Leoncio, no podría nunca aclimatar de por vida mi íntimo sentir a tales nuevos usos. Con mis debilidades, con mis flaquezas propicias a caer, [...] pero dentro de mis convicciones siempre, de las que pide mi conciencia y están grabadas en mi alma desde muchos siglos y para una eternidad... ¡Pura o «redimida»! Pero dentro de mi verdad, de la que necesito para ser feliz o resignada si hace falta, de la que siento y creo [...] (Angélico, 2007: 145).

En efecto, uno de los mayores conflictos internos de Elena es el de no ser capaz de provocar en su marido el interés sexual que le corresponde como esposa, más aún por su deseo de ser madre; mientras que, involuntariamente, es deseada por otro hombre de la familia: «Hace ya tiempo que Tomás dio de lado a ese esparcimiento. Nos lo tenemos dicho todo...» (p. 141). Debido al ideal impuesto de la «perfecta casada», Elena acepta la negación de su erotismo y se resigna a ser la eterna virgen intocable, la esposa sin hijos, madre solo de sus cuñados:

[...] la *virgen María* se convierte en el mejor ejemplo para la mujer sobre su papel de perfecta casada. Desde luego que contiene un conjunto de atributos de comportamiento, de relación con los hombres y de la definición de su ser, que, como en todas las vírgenes, se concreta en un cuerpo intocado, sólo materno, y que tiene una gran semejanza, paralelamente, con la naturaleza (Cázares Cerda, 2013).

Por supuesto, el debate sobre la permisión de la prostitución en la década de los treinta en España fue un claro ejemplo de cómo se afrontaba la sexualidad con un doble rasero. Por un lado, la mujer debía reprimir u ocultar sus apetitos sexuales limitándose exclusivamente a su relación marital. Pero, por otro, se consideraba que las prostitutas tenían una función indispensable para el sostenimiento de la familia; puesto que, aunque no existiera un vínculo carnal en el matrimonio, el marido podía desahogar su vigorosidad fuera de casa sin tener que reprochar su insatisfacción sexual a la esposa (Folguera, 2007: 105); es decir, con el deseo liberado y la pulsión satisfecha: paz en el hogar. De este modo, como señalamos en apartados anteriores, la mujer en el matrimonio tenía una función únicamente procreadora, como una manera de posicionarse socialmente en un estatus de honor y dicha:

Con el auge del capitalismo el matrimonio se convierte en un contrato comercial, un instrumento de enriquecimiento y de ascensión social, por lo que se revaloriza, si bien introduciendo severos códigos sexuales. Esta institución, fundamentada en los intereses económicos constituye una negación del amor y, regida por cánones sexofóbicos, se presenta

como antinomia del placer sexual (Morales Peco, 2008: 273).

Evidentemente, la «desexualización» afecta a la conciencia de las mujeres hacia sí mismas, puesto que idealizan el matrimonio como un contrato incondicional donde creen ocupar el idílico cargo de esposa y madre. Esto se debe a lo que Ferro (1991: 124) denomina «su propia estructuración intrapsíquica», consecuencia directa de la moralización colectiva. Su deber de procreación les hará condicionarse sus propias necesidades biológicas, hasta el punto de basar su existencia únicamente en el placer masculino. Mientras ellos sienten el deseo sexual, ellas solo se enamoran: el Don Juan de libre albedrío frente a la *madonna* incapaz de aceptar el sexo sin amor, o el sexo sin un fruto –acaso «sin pecado concebida»–, sobre un altar de superioridad moral:

Para la mujer, el amor lo es todo. El otro es quien le da la medida de su valía, por tanto, la pérdida de amor significa la castración. Al dejar de ser amada, no tiene nada. No se tiene ni a sí misma, queda un «vacío». / El amor normalmente eleva el narcisismo. El placer solo, para la mujer, es una transgresión, como ya vimos. En consecuencia, la mujer solo se autoriza a sí misma el placer calificándolo siempre de amor. La mujer «se enamora», no «goza» (p. 123).

Por otro lado, Alidra se corresponde con el ideal de «puta», que no siempre coincide con la condición de prostituta, pues el término evoluciona del francés con el significado de «mujer desastrosa» (Pérez Rioja, 2000: 309); de modo que abarca otras tantas definiciones hacia mujeres que exceden los límites moralmente estándares de la sociedad del momento. Según Lagarde (1993: 543):

Ideológicamente se identifica puta con prostituta, pero putas son además, las amantes, las queridas, las edecanes, las modelos, las artistas, las vedettes, las exóticas, las encueratrices, las misses, las madres solas o madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata, se fueron con el novio y salieron con su domiento siete, las malcasadas, las divorciadas, las mujeres seductoras, las que andan con casados, las que son segundo frente, detalle o movida, las robamaridos, las que se acuestan con cualquiera, las ligeras de cascos, las mundanas, las coquetas, las relajientas, las pintadas, las regonas, las ligadoras, las fáciles, las ofrecidas, las insinuantes, las calientes, las cogelonas, las insaciables, las ninfomaniacas, las histéricas, las mujeres solas, las locas, la chingada y la puta madre, y desde luego, todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico [...].

Todo ello puede resumirse básicamente en una sola característica: «puta» es toda mujer que desea exteriorizar o satisfacer sus «pulsiones sexuales» (Cázares Cerda, 2013), como la Eva que es expulsada del paraíso paternalista por sucumbir a la tentación del fruto prohibido. La idea de la irracionalidad femenina está presente incluso desde la tradición

grecolatina, con una Pandora que se rinde a la nefasta curiosidad, o una Salomé que antepone la vida de un hombre noble por sus caprichos oscuros. En definitiva, la mujer como símbolo eterno del pecado²⁹⁵, de la destrucción, corruptora de la moral cristiana que, evidentemente, responde a una «categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas» (Lagarde, 1993: 560). Como sostiene Bornay (1990: 43), desde siglos pasados el sexo femenino ha sido entendido según dos criterios: bien, por la ausencia de práctica, por lo que se considera una «expresión de lo más puro y luminoso», o bien, por el libre uso del mismo, al ser «expresión del mal, de lo diabólico». Esta dicotomía se relaciona a su vez con la apolínea-dionisiaca, por su pertenencia, respectivamente, al mundo de las ideas y de los sentidos. La idea maniqueísta de la mujer como «madre-Madonna» o como «mujer fatal» parte de una concepción del mundo dividida en dos planos: el de los espíritus y el de los sentidos; lo que conlleva a un fuerte misticismo religioso que desconfía de las mujeres, al considerarse que, con su sensualidad, distraen al hombre de su pensamiento:

La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos (p. 98).

Del mismo modo que la autoestima de la mujer está ligada al ideal de pureza, aquellas que optan por la exteriorización sexual son violentadas con una falsa creencia de inferioridad moral. Es decir, una mujer, cuanto más pura, más decente; en cambio, cuanto más desarrolle su libertad sexual, más depravada. Elena debe enfrentarse así a sus pasiones ilícitas porque el honor lo demanda: «¡Cobarde, no; honrada al modo que vosotros mismos habéis hecho a las que lo son o quieren parecerlo!...» (Angélico, 2007: 184). Esta es una de las claves del pensamiento católico en la educación femenina, seña de identidad de la misoginia religiosa que desprecia el sexo de las mujeres, mientras exalta la figura de una madre virginal. Bosch, Ferrer y Gili (1999: 12) reflexionan sobre las consecuencias históricas de este obstáculo hacia el avance de la libertad femenina:

²⁹⁵ De hecho, la propia Clara Campoamor en el Parlamento se refirió al relato de Adán y Eva en el debate sobre la concesión del voto femenino en 1931, donde «partía en su argumentación de la ya asumida guerra de los sexos» (Folguera, 2007: 89).

[...] podríamos preguntarnos de qué manera debieron afectar a las mujeres de la época todas estas creencias y actitudes sobre su inferioridad innata y su depravación, [...] que debieron sufrir una dolorosa desconfianza sobre su propia feminidad y una tendencia a pensar que solo la castidad o en su defecto una absoluta renuncia al placer sexual serían los caminos para la salvación.

Halma Angélico pone de relieve la implicación de los hombres en la idea de la mujer como ente sugestivo y manipulador. Desde que Alidra entra a formar parte de la casa, observamos el rechazo del marido de Elena a que permanezca con ellos por simples razones morales, es decir, para evitar que la joven perjudique la dignidad de la familia con sus costumbres deshonorosas y liberales:

ELENA.– [...] ¿qué ha hecho la muchacha? ¿De qué la acusas ahora?

TOMÁS.– No puedes comprenderlo ni yo explicártelo. Es acaso ella inconsciente en el efecto que causa, pero es mejor que la echés, que se vaya... Tú eres demasiado casta para analizarte ciertas sensaciones...

ELENA.– ¿Soy «así» como dices, o tú quieres y te conviene, para tu tranquilidad acomodaticia, que «así sea»?... (Angélico, 2007: 156).

Sin embargo, a medida que avanza la trama advertimos que la verdadera preocupación de Tomás no parte de sus principios católicos, sino del miedo a caer en la tentación de la joven, que, sin ánimo de seducirlo, lo ha encandilado. En la jornada final, Tomás se deja llevar por sus instintos e intenta abusar de Alidra, quien lo rechaza tajantemente:

ALIDRA.– ¡Eso! Ahora, écheme usted la culpa también [...]. Y sería una cobardía, tanta como la que tuvo usted con ella cuando se quiso convencer de que era fuerte para resistir la seducción... Usted no lo ha sido tanto para resistir a la mía. ¿Por qué? Y eso que no he puesto nada de mi parte... [...] Claro que eso, según algunas teorías, se queda para nosotras... ¿No es así? Para las pobrecitas mujeres... ¿Es ese su criterio, su moral?... (*Irónica.*) (p. 170).

Esta es la base para la distinción entre el modelo de Eva y de María, pues la insumisión de la primera deriva hacia un estado mayor de perversión, al establecerse la dicotomía Virgen María-María Magdalena, más determinadas por su carácter sexual, como afirma Ferro (1991: 100): «[...] la saca del lugar asignado, madre-María asexuada, y la coloca en el lugar prohibido, Magdalena-sexuada-prostituta». También se plantea la de Eva-Lilith, atendiendo a una escala de muestra de arrogancia, pues, mientras que la primera rechaza la autoridad de Dios mediante el pecado original –el incumplimiento de una única norma, por lo que es castigada eternamente–, la segunda desarrolla un juego de poder, no solo contra Dios, sino contra todos los hombres. Lilith, Eva y María Magdalena son variantes de una misma

mujer sexuada. Todas ellas difieren en actitud, pero coinciden en su debilidad hacia las tentaciones más primarias: la lujuria se convierte en el pecado capital femenino y, por ende, la mujer es más honrada cuanto menos haga uso de su libre expresión, en sexo y en ideal. Tanto la serpiente como la manzana son símbolos femeninos, en su relación con lo diabólico y lo prohibido; y el arte se manifiesta con la ley de la doble moral sexual, perjudicial para la mujer, permisivo para el varón. Sobre esta cuestión puede leerse lo siguiente en la prensa española durante la década de los treinta:

Se ha escrito que el Arte y la Moral carecen de sexo. Conforme en cuanto a lo primero, se alzan réplicas en cuanto a la Moral. Pero como no es cosa de meterse ahora a indagar por qué un acto resulta pecadillo en el hombre y pecadazo el mismo acto en la mujer, dejemos la Moral y pasemos al Arte (Cruz Ebro, 5-4-1935: 1).

En efecto, en todo campo artístico del siglo XX, ya sea en las artes plásticas como en literatura, se nos ha mostrado que, frente al hombre que refuerza su virilidad mediante su identidad sexual, a la mujer se la avergüenza por ello, convenciéndola de que el goce es una expresión absolutamente pecaminosa entre las de su género, o bien una muestra de trastorno mental (Ferro, 1991: 100). Esta sexofobia se refleja desde el siglo XIX, en el que el poeta muestra hacia la *femme fatale* una especie de conmoción que va desde la «fascinación» hasta el «pánico» (Morales Peco, 2008: 274), planteando su actividad sexual como toda una problemática masculina. Recordemos la alusión de Baudelaire al placer sexual de las mujeres en las relaciones amorosas como un «acto sádico» y su idea de la belleza de la mujer como un elemento de «destrucción» (Bornay, 1990: 120); de ahí el título de su obra maestra *Las flores del mal*, pues la flor es símbolo del sexo femenino:

Esta atmósfera de rechazo y temor hacia el sexo femenino dio lugar, en el ámbito artístico, a la recreación de la figura de la *femme fatale*²⁹⁶, esa flor del mal que eclosionó, con extraordinario vigor, en la segunda mitad del XIX, gracias, en especial, al simbolismo, y, en las postrimerías del siglo, al decadentismo [...] (Morales Peco, 2008: 274).

Los simbolistas contribuyen a esta imagen conceptual de la forma femenina (Bornay, 1990: 43), pues conforman una alegoría del cuerpo de la mujer a través de elementos diabólicos y demoleedores, con un encanto del que el hombre «vulnerable» se debía «proteger»

²⁹⁶ En el siglo XVIII advertimos antecedentes literarios de la *femme fatale* en el personaje de Matilde, en *El monje*, de Mathew Gregory Lewis, pues persuade al fraile Ambrosio hacia todo tipo de placeres; o Adelaida, en *Götz de Berlichingen*, de Goethe, «mujer impulsada por una gran ambición, utilizará para sus fines a los hombres de su alrededor», que con el personaje de María, arquetipo de muchacha «devota, honesta y dulce», configura de nuevo la dualidad femenina de Eva-María (Bornay, 1990: 118-119).

(Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 12). Mientras el Dios se constituye como un ente masculino, el Demonio seguramente posee forma de mujer. Gilbert Durand, incluso, se refiere en su obra *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* al carácter maligno de la luna, por su vinculación simbólica con la muerte y, al mismo tiempo, con la feminidad (Morales Peco, 2008: 282); por lo que frecuentemente vemos la luna como reflejo poético de sentimientos turbios y oscuros.

Según Bataille, los receptores sensoriales funcionan tan solo como un canal del erotismo. Aunque la visión de una mujer desnuda sea comúnmente la «imagen» del erotismo, esta es más bien el objeto de deseo de quien la observa, pues a través del sentido de la vista percibe un «signo anunciador» con connotación erótica que excede sus límites (Bataille, 1980: 180). Por este motivo considera el filósofo francés que la mujer es más propicia que el hombre a ser objeto de deseo, pues, con su actitud pasiva y, a la vez, excitante, incita a que los hombres se anticipen en su conquista:

En principio, un hombre puede tanto ser el objeto del deseo de una mujer, como una mujer puede ser el objeto del deseo de un hombre. Sin embargo, la manera de proceder en el inicio de la vida sexual es, las más de las veces, la búsqueda de una mujer por un hombre. Mientras que los hombres toman la iniciativa, las mujeres tienen el poder de provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, en su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. No es que sean más deseables, sino que se proponen al deseo (p. 183).

El placer sexual femenino se considera una amenaza hacia los hombres en la medida que pueda perturbar su estabilidad emocional. Por su capacidad de despertar el deseo masculino, provoca «la exaltación de las partes animales» (p. 201), que pueden ser incontrolables y, en consecuencia, desafortunadas para el hombre débil. En la obra de Angélico, advertimos continuamente esta concepción del cuerpo femenino en voz de los personajes masculinos, artistas «contemplativos» (Angélico, 2007: 109), quienes ven en Alidra una fuente de inspiración por su belleza seductora:

TOMÁS.– ¿Has mirado mucho a tu modelo?...

CRISTINO.– Lo suficiente para exaltar mi vocación... (p. 172).

De hecho, Tomás, en su insistencia por expulsar a Alidra de la casa, alude a su supuesta manipulación sobre los hombres que allí viven, acusándola de engatusadora por el deseo que despierta en ellos: «¡Las que enciende ella de deseos en llama, que parece ser lo

que siempre apetece su endemoniada querencia!...» (p. 156). En este punto tiene gran sentido la defensa de Elena hacia la inocencia de Alidra, pues está convencida de que su provocación sexual es fruto de un ideal masculino; es decir, su función como objeto de deseo no es instaurado por ella, sino, en este caso, por el marido y los cuñados de Elena, quienes, avergonzados por su debilidad carnal, culpan a la mujer de que los estimulen –sea voluntaria e involuntariamente–. Se introduce una defensa del libre uso del sensualismo femenino en sociedad, sin que ello implique una invasión de su espacio personal o el abuso justificado con su provocación –debate, por otra parte, tan vigente aún en el siglo XXI–. La protagonista sitúa a la joven como víctima, exaltando su derecho a exhibir su belleza sin consecuencias, frente a los verdugos masculinos que la persiguen y la utilizan para satisfacción de sus deseos primarios:

ELENA.– ¡Ah, egoístas! Siempre egoístas. Las culpas de vuestras flaquezas, «a ellas»... Las consecuencias, también. ¿Por qué no sois vosotros más fuertes? Yo tengo la seguridad de que Alidra no hará nada mal hecho, ninguna acción reprobable cometerá mientras esté en esta casa... A ella no os la fiaría yo igual (p. 157)

Sin duda, el deseo ineludible de los personajes da lugar a un intenso conflicto dramático que se aleja bastante de las comedias habituales de la época, señaladas por Oliva (2002: 28-41). A esto añadimos el carácter poético de la obra, razón por la cual se valoró de la autora su sensibilidad, la agudeza de su prosa y la profundización de sus caracteres. Domina en la trama una fuerte contraposición de sus personajes, a través de la cual se plantea un discurso en defensa de la libertad femenina y la complejidad de su situación en una España que no se doblegaba.

IV.2.5.6. Dos caracteres opuestos desde una perspectiva unamuniana

Según López (2016: 56): «*Al margen de la ciudad* plantea el tema del deseo reprimido por una sociedad moralizante que ejerce su control mediante la educación». Con el fin de comprender del todo la problemática femenina que se plantea en la obra, profundizamos en el carácter de las dos protagonistas a través de una dicotomía unamuniana, en la que se contraponen dos criterios que rigen la conducta humana: los principios de «unidad» y «continuidad».

La metamorfosis social viene dada casi a través de la necesidad, por la evolución histórica, pero esa necesidad a veces se ve impedida por una presión determinante. El

pensamiento colectivo, ya sea por razones biológicas o políticas, manifiesta una resistencia a aceptar el desencadenamiento de estos grandes cambios; y este fenómeno, presente en los contextos de absolutamente todas las eras históricas, es analizado y desarrollado por Miguel de Unamuno. En su estudio ontológico, ofrece una justificación en la que, de alguna manera, pretende encajar en el entendimiento propio el objetivo que posee el ser humano por naturaleza y que le obliga a adquirir un sentimiento trágico de su existencia; esto es: «qué soy» y «hacia dónde me dirijo». Peñaloza Ramella (1973: 142) se refiere a esta dicotomía como dos procesos de transformación, ya sea positivo o negativo –para crear o para destruir–, de modo que podemos asociar la unidad y la continuidad respectivamente al cambio y la perpetuidad, es decir, al «engendramiento del ser o de su destrucción, de su movimiento o de su cambio».

De acuerdo con la tesis unamuniana, la existencia humana se sustenta sobre un doble principio de unidad y continuidad, un concepto de especial importancia en sus estudios antropológicos (Álvarez Castro, 2005: 170, 219). Estos principios determinan la identidad de todo individuo, que lo diferencian del resto en un espacio-tiempo: «[...] lo que le hace un hombre, uno y no otro, el que es y no el que no es [...]» (Unamuno, 1998: 26). En primer lugar, el principio de unidad está vinculado al «propósito» que determina el sentido de nuestras acciones en un espacio; es decir, los actos de un individuo responden a una finalidad «unitaria», un objetivo concreto que lo distingue del resto de individuos y que es perseguido de una manera trascendental, pues en torno a él giran todas sus acciones: «Aunque al momento siguiente cambiemos de propósito. Y es en cierto sentido un hombre tanto más hombre cuanto más unitaria sea su acción. Hay quien en su vida no persigue sino un solo propósito, sea el que fuere». En segundo lugar, el principio de continuidad tiene que ver con la identidad del individuo a través del tiempo, lo que el filósofo bilbaíno define como una «serie continua de estados de conciencia» que le hace ser quien es sobre sus propósitos unitarios. A lo largo de su existencia, su objetivo vital puede persistir de manera indeterminada, pero hay cualidades en su carácter que lo mantendrán sujeto a ideas o acciones específicas, gobernando su capacidad e intención:

Sin entrar a discutir –discusión ociosa– si soy o no el que era hace veinte años [...]. La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir (pp. 26-27).

A través de la continuidad en el tiempo, comprendemos muchas de las cuestiones del presente que tienen su origen en un pasado remoto, debido a su «carácter trascendente» (Álvarez Gómez, 2003: 123). Por ello se considera este principio «temporal y dinámico», que dota al individuo de una esencia única y que, en lo posible, supone un obstáculo para cualquier cambio (Vinuesa, 1970: 45-47). Por ejemplo, el deseo de emancipación femenina puede responder a un principio de unidad, cuya ejecución es impedida por los valores tradicionales arraigados en la sociedad, dando «continuidad» a un modelo de mujer que no trasgrede los límites hacia su libertad. No obstante, el propósito que da sentido a la unidad es posible de cumplirse en la medida que se presente la voluntad para ello, puesto que en esta se fundamenta; mientras que la continuidad se basa en la memoria y en el tiempo, que la hace posible (Tollinchi, 1978: 134). Estos hechos pueden darse en el presente a través de dos planos: por sucesión, en la que adquiere un carácter de causalidad, pues todo ocurre a consecuencia de los actos del pasado; y por simultaneidad, relacionada con la interacción y siendo una misma sustancia la que se transforma a lo largo del tiempo; es decir, no se produce un vínculo de causa-efecto, sino que el mismo hecho pasado llega hasta hoy con distinta forma. Esto es lo que, según Álvarez Gómez (1989: 227-230), nos lleva a entender el significado de «hecho vivo» que revela la expresión de una sustancia a través de una experiencia «intrahistórica»; esto es, la revelación de los estados del presente a partir de los acontecimientos del pasado.

Esta concepción de los actos como «procesos secuenciales de la propia conciencia» (p. 154) procede del pensamiento spinoziano, que influyó notablemente en la filosofía de Unamuno; en especial, el concepto del *conatus essendi* y el *amor Dei intellectualis*, lo que le lleva a plantear en sus obras una idea que recorre algunas proposiciones de la *Ética* de Spinoza y que se centra en el esfuerzo de la conciencia por «perseverar en el ser» (Maroco Dos Santos, 2011: 75). Como podemos apreciar, la teoría de la persistencia spinoziana es un precedente de la continuidad unamuniana, puesto que ambas se refieren a la anulación de los deseos y las aspiraciones humanas procedentes de la unidad, en beneficio de un único ser perdurable e inmutable en el tiempo.

En base al pensamiento spinoziano, tanto Elena como Alidra revelan la perseverancia de su ser en el tiempo, con la que desean, de algún modo, lograr un estado de inmortalidad. Así lo describe el filósofo neerlandés en su séptima y octava proposición: «*conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur nihil est praeter ipsius rei actualem*

essentiam»; «*conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur, nullum tempus finitum, sed indefinitum involvit*» (Spinoza, 2020); y que Unamuno (1998: 25) traduce de la siguiente manera:

[...] el esfuerzo con que cada cosa trata de perseverar en su ser no es sino la esencia actual de la cosa misma. Quiere decirse que tu esencia [...] y la de cada hombre [...] no es sino el conato, el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir; [...] no implica tiempo finito, sino indefinido. Es decir, que tú, yo y Spinoza queremos no morirnos nunca y que este nuestro anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia actual.

De este modo, el «conato de perseverancia» (Maroco Dos Santos, 2011: 79) se convierte en el principio dominante de toda consciencia individual, capaz de anular cualquier intención de cambio. Podemos afirmar que el principio de unidad y continuidad es equiparable a la teoría epistemológica de Platón, pues el individuo debe distinguir entre el mundo inteligible *-pistis-* y el mundo de los sentidos *-gnosis-* para lograr que ambos principios puedan complementarse en su lucha por la identidad. La opresión física y mental impuesta por el patriarcado a lo largo de los siglos se desarrolla con ingeniosa destreza a lo largo de la obra de Halma Angélico. Los motivos, consecuencias y *modus operandi* de este subversivo pensamiento, ajeno, desde luego a las consciencias de las mujeres desterradas de su libertad sexual, se refleja a través de la construcción de sus personajes femeninos. Ellas muestran un propósito que las lleva a la acción constante, a una lucha por lograr sus objetivos vitales, pero encuentran un gran obstáculo sus respectivos instintos por permanecer en el tiempo; esto es, sobrevivir en su tiempo.

IV.2.5.7. El principio de unidad y continuidad de Elena

En un sistema totalmente patriarcal, Elena desempeña su rol de buena esposa en una casa dominada por el pensamiento masculino, incluso perteneciendo a ella otra mujer como Guada durante muchos años. El principio de unidad de Elena es ser madre, pues, a pesar de mantenerse unida en matrimonio a Tomás, sigue sin conocer la maternidad. El desinterés hacia su esposa y su poca implicación en la relación conyugal conllevan a un descontento generalizado por parte de esta y su propósito de tener un hijo es tan intenso que se convierte en elemento primordial en su caracterización. Habíamos señalado los aspectos que la asemejan a Yerma: su frustración, su dolor, incluso el incumplimiento de su propósito en el desenlace. A un mismo tiempo, Halma Angélico expone el dilema existencial de una mujer

que se entregó a un modelo específico de vida en busca de sus mayores anhelos, para finalmente fracasar en ello. La proyección de la pena y la melancolía en sus protagonistas crean un estereotipo de mujer casada infeliz, disconforme, desgraciada; pero carente de iniciativa para su liberación, lo cual era defendido con viveza por relevantes personalidades públicas como la autora. De acuerdo con Rota (2017: 60):

[...] sus obras también se proponen ilustrar la existencia, para la mujer de la época, de opciones diferentes de las tradicionales (matrimonio, soltería dentro del hogar de origen, vida religiosa) pero que tampoco coinciden con la entrada de la mujer en la esfera pública, ya que esta cuestión no se plantea de forma evidente [...]. Para esas mujeres se trata de volver a adueñarse de su propia vida, de poder decidir sin influencias de leyes, reglas y modelos hipócritas, de elegir caminos no usuales y tomar decisiones autónomas sobre qué hacer y quién ser en la vida.

Por este motivo, el principio de unidad de Elena es consecuencia de la imposición moral de la sociedad, que quiere ver a todas sus mujeres al lado –o detrás– de una figura masculina que las custodia económica, social y políticamente: «Las instituciones *no están* en la sociedad; *son* la sociedad. [...] La institución familiar, la docente, la religiosa, funcionan como instituciones imprescindibles para mantener un orden social determinado, no simplemente como instancias de transmisión de la cultura» (Ferro, 1991: 4). Estas mujeres no están exentas del ideal, pues son ellas las que promulgan con el ejemplo de madre-esposa, renunciando a su independencia por las necesidades de la familia²⁹⁷.

En las primeras décadas de siglo existía un culto a la maternidad y una extrema preocupación por la infancia, sobre todo en graves cuestiones como la miseria o el abandono (Luis Martín, 2009: 276) –que, como vimos, era un tema reivindicado por Halma Angélico en prensa–. De ahí que surgieran diversas ciencias –y pseudociencias– como la maternología, impulsadas por profesionales de la medicina o la sociología con el objetivo de dar solución a esta problemática y que fueron de relevancia para la configuración del rol maternal. Como señala Nash (1993), a ello se suman los conservadores, los religiosos y los defensores de la tradición, quienes constituyen todo un discurso de género en torno a la maternidad como cualidad completiva de la mujer, con el que se consideraba que ofrecía un bienestar colectivo, haciendo surgir la idea de un «mandato biológico» imposible de ignorar frente a la sociedad:

²⁹⁷ Dicho sea de paso, para Unamuno la mujer siempre será madre y encargada de transmitir serenidad. En su artículo titulado «Cartas a mujeres» así lo afirma: «Todo hombre de corazón, penetrado de la íntima soledad en que vivimos en la tierra..., tiene que sentir en toda mujer que en espíritu lo sea, en toda alma femenina, una madre. La mujer, sea madre, novia, esposa, hermana o hija nuestra, es siempre nuestra madre, es un espíritu serenador que apacigua nuestras tormentas» (González Egido, 1983: 271).

«Este discurso médico-científico dio cobertura ideológica a una definición de la mujer en función de la maternidad entendida como deber social ineludible». La cultura judeocristiana impone así un «ideal materno» en el que el género y el sexo se encuentran completamente supeditados a la concepción biológica (Ferro, 1991: 99). En 1935 podía leerse en prensa lo siguiente:

En el alma de la mujer predomina el sentimiento maternal. No cabe duda ni discusión. Pero así como en la naturaleza, y mirando en torno a nuestro, se nos llenan los ojos con el agua que corre y salta, acariciando y rugiendo hasta el punto de llegar a creer que agua y tierra por donde aquella se desliza o despeña son únicos y exclusivos elementos de la naturaleza, así en el alma de la mujer existen otras fuerzas impulsivas, que actuando sobre las predominantes dan ocasión a reacciones sentimentales, nubes negras de tragedia (Cruz Ebro, 5-4-1935: 1).

Las estructuras sociales se conforman a partir de una enseñanza que se transmite de generación en generación, lo que conlleva, como afirma Ferro (1991: 1), a que «ciertas pautas aprendidas sean reproducidas más allá del deseo de los interesados y muchas veces más allá de sus propios intereses, como es el caso de la mujer». Estas pautas –discordantes, por supuesto, de la mujer al hombre²⁹⁸– son aprehendidas por el individuo de manera que el propósito que se le inculca parece ser fruto de su libre elección, cuando realmente se trata de una transformación por el sistema educativo. Prosigue así Ferro (p. 4) en su discurso:

Van a estar creados también los elementos necesarios para el establecimiento de un superyó con determinadas características. Se habrán establecido ya las categorías de «bueno» y «malo», que, por supuesto, no tienen que ver con la naturaleza humana, sino con las características de la sociedad que las establece.

De este modo, el pensamiento femenino se supeditaba al deseo «consciente» de la descendencia²⁹⁹, llegando a interiorizar «los parámetros del discurso de la domesticidad» y aceptando la maternidad como «única vía de realización e identidad femenina» (Nash, 1993).

²⁹⁸ Las diferencias educacionales son expuestas incluso teóricamente según el género del aprendiz, algo que se observa con frecuencia en los estudios de los más relevantes expertos conductuales: «Si las interpretaciones generales solo pueden tener validez en tanto en cuanto el sujeto individual se reconozca en esas interpretaciones, habría que reformular la interpretación general, sobre todo el acontecer de la feminidad, ya que la mujer, hablando de “la mujer” y no de las mujeres como teoría, no se reconoce en la teoría de Freud de la feminidad. Esta teoría plantea un cuento, un mito determinado, adecuado a los intereses de nuestra cultura. [...] Le ofrece la posibilidad de verse como actor de una novela familiar. Es una historia que se va construyendo. [...] El niño será educado y normativizado de una manera y la niña de otra. Y se repetirán los complejos y las faltas» (Ferro, 1991: 44).

²⁹⁹ «En los años treinta, se inició un proceso de revisión de la maternidad prolífica como elemento definitorio de la identidad cultural de la mujer y la “maternidad consciente” se iba convirtiendo en opción más admisible para las mujeres. [...] La definición del rol social de la mujer a partir de la maternidad no solo significó la adjudicación de una función social basada en su capacidad reproductiva, sino también una redefinición del cometido social de la maternidad» (Nash, 1993).

El impulso sexual se transformaba en un impulso maternal, dando sentido a una finalidad determinada (Ferro, 1991: 61), acorde con el ideal del ángel del hogar. El constante control y fomento de la fecundación conlleva a que las mujeres sientan la obligación ineludible de la maternidad, sin oportunidades moral y socialmente aceptables de otra alternativa (Rota, 2012a: 234). La prensa de la época incluso se encargaba de configurar esta idea, como podemos leer en un artículo de la etapa conservadora de *Mundo Femenino* (1-7-1934: 28):

El espíritu maternal existe casi siempre en nosotras con una fuerza avasalladora; Dios la puso para que fuesen soportables los sufrimientos que la maternidad impone. No es que a la mujer le baste la maternidad para ser feliz, pero sí que la necesita. El hombre lo sabe, y a veces lo exagera; sin embargo de lo cual no se ha ocupado de facilitárselo en la vida honrada ni asegurárselo en el matrimonio, llegando a la crueldad de cerrarle las demás puertas de vida, que pudieran compensarla.

De hecho, se otorgaba tal relevancia a la maternidad hasta el punto de debatir la nulidad matrimonial en caso de ausencia de hijos: «¿Debe de anularse el matrimonio ante la esterilidad, como se anula ante la impotencia?» (p. 28). Si se malograba la posibilidad de formar una familia, la mujer sufría un inevitable sentimiento de inferioridad y, en consecuencia, de culpa y depresión (Bleichmar, 1976), aleccionada por los dogmas morales de una sociedad que discriminaba a la población femenina por su improductividad: «[...] en los años veinte la teoría de la diferenciación sexual y de la complementariedad de los roles sociales de género sostuvo [...] la construcción de la identidad cultural de la mujer a partir de la maternidad» (Nash, 1993). Este es el caso de Elena, que se siente anulada como individuo al no haber podido realizarse como madre. Su constante idealización de la maternidad, añadida a su concepción social, la fuerza a seguir un único propósito vital y, con ello, a cargar con el peso de una «posible esterilidad», que, como apunta Nieva de la Paz (1993: 119), aterrizzaba a las mujeres de la época, algo que se reflejaba con bastante frecuencia en la literatura: «La tragedia de la mujer infecunda fue, por otra parte, motivo dramático de primer orden en el teatro de estos mismos años». Como en el Paleolítico, la mujer quiere orientar el sentido de su vida como ente reproductor, mientras la función del hombre es la de salir a cazar (Ferro, 1991: 62); de la misma manera que, en el drama de Halma Angélico, el marido antepone sus obligaciones laborales y ambiciones individuales a los deseos de su esposa de crear una familia, pero es ella quien lleva la sombra de la impotencia, pues no se pone en duda la masculinidad de Tomás.

En obras coetáneas se aprecia una idea de maternidad vinculada a la feminidad, hasta el punto de que los personajes femeninos son caracterizados positivamente en base a su instinto maternal³⁰⁰, pues se le atribuye el mérito de llevar a cabo una misión sagrada, indispensable para el desarrollo de la comunidad en el tiempo. Según Blanco (2009: 73-74):

[...] la maternidad y la madre son figuras claves en el ideario de la domesticidad, también lo son para el pensamiento feminista español. La razón por la que ocupan un lugar privilegiado en el discurso doméstico y en el contra-discurso feminista dedicado a cuestionar los fundamentos teóricos del ideario de la domesticidad es porque la maternidad estaba inextricable y discursivamente ligada a la identidad de la mujer y al atributo que se consideraba fundamental en ella: la feminidad. Es decir, que la mujer que no era madre no era mujer. El efecto de esta vinculación era [...] que se le negaba la identidad «mujer» a todas aquellas que por las razones que fueran no habían sido madres biológicas.

Un ejemplo de ello lo advertimos en *Canción de cuna*, de María Martínez Sierra, aludida en el análisis de *Entre la cruz y el diablo*. La obra exalta claramente la maternidad, ponderando un ideal de domesticidad que otorga a la mujer tres vías únicas para lograr formar parte de una sociedad tradicional: «ser hijas, esposas y madres» (p. 68). La madre protectora y cuidadora de su descendencia cumple con el arquetipo de heroína; por el contrario, la mujer soltera sin instinto se convierte en la anti-heroína y, la mujer casada sin hijos, en la eterna víctima. De esta categorización permanecen excluidas las religiosas, cuya castidad las sitúa en su propio pedestal de superioridad al margen del deber biológico. El «condicionamiento educativo» al que es sometido el resto de mujeres durante su infancia hace que la esterilidad de la pareja matrimonial sea «un asunto dramático de primera magnitud» (Nieva de la Paz, 1993: 122) y, por tanto, su propia existencia sea planteada como trivial e inútil, dando lugar a una auténtica tragedia femenina.

Este «rol de dependencia» provoca que la mujer posea «una inclinación a creer que le falta algo» (Ferro, 1991: 53) que, en el caso de Elena, deriva en una gran impotencia al recibir el rechazo de su propio marido. En este punto interviene el principio de continuidad para obstaculizar su propósito unitario, puesto que, en un matrimonio estéril, tiene la opción de abandonar a Tomás para unirse a Leoncio y concebir así a su tan deseado hijo, pero el sentido del honor y el deber moral impuesto en su educación la obligan a un estado de «permanencia» en el tiempo que, como afirma Nieva de la Paz (2008: 160), «no está dispuesta a transgredir».

³⁰⁰ También según Ferro (1991: 55): «Se admite en general que el instinto maternal no existe como tal, y sin embargo, “instinto” sigue siendo un término que sigue absolutamente vigente cuando se aplica a la maternidad. [...] Las leyes, la religión, la propaganda masiva exaltan el instinto, el amor maternal. [...] Han sanciones legales y morales para la mujer que no es poseedora de tan preciado bien».

Como señalamos en el análisis de *La nieta de Fedra*, en las obras de Miguel de Unamuno se presenta la familia como «el territorio del amor y el orden que el sujeto no puede alcanzar legítimamente fuera de ella» (Navajas, 1988: 116). De ahí que entienda el matrimonio convencional como un acuerdo indispensable para huir de las dificultades que la incertidumbre y la soledad pueden provocar en el ser humano (p. 117). En *La tía Tula*, la protagonista femenina comparte el mismo principio de continuidad que Elena, al permanecer en un matrimonio estéril pese a su deseo de ser madre; e incluso se elogia su carácter doméstico frente a una remota posibilidad de abandono del hogar: «Va, pues, el fundamento de la civilidad, la domesticidad, de mano en mano, de hermanas, de tías. O de esposas de espíritu, castísimas [...]» (Unamuno, 2019: 15). Sin embargo, tanto la caracterización de Tula como la de Elena por sus respectivos autores responden a un modelo bíblico de mujer que no desestabilizaría la armonía familiar en pro de sus intereses particulares. La maternidad se convierte así en un deseo frustrado y la permanencia de estas mujeres en un núcleo conyugal infeliz las sitúa en un pedestal de heroicidad, incluso careciendo de sentimientos hacia el marido o soportando episodios de infidelidad, como es, en ambos aspectos, el caso de Elena. Según Nieva de la Paz (1993: 113):

La mujer casada, ignorada por su marido y recluida en el espacio doméstico, tiene que soportar a veces un dolor todavía mayor: la infidelidad del esposo. Tema recurrente en el teatro de preguerra, el drama de la mujer casada que conoce las aventuras sentimentales del esposo y simula ignorarlas resignándose o, incluso, experimentando un patético orgullo en la posesión legítima del hombre que otras se disputan (*Rosas de otoño*, o *Señora ama*, de Jacinto Benavente) [...].

De este modo, Elena se mantiene fiel a su principio de continuidad, sacrificando su propósito unitario como madre, debido a una necesidad de prolongar una conducta aprendida. Con indolencia, debe vivir la pugna entre ser como Alidra o ser como la enseñaron: «[...] ¡y no quiero que sufras, no quiero! [...] ¡Pobre, pobre, yo no quiero que seas desgraciada!... Todo por no ser “como yo”...» (Angélico, 2007: 155). También se refiere a esto Nieva de la Paz (1992: 435) cuando analiza el tema abordado en la obra: «el encadenamiento de una mujer casada a principios inculcados que la obligan a ser fiel a un hombre al que no ama». En efecto, algunos de los personajes aluden al matrimonio de Tomás y Elena con escepticismo, describiendo a esta última como un ángel del hogar cuya relación consiste únicamente en el cuidado de un marido ausente:

TOMÁS.– ¿Y por qué tú no te casas?.. Tendrías mujer como yo.

MARIO.– Sí, como él: que te tuviera lista la ropa, te pusiese bien condimentado el «coci», te ayudase a sacar cuentas y a economizar... [...]. Pues para eso solo te tiene [a Elena]. Nunca le veo besarte ni tener contigo un galanteo de enamorado...

CRISTINO.– (*Riendo.*) ¡Pues nos ha salido un «terrible niño»!... (Angélico, 2007: 117).

La continuidad de Elena responde a un deseo general de inmortalizarse en el tiempo, de perpetuar su nombre y su reputación en la memoria colectiva, ya que así lo requieren sus «virtudes de mujer». Es lo que Unamuno (1998: 64) define como la «lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y de los venideros [...]». Y, todo ello, aun sabiendo que su continuidad no es el verdadero camino para su felicidad, porque el miedo ante lo desconocido la hace permanecer en un falso estado de bienestar: «No hay uno solo que, en llegando a conocer lo verdadero y lo falso, no prefiera la mentira que ha hallado a la verdad descubierta por otro» (p. 65). Permanecer en el tiempo es, en el caso de Elena, permanecer en la mentira, que, como observamos con su símil apolíneo, supone un obstáculo para su realización individual, pues marca los límites de la «difusión infinita» de su ser consciente, como revela Meyer (1962: 136): «[...] esta condición de lo limitado y de lo distinto se impone también al objeto conocido».

El personaje de Guada, como advertimos anteriormente con su voluntad órfica, es el encargado de mantener a Elena entre los márgenes de la continuidad y, por tanto, impedir el cumplimiento de su unidad. Guada lleva consigo la continuidad histórica del dogma unamuniano, con una rectitud de convicciones inamovibles que recuerdan al personaje de Elena su posición en el mundo y en la sociedad; es decir, el papel para el que ha nacido por el simple hecho de ser mujer. Como le reprueba Leoncio: «¡Desgraciada, porque toda esa herrumbre de siglos, que pesa sobre ti, no te deja vivir!... Ni vivir tú, ni dar paso a otra vida que anhela con ignotos afanes alentar en ti y por ti..., ¡transparente en sublime misterio de carne para vivir entre nosotros...! ¿Entiendes?...» (Angélico, 2007: 146). Todo ello imposibilita totalmente cualquier meta de liberación –sexual, en este caso– que se desvincule de manera radical del camino connatural. Con toda seguridad, Guada aparece en escena como una reminiscencia de la mujer del pasado, segura de su inferioridad frente a los hombres y absorta en su formulismo ético-catequista, dando como resultado un machismo impuesto por doctrina:

GUADA.– Y tú, ¿qué haces ahí?

ALIDRA.– Contar mis riquezas. Valen tanto como las de Tomás.

GUADA.– No le nombres con tan poco respeto (p. 164).

De este modo, apoya e incentiva la actitud dócil de Elena para con su marido y sus cuñados, una reacción consecuente con su motivación vital. La continuidad impide a estas mujeres llegar a ser algo más que seres de obligación indeleble al servicio y respeto de sus congéneres masculinos, y sin embargo, carentes de posibilidad de situarse en un eslabón a su misma altura. La probabilidad de que Elena abandone su reaccionaria vida y elija los placeres del amor y el sexo con otro hombre, pudiendo, además, lograr su deseado concebimiento, es una cruel utopía a la que no debe aferrarse en su contexto.

El sexo es otro de los temas planteados como un tabú en el ámbito femenino, por razones ideológicas transmitidas por la religión católica, que impone la censura y la represión en los creyentes para redimirlos del vicio capital de la lujuria. Básicamente, la continuidad en el contexto de estas mujeres implica mantenerse al margen de la sexualidad, pues, en el pensamiento judeocristiano, el modelo de madre-*madonna* se aplica sobre el ideal de inmortalidad: «Problema eterno entre el hombre y la mujer... Problema de sexo...» (p. 177). No es casualidad que este juicio sea transmitido por un personaje llamado Jesús, ya que es un motivo irónico con el que Halma Angélico apunta hacia la represión religiosa como principal sustento de la opresión femenina.

La ética de Guada gira en torno al «deber», al sometimiento absoluto de la mujer para con las circunstancias³⁰¹. A través de una reminiscente melancolía, da a entender un desliz similar en su pasada juventud, cuando quizás también hubiera sido víctima de la misma tentación, algo con lo que al parecer aún carga –bien con arrepentimiento, bien con nostalgia–. Guada fue capaz de superarla haciendo lo que para ella –o para la moral impuesta – era lo correcto, y aunque se siente orgullosa, el hecho ha hecho mella en su personalidad. Asimismo, se refiere a las diversas pruebas que Dios impone según los católicos y que se deben superar para demostrar fidelidad y fuerza espiritual –en otras palabras, fuerza de voluntad–, herramienta natural de contención pasional: «Sí, muchas pruebas hubiste de sufrir...; pero como esta, ninguna... ¡Yo sé bien lo que te cuesta!» (p. 179).

³⁰¹ Las circunstancias de la mujer han decidido su estatus y la han conducido e integrado en un colectivo dependiente y tergiversado, en el que sus circunstancias pesan sobre su *yo*, y este *yo*, extremadamente manipulado por aquellas, pesa sobre la propia mujer. Como refleja la célebre sentencia de Ortega y Gasset (2004: 757): «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo». En efecto, el *alter ego* creado con ideas y limitaciones impuestas en sociedad acaban con el ente social.

La idea de Elena de dejar de ser una «mujer de bien» por un momento, de dejarse llevar por la irracionalidad y ser fiel a su unidad, es anulada por los consejos conservadores de la criada, quien consigue minimizar sus aflicciones en pro de la dignidad moral: «Mujeres desdichadas las hubo... antes, ahora, después... Para el amor, estos juegos de lágrimas siempre serán igual..., igual..., igual...» (pp. 179-180). El pecado no solo se halla en las acciones de la mujer lasciva, también en sus adentros, en los pensamientos impuros que Guada quizás solo se atrevió a llevar a cabo, sin hacer partícipe a su persona. Hablamos así de un control hacia el albedrío femenino, pero no solo en términos sociales, sino psicológicos, pues las limitaciones de la mujer no solo se hacen patentes sus relaciones interpersonales con la cultura, la sociedad o el mundo laboral, también en su imaginario sexual, hasta el punto de que la moral su continuidad histórica tergiversa el éxito ambicionado; en el caso de Elena, formar una familia en una unión real de amor sincero.

Precisamente, toda la problemática planteada hasta el momento, ligada a la frustración maternal de Elena y su lucha interna contra el deseo hacia otro hombre, constituye lo que Cristóbal de Castro, en el prólogo a la edición de la obra, denomina «tragedia biológica de la mujer» y que Nieva de la Paz (1993: 235) define como «[...] la doble existencia, pública e íntima, a que esta se veía compelida muchas veces en razón de poderosos convencionalismos aparentemente inamovibles». Con ello se aprecia la fuerza excepcional del deseo femenino, que la protagonista intenta controlar pese al abandono prolongado de su marido y a la presencia constante de Leoncio en el hogar. La autora impide que Elena se libere de sus obstáculos morales, plasmando así su reivindicación a favor de la autonomía de la mujer en cuestiones amorosas: «El adulterio que Elena hubiera deseado cometer se “delega” en otra mujer y no se transgreden, pues, materialmente las convenciones morales, pese a lo cual la pieza denuncia abiertamente su falsedad e hipocresía radical» (p. 97). Su designio es advertido en una ocasión por Leoncio: «Conmigo no te vale. ¿Crees que no he adivinado tus intenciones, las que te guiaban cuando recogiste a esa muchacha?... No disimules, Elena. Tú también te quieres engañar» (Angélico, 2007: 136). De hecho, el criterio de la protagonista varía a lo largo de la obra por sus continuas disidencias entre su fe y su sentido del derecho femenino, creando una ilusión de progreso hacia su liberación que es interrumpido por su sólida moral:

LEONCIO.– Alegría de verte «asíí»..., ¡tan mujer... y tan mía!...

ELENA.– ¡¡No, no digas eso, por caridad!!... ¡¡No lo pienses siquiera!! Me horroriza... ¡¡Ay,

Dios mío!! No, yo no hice nada malo... Nada te he dicho... Cumplo mis deberes [...].
LEONCIO.– Pienso lo que tú no quieres decirte a ti misma ni pensar... (*Condescendiendo, al fin, conmisericordioso.*) Te dejo (p. 125).

El dilema al que se enfrenta –la felicidad o la honorabilidad– sufre así una lenta evolución hasta desembocar en la situación inicial; es decir, a pesar de todos los sentimientos que origina la llegada de Alidra, finalmente Elena vuelve al punto de partida, renuncia al amor de Leoncio, permanece al lado de su marido y cumple su labor de cuidadora del hogar, el drama femenino por excelencia: «Publica su vida con los demás, pero calla su vida con ella misma. Calla y arde por dentro y se consume en el espantoso combate. El Temperamento la impulsa; la Fe la contiene. El Temperamento la avasalla. La tragedia biológica se cumple, inexorable, amplia» (Cruz Ebro, 5-4-1935: 1). *Al margen de la ciudad* es la denuncia de Halma Angélico contra el sometimiento de la mujer a la doble moral de una sociedad decrepita. Tanto el público como la crítica considera necesaria esta reflexión acerca del ideal de esposa, subyugada a una relación sin amor y sin una alternativa moralmente admisible en su propio beneficio. Así elogiaban en *Mundo Femenino* (1-7-1934: 27) el atrevimiento de la autora a plasmar la problemática femenina en cuestiones romántico-sexuales:

¿Existe esta tragedia?; sí; ¿por qué? Por haber sido educada la mujer por el hombre sin que este ahondara en su espíritu porque creía que carecía de fondo, ¿cómo no ha de haber drama en la vida de un ser sensible y amoroso, que solo le dejan desenvolverse en ese ambiente, sin libertad y casi imponiéndole la persona en quien ha de depositar su tesoro emotivo?

La mujer no se casa con quien quiere; no puede escoger más que entre muy pocos, o quizá, un solo hombre; no es fácil que este sea su media naranja. «Halma Angélico» cree entonces natural que la esposa piense en otro amo, y cristiana como es ella, nos presenta en su comedia a la protagonista en terrible lucha con su conciencia, y pregunta: ¿no es lo mismo ser adúltera de pensamiento y deseo que de hecho?

Finalmente, Elena encuentra el modo de llevar a cabo su propósito sin incumplir su continuidad, ya que pretende persuadir a Alidra para quedarse en la casa y, así, realizar Elena su función de madre a la vez que conserva su matrimonio. La obra se cierra con una sentencia que pone de relieve la condición maternal de la mujer y que, al mismo tiempo, la protagonista utiliza como método de contención para no continuar alimentando su pasión hacia Leoncio. Es decir, al formar una familia Alidra y Leoncio, queda excluida definitivamente la posibilidad de que Elena se una a él:

ELENA.– [...] Ve, Leoncio..., ¡ve a buscarla! Es mi grito de madre frustrada quien te lo reclama... La razón de mi vivir late en sus entrañas... ¿Me oyes, Leoncio?... ¡Óyeme! Con ella

volverá a ti mi casto amor de hermana... ¿Entiendes ahora mi sagrada «verdad» de mujer? [...] ¿Qué sabes de una mujer-madre..., cuando menos de dos?... Inténtalo. Dignificate «para mí» cumpliendo tu deber... Ve, ve... (Angélico, 2007: 184-185).

Aunque no sabemos si Alidra decide volver para quedarse, lo cierto es que Elena utiliza el embarazo de la joven para mantener vivo su principio de unidad, ignorando el deseo de ser madre biológica por una posición mucho más sencilla bajo sus circunstancias. Como sostiene Nieva de la Paz (1993: 120) respecto al teatro de la década: «Fruto de la desesperación que sienten las casadas sin hijos son las fórmulas de maternidad “alternativa” (adopción, generalmente) a las que apelan varias de las protagonistas citadas, buscando formas sustitutivas de encauzar sus sentimientos maternales, sus desperdiciados afectos». Después de todo, con la adopción del hijo de otra mujer logra compensar su sufrimiento por la infecundidad mediante la entrega y la abnegación, dos aspectos fundamentales de toda madre (p. 122). La cuestión es aportar valor a la maternidad no por su contribución biológica, sino por el sacrificio posterior que conlleva criar e instruir a un hijo con amor y dedicación absoluta, actos que, como afirma Burgos (2007: 217), destruyen la idea poética de maternidad como algo «semidivino» cuando realmente es una «función meramente animal», de manera que: «En ese concepto se puede decir que hasta las vírgenes son madres y muchas mujeres que tienen hijos no merecen ese nombre». Esta consideración alternativa es igualmente expuesta en *Canción de cuna*, con lo que se evidencia una vez más su influencia en la obra de Halma Angélico, y que propone una maternidad alternativa a la tradicional mediante una relación madre-hijo «que no está ligada a la procreación y cuya función social es la de educar» (Blanco, 2009: 73).

Este intento de reparación lo advertimos desde que se nos presenta a Elena atendiendo todas las necesidades de sus cuñados, no solo a nivel doméstico, sino moral y afectivo, por lo que convierte a todos esos hombres en sus primeros hijos adoptivos, incluso a Leoncio. Precisamente Ferro (1991: 30), a comienzos de los noventa, incidía en esta preocupación maternal impuesta a las mujeres que persiste a lo largo del siglo XX, pero que aún es aplicable a día de hoy; esto es, la obligada necesidad de las mujeres a cumplir su rol de madre

Actualmente en España un alto porcentaje de mujeres mayores de cuarenta y cinco años tiene que dedicarse a cuidar de sus padres mayores por el hecho de ser hijas. Estos, con el aumento del promedio de vida, necesitarán durante muchos años del cuidado de alguien. Este cuidado no es ejercido ni por los varones ni por la sociedad. La función cuidadora es de la mujer, con lo que si esta se ha pasado como mínimo quince años cuidando de sus hijos, aproximadamente hasta los cuarenta años, luego tiene que cuidar de sus padres. ¿Cuándo le corresponde cuidar

de sí misma como mujer, fuera del rol maternal? La mujer pasa de la posición estructural de hija a la de madre y nuevamente a la de hija-madre. Es decir, que nunca puede desvincularse del ámbito familiar y queda restringida a un ámbito cerrado y doméstico de actividad.

Todo ello vuelve a presentarnos el complejo de madre-esposa, a través del cual el deseo de la protagonista queda satisfecho. Elena pasará a tener al hijo de Alidra como propio y con él desarrollará una conducta afectuosa sin base biológica, inculcándole, a su vez, las costumbres tradicionales que caracterizan a su comunidad, como buen tutor en un proceso adoptivo (p. 61). Con ello, consigue prolongar la conciencia de sí misma, respetando al mismo tiempo su unidad y su continuidad según el propósito unamuniano: «[...] su anhelo ha de ser el procurar que ambas sigan dándose [...]» (Cecilia Lafuente, 1983: 58).

Realmente, con la dramatización del problema, Halma Angélico pretende anteponer el deber de madre al de mujer, lo que implica, citando a Rota (2012a: 236), una «defensa de la maternidad» y la «protección de los hijos» sobre cualquier «autodeterminación, reivindicación del derecho de ser dueña del propio cuerpo» o «afirmación en la esfera pública» de la mujer; una idea que predomina en otras de sus obras: «La autora puesta a elegir entre ser madre y ser mujer, se inclina por la primera opción; no pudiendo tenerlo todo [...] en un escenario muy dramático y con tintas muy cargadas».

Así también lo creía Unamuno, ya que, para él las mujeres son madres por encima de todo: «La maternidad constituye el referente central para el tratamiento de la mujer. [...] Esa es la razón de que Tula, a pesar de su trabajo para todos los miembros de su familia y de su magnánimo sacrificio por el bienestar de los demás, se considere como incompleta» (Navajas, 1988: 132-133). La disyuntiva entre ser madre o ser mujer afecta por igual a Elena, Yerma, Tula o Raquel (*Raquel, encadenada*): personajes cuyo bienestar está subyugado a su realización maternal, que, a su vez, es exigida por el rol que ocupan en el núcleo familiar.

	Principio de unidad (propósito unitario)	Principio de continuidad (permanencia en el tiempo)	Resultado
Yerma	Ser madre.	Cumplimiento del rol patriarcal y aceptación de la infecundidad.	La unidad es anulada por la continuidad: infecunda por viudedad.
Tía Tula	Ser madre biológica.	Decoro. Fraternidad.	La unidad se subordina a la continuidad: crianza de sus sobrinos como hijos propios.
Raquel	Ser madre.	Consagración como artista.	La unidad se subordina a la continuidad: crianza de otro niño como propio.
Elena	Ser madre.	Cumplimiento del rol patriarcal y aceptación de la infecundidad.	La unidad se subordina a la continuidad: crianza de otro niño como propio.

Tabla 8. Confrontación de los tres personajes según el dominio de sus principios de unidad y continuidad entre sí. Fuente: Elaboración propia.

Tanto Yerma como Elena obedecen enteramente a su principio de continuidad —esto es, ser fiel a un marido supuestamente infecundo—. Yerma renuncia a su propósito vital y, con su condición de viuda, se abandona a la ley de la perseverancia; es decir, sin marido, no hay posibilidad de hijos, de modo que su ansiedad desaparece junto con sus anhelos. Tan solo debe cumplir con una continuidad temporal, con la memoria, en un superfluo existir prolongado. Sin embargo, Elena transgrede los límites de su conciencia para lograr su objetivo incluso de un modo menos ortodoxo, lo cual implica ejercer de madre del hijo de Alidra. Así, logra alcanzar su propósito unitario sin romper con su principio de continuidad; es decir, desempeña una función maternal sin tener que renunciar a su matrimonio y dejar de ser una buena esposa. Realmente, la unidad y la continuidad de Elena se funden en una única cuestión: perdurar en el tiempo. El primero se orienta a la maternidad, pero el segundo implica el deseo de immortalizarse en la memoria colectiva, lo cual se logra mediante la descendencia. Por tanto, su anhelo de ser madre, como observamos, no es una muestra de su voluntad, sino que ya está implícito en lo aprendido, en las imposiciones sociales que han formado su identidad de manera inconsciente.

IV.2.5.8. El principio de unidad y continuidad de Alidra

Según Maroco Dos Santos (2012b: 107), la identidad personal que se establece mediante la unidad y la continuidad tiende a sufrir una metamorfosis en el tiempo, por «el deseo de estructuración de la existencia personal a partir de una determinada finalidad existencial». Esta intención extraída de la tesis unamuniana se percibe a través de *El pasado que vuelve*, donde su protagonista transfiere sus anhelos a Víctor, su nieto, que ha nacido precisamente con la misión de que el legado de la familia perdure en el tiempo, como se observa en la Escena V del Acto III: «Soñé siempre con recobrar mi pasado, con verme y abrazarme tal cual fui [...]. ¡Sí, sí, tú harás mis mejores cosas, tú realizarás mis ensueños! Yo te tuve, yo te tuve dentro de mí.» (Unamuno, 1996: 194).

El principio de unidad de Alidra se basa en este intento de hallar una experiencia acorde al modo de vida que por naturaleza cree que debe seguir. Su deseo de encontrar un equilibrio vital la lleva a desear una existencia que no le pertenece; esto es, convertirse en una mujer honrada a la cabeza de una familia, lejos de los perjuicios que le ha otorgado la ciudad. Por esta razón llega hasta la casa de Elena y aprende de ella todo lo esencial para su propósito unitario: su unidad es llegar a ser Elena. Así lo afirma en el Segundo Tiempo:

ELENA.– Leoncio dice que tienes una gran intuición de artista... ¿Por qué no vas a la ciudad? Ganarías mucho dinero... Tendrías lujo, serías rica...³⁰²

ALIDRA.– Porque el dinero no me importa. No «lo siento». Ya sé que soy artista y conseguiré lo que me proponga. Tampoco me importa la gloria. ¡Mi gloria no es la de otros, la de quienes la buscan en la ciudad! Mi gloria es alegrar la vida de los que encuentre en mi camino, y el contento que les doy se refleja en mí. Mi gloria sois ahora vosotros. Antes fueron los acróbatas. Otros quizá antes que ellos. Después... ¿quién sabe? (Angélico, 2007: 153).

Al igual que la unidad de Elena, la de Alidra está condicionada por la conciencia colectiva, ya que su intención de abandonar su vida nómada e impetuosa responde a una necesidad impuesta por la sociedad de ser una mujer decorosa, una «madre-mujer», una «buena-esposa». Ciertamente, y pese a suponer la contraposición al carácter de Elena, el propósito de ambas posee el mismo origen, pues es consecuencia de los dogmas morales. Sin embargo, Alidra rápidamente es consciente de la situación:

ALIDRA.– [...] Tú lo has dicho así muchas veces: «Lo que aquí hago con esta chiquilla no lo haría en la ciudad». Todos lo saben, y yo también lo «siento» que así es. Aquí solo somos tú y

³⁰² Fragmento corregido de la edición de Rota con un uso incorrecto del tiempo verbal: «¿Por qué no vas a la ciudad y ganarías mucho dinero?».

yo lo que realmente somos: dos mujeres. [...] Dos mujeres nada más, «sin distancias que puedan separarnos». [...] La soledad nos aproxima y nos iguala; es como la desgracia y el amor. [...] las dos podemos sentir igual y comprendernos y consolarnos, y ayudarnos si hiciera falta...

ELENA.– Y, con todo, siempre habremos de ser muy diferentes...

ALIDRA.– No lo creas. Por fuera, en la forma de manifestar nuestros sentimientos. En el fondo, igual. Solo existe una diferencia: yo digo siempre las cosas como las siento; tú te las callas. Para eso «has aprendido más». Pero sintiendo eres igual que yo sin saber nada (p. 150).

En su intento por integrarse en el mundo de Elena, la joven advierte el engaño de su aparente felicidad, de su falsa comodidad en un ambiente repleto de convencionalismos que la obligan a ser quien no quiere ser. Desde su perspectiva, los actos de Elena son signos de la represión y no parten de una finalidad unitaria, es decir, de un principio de unidad potestativo. Incluso su voluntad de continuar con los dictámenes establecidos responde a una obligatoriedad inculcada, de modo que ni unidad ni continuidad de Elena serán opciones vivenciales válidas para Alidra, pues su naturaleza de mujer libre le impiden cumplir con el conservadurismo de su compañera y será lo que finalmente conlleve a su huida:

ALIDRA.– [...] No sé si esto ha de hacerme más feliz... (*Pausa. Meditativa.*) Cuando yo tenga un hogar mío...

CRISTINO.– ¿Tuyo nada más?

ALIDRA.– Sí, mío. Solo mío. Pondré en práctica todo lo bueno que de Elena he aprendido. [...] Ser para todos eso tan bonito que tú me has dicho: la alegría que haga revivir al triste en su jornada, la emoción que le exalte o conmueva, el gozo de las miradas, la esperanza en un dolor, la ilusión que vuelve después de un desengaño, ¡el agua de un sediento, la inspiración de un artista!... El remedio de otra mujer no tan «despreocupada» como yo..., ¡si llega el caso! Todo eso... y ¡más!, sin acabar nunca... quiero ser... (p. 169).

De acuerdo con Cúneo (1997: 201): «La tradición es la continuidad, no la contención, no la represión. Es la posibilidad y condición para la marcha». Por ello, Alidra hace referencia constantemente a la educación machista que reciben mujeres como Elena, esclavas del hombre y la moral cristiana. Mientras que las mujeres carentes de instrucción destacan por su librepensamiento, las que reciben un adoctrinamiento convencional acaban siendo sometidas ideológicamente por un sistema patriarcal. Alidra refleja así una verdad absoluta del contexto en el que vive: hay que desaprender para ser libres, convertirse en seres incívicos olvidando las normas sociales para llegar a sentimientos verdaderos. Paradójicamente, Alidra es un ser salvaje, procedente de la ciudad pero que ha vivido entre individuos desvinculados de los buenos modales, por lo que ve la realidad desde una perspectiva no manipulada. Frente a las salvajes, las civilizadas han aprendido mucho y, sin embargo, no saben nada.

Al formar parte de este mundo, Alidra introduce el caos en el núcleo familiar, pues su naturaleza –que persiste sobre su voluntad de cambio– representa un contraste de pensamiento para los que a ella pertenecen, quebrando la unidad y la continuidad de todos ellos. Esto se vincula a su carácter dionisiaco y su misión como destructora de la polis, como señala Unamuno (1998: 28): «Todo individuo que en un pueblo conspira a romper la unidad y la continuidad espirituales de ese pueblo, tiende a destruirlo y a destruirse como parte de ese pueblo». La continuidad tanto de Elena como de Guada y los hombres de la casa han hecho posible la existencia y la persistencia del hogar tal como lo han conocido, ya que el tradicionalismo inmoviliza y aquieta el curso espiritual del pueblo, de modo que «el quebrantamiento de esa continuidad es el riesgo mayor» (Cúneo, 1997: 208) que conlleva a la evolución de la moral.

Por ejemplo, en el siguiente diálogo del Segundo Tiempo observamos el asombro de Elena al descubrir de boca de Alidra el concepto de amor libre. La unidad de esta contrasta así con la continuidad de Elena:

ALIDRA.– [...] ¡Ah, si yo pudiera soltar la lengua y «accionar»! (*Mencionando el araño.*) Para castigarles y defenderme, yo me basto. [...] Lo que más coraje me da es que yo no quería, ¡no quería! No pensaba... ¡No tenía la gana de que nadie me besase ni de besar!

ELENA.– (*Mirándola transigente, pero asombrada.*) ¿Es que, «queriendo» tú, cambiaba el hecho?

ALIDRA.– (*Con seguridad, y asombrada también de que Elena no lo entienda del mismo modo.*) ¡Claro! ¡Es natural! Cambiaba. ¿He huido yo acaso de aquellos hombres de antes, y del bueno de León sobre todo, para que otros menos buenos, más animalotes que aquellos y que menos me estiman no me dejen en paz?... ¿Qué se han creído estos?... ¿Que nosotras estamos siempre para hacer lo que a ellos les venga en gana?... ¡Pues yo no, ea!

ELENA.– ¡Jesús, qué teorías las tuyas y qué moral tan personalísima y única la que has urdido en tu cerebro y en tu corazón sin guía ni freno!

ALIDRA.– La verdad. Lo natural. Yo no quiero que ningún hombre me hable de amor si no le invito a ello, ni que me mire si no le miro del mismo modo. ¿Estamos? ¡Ese es mi derecho! [...]

ELENA.– Mujer, en nosotras es diferente...

ALIDRA.– No lo veo. Será porque ellos lo quieren y lo han dispuesto así...

ELENA.– Nosotras debemos siempre callar lo que sentimos...

ALIDRA.– Yo, no. Serás tú. Y las que sean como tú, tal vez. Pero es una gran desgracia... Y, bien mirado, no te ofendas, «una mentira» [...]. Mira, tú me has dicho que piensas moralizarme..., y yo todavía no comprendo bien en qué consiste eso... A veces creo encontrar razón en mil cosas que me corriges; pero luego, en otras, ¡yo también pienso! (Angélico, 2007: 147-149).

En este punto establecemos el paralelismo entre la dualidad unamuniana y la oposición entre «evolución» y «revolución», base de su pensamiento antropológico. La evolución supone una serie de obligaciones con las que se conforma una sociedad, con un ritmo basado en el progreso natural del pensamiento en su contexto. Por otro lado, la revolución tiene como objetivo dar un paso más allá en esa lenta transformación inherente que ha agotado los recursos de su tiempo, fruto de una necesidad evolutiva extenuada; lo que Unamuno (1998: 220) denomina un salto «cualitativo» en el transcurso ordinario de la metamorfosis psicosocial, una explosión violenta y radical: «Y el Universo material, el cuerpo del Universo, parece caminar poco a poco [...]». Al igual que la unidad y la continuidad, la revolución y la evolución constituyen respectivamente «un elemento que resiste y otro que empuja» (Luján Palma, 2009: 259). Alidra es como una intrusa en la caverna que, habiendo salido al exterior para comprender la verdad, regresa al interior para adecuarla de forma natural en su vida rutinaria, esperando la aceptación por parte del resto de sus habitantes, esos que no ven más allá de su moral convencional; es decir, el pensamiento basado en la historicidad. Elena permanece guarecida en la comodidad del mundo inteligible, porque renuncia a la luz del sol –la libertad moral que le ofrece Alidra–, y se ciñe a los valores –del interior de la caverna– impuestos por la razón; esto es, la enseñanza cristiana que impone a la mujer unos valores basados en la decencia, la discreción y la subversión al hombre –«jamás salgas de la caverna o no habrá salvación para ti»–. De ahí la insistencia de Elena en reformar moralmente a la joven: «Me propuse ayudarla; dar una tregua a su vida nómada, carente de toda instrucción y absurda en sus años de inocencia, por abandono imperdonable de los más dichosos y fuertes, en una sociedad corrompida, insensible y egoísta» (Angélico, 2007: 135-136). A su vez, esa condición transformadora en la mentalidad de un pueblo requiere de una distinción por parte de Unamuno (1998: 227-238) entre la «forma» y el «fondo». Por un lado, la forma, el elemento externo, responde al tipo de gobierno social que representa ese pueblo, la clase de sociedad a la que se adscriben los ciudadanos y que, de un modo u otro, requieren de la revolución para modificar el organismo social y lograr un mejor sistema de regencia. Por otro lado, el fondo es el elemento interno que implica el progreso tardo-sucesivo de un pueblo cuyo pensamiento heredado persiste como un ente muerto y caduco. Esos convencionalismos y hábitos tradicionales del pensar determinan un tipo de sociedad obsoleto.

El principio de unidad lo determina el cuerpo en el espacio «como matriz de experiencias» (Cerezo Galán, 1996: 573) y, este, como tal, sufre también una transición de la

evolución a la revolución, que conocemos como la pubertad: «Se desconoce que cuando el hombre pasa de la juventud a la pubertad hay una crisis que pone en peligro el organismo» (Rivero Gómez, 2005: 135). Alidra sufre una evolución de carácter que la lleva a desear una vida diferente a la suya, evolucionar como ser social en un entorno estable y socialmente aceptable. Tras su llegada al pueblo irrumpe en la familia de Elena con su fuerte individualidad, en la que compiten por existir unidad y continuidad (Oromí, 1943: 91), y es esta última la que ejerce la revolución tanto en la conciencia de Alidra como en los demás personajes:

LEONCIO.– ¡Vamos! Tienes gracia tú también en tu labor pedagógica. Quitar a la chiquilla el gusto de hacer lo que hizo toda la vida...

ELENA.– Otras cosas va dejando también. Ahora está en un paréntesis de «esa» vida, y bueno es aprovecharlo (Angélico, 2007: 135).

Toda su pasión juvenil desemboca en un conflicto colectivo y acaba por anular su propósito unitario previamente manifestado: la continuidad impone, de nuevo, los límites para su evolución personal, anulando toda voluntad. De este modo, su naturaleza de mujer libre parece obstaculizar cualquier intento de convertirse en una mujer de hogar, en un núcleo familiar tradicional y opresor, lo que la sociedad le había hecho creer que debe ser.

En *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno manifiesta su preocupación por la pérdida de individualidad del ser humano, no solo por el miedo a sentirse perdido, sino por la angustia de verse reflejado en la persona que no es, el no sentirse identificado con sus actos. Según París (1989: 328) hay una total vindicación de la singularidad, «cuya renuncia es para Unamuno la máxima claudicación en el deseo de quien quisiera ser otro». Esto significa que Unamuno realmente defiende la supervivencia de la continuidad en el individuo, debido a que conlleva a la pervivencia del auténtico ser, al margen de cualquier propósito que se desarrolle durante el período de su evolución. Al final, la revolución de Alidra consiste en mantenerse como ser único en el tiempo, con una continuidad que le concede su carácter insustituible como a quien «le estremece horriblemente el terror de sentirse repetido». De ahí que, para el filósofo bilbaíno, el carácter individual –el ente pensante– otorga al individuo su permanencia en el tiempo, es decir, la inmortalidad anhelada mediante el cumplimiento de la continuidad:

Y llega el *cogito ergo sum*, que ya San Agustín preludiara; pero el *ego* implícito en este entimema, *ego cogito, ergo ego sum*, es un *ego*, un yo irreal o sea ideal, y su *sum*, su existencia, algo irreal también. «Pienso, luego soy», no puede querer decir sino «pienso, luego

soy pensante»; ese ser del soy, que se deriva de pienso, no es más que un conocer; ese ser es conocimiento, mas no vida. Y lo primitivo no es que pienso, sino que vivo, porque también viven los que no piensan. Aunque ese vivir no sea un vivir verdadero. ¡Qué de contradicciones, Dios mío, cuando queremos casar la vida y la razón! (Unamuno, 1998: 50).

La continuidad de Alidra se manifiesta con la misma urgencia con la que irrumpió la necesidad de cumplir su unidad:

CRISTINO.- [...] ¿Es por él por quien te irías?...

ALIDRA.- No; por mí solo; por lo que vine: por mi capricho... (Angélico, 2007: 167).

Si logra ser consciente de quien realmente es, se debe a que abandona su «yo» irreal, es decir, la idealización que poseía de sí misma, gracias a su contraposición con Elena: «[...] lo sabía también antes. Ya lo había pensado y decidido; solo no sabía del todo expresarlo; he aprendido ahora tus lecciones...» (p. 154). Por lo tanto, establece su continuidad en el tiempo gracias a todas las acciones que la individualizan, que la hacen ser quien es, quien ha sido siempre; pues la memoria es la «base de la personalidad individual» (Oromí, 1943: 94-95). Además, esta idea vuelve a trasladarnos a la dicotomía apolínea-dionisiaca, pues en el proceso de almacenaje los recuerdos guardan una estrecha relación con la imaginación, por lo que queda reflejado su carácter embriagador, donde lo continuo se sitúa «entre el Universo y la conciencia» (Unamuno Pérez, 1991: 97). De hecho, en su planteamiento sobre la continuidad, el propio Unamuno (1998: 71) hace referencia a la «doctrina órfica» de Nietzsche, a partir de la cual el ser humano debe «libertarse de los lazos del cuerpo, en que estaba el alma como prisionera en una cárcel». Por consiguiente, Alidra pondera los rasgos de su personalidad ante las necesidades de su entorno, rechazando cualquier cambio en su manera de pensar o sentir si este difiere de su continuidad, aunque requiera de ese cambio para su principio de unidad. Aun desgraciada, prefiere ser ella misma a fingir ser alguien que no es por naturaleza, para finalmente lograr su propósito inicial en otra dirección. Como sostiene Unamuno (p. 30): «Conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo»; por lo que el personaje solo debe continuar su propio camino para formar una familia de un modo muy distinto al de Elena:

ALIDRA.- [...] Los que eran como tú, son los que nunca dieron importancia ni tuvieron nada que enseñar a la chiquilla del camino: sin casa, sin escuela, sin hogar, sin padres que la amaran, sin origen, y lo que es peor muchas veces: ¡sin pan!... ¡Bah, una mujer para el mañana!... ¿Qué vale una mujer para el mañana, habiendo tantas?... Dejadla rodar... Y en el camino me quedé... ¡Y al camino quiero volver para gozar su libertad!... ¡Pero ya no iré sola!... Muchas ideas y buenos propósitos me acompañan... Los debo a Elena. A otra mujer, que fue buena para mí... (Angélico, 2007: 173-174).

Este discurso idealista y romántico dota a la joven de cierto aire quijotesco, sobre todo en comparación con la austeridad del resto de personajes. Sin embargo, desde el punto de vista antropológico de Unamuno, la finalidad unitaria de Alidra es totalmente opuesta a la de Don Quijote, puesto que este prefirió morir en su fracaso por lograr su propósito: si no iba a satisfacer su unidad de espíritu, moriría siendo Don Alonso Quijano. Con ello, triunfa su principio de continuidad y recupera su memoria identitaria, pero se niega a ser quién es en un mundo de apariencias donde tiene prohibido liberarse intelectualmente. Todo lo contrario ocurre en *El pasado que vuelve*, de Unamuno, donde Víctor, el protagonista, representa al igual que Alidra la consolidación de la individualidad, pues su intención inicial de cambio es anulada por su autenticidad de carácter: «[...] sintiendo que se ha producido un cambio significativo en la esencia de su ser, anhela recuperar su identidad perdida que halla en sus años de juventud su esencia más propia» (Maroco Dos Santos, 2012b: 106). Así lo confiesa en la Escena IV del Acto I: «Soy como me hiciste, madre» (Unamuno, 1996: 147).

	Principio de unidad (propósito unitario)	Principio de continuidad (permanencia en el tiempo)	Resultado
Don Quijote	Ser caballero mediante su <i>alter ego</i> «Don Quijote».	Aceptación de los dogmas morales como Don Alonso Quijano.	La unidad queda anulada por la continuidad. El personaje fracasa en su objetivo y muere.
Víctor	Ser fiel a su antepasado –el abuelo.	Cumplimiento del deber generacional.	Adecuación de la unidad a la continuidad. Víctor se va de casa, como hizo su abuelo.
Alidra	Ser una mujer como Elena y formar una familia.	Ser libre de convenciones sociales.	Adecuación de la unidad a la continuidad: tener un hijo sin abandonar su <i>modus vivendi</i> .

Tabla 9. Confrontación de los tres personajes según el dominio de sus principios de unidad y continuidad entre sí. Elaboración propia.

Como podemos observar, la base del conflicto en sendos personajes radica, o bien en el deseo de llegar a ser otra persona, o bien en la lucha por mantener su identidad; todo ello como consecuencia de una sociedad moralista que pretende moldear al individuo mediante estándares normativos. Unamuno (1998: 27) analiza la manera inconsciente en la que podemos llegar a perder nuestra individualidad, considerándola una muestra de absoluta decadencia:

En cierta ocasión, este amigo a que aludo me dijo: «Quisiera ser Fulano» (aquí un nombre), y le dije: «Eso es lo que yo no acabo nunca de comprender, que uno quiera ser otro cualquiera. Querer ser otro es dejar de ser uno el que es. Me explico que uno desee tener lo que otro tiene, sus riquezas o sus conocimientos; pero ser otro es cosa que no me la explico. Más de una vez se ha dicho que todo hombre desgraciado prefiere ser el que es, aun con sus desgracias, a ser otro sin ellas. Y es que los hombres desgraciados, cuando conservan la sanidad en su desgracia, es decir, cuando se esfuerzan por perseverar en su ser, prefieren la desgracia a la no existencia.

Asimismo, el triunfo de la identidad del individuo es defendido por varios de los personajes próximos a Alidra, como es el caso de Leoncio, su *alter ego* masculino. Ambos poseen una unidad que solo puede lograrse siguiendo las pautas preestablecidas por su continuidad y que está ligada a una sola condición: la libertad. Así se lo manifiesta a Tomás, contradiciendo sus escasas pretensiones :

LEONCIO.– ¿Aún unos años más en este páramo?... ¡No sé si podré resistirlos!

TOMÁS.– No se está del todo mal...

JESÚS.– (*A Tomás.*) Para ti no supone sacrificio. Tú, con saciar tus ambiciones de ganancia, ya lo tienes todo. No aspiras a más, ni lo necesitas... Estos y yo... Sobre todo Cristino y menda...

CRISTINO.– Es cierto... ¿«Unos años más» has dicho?...

TOMÁS.– ¿Qué sacrificáis vosotros, vicios?

LEONCIO.– ¡La libertad! (Angélico, 2007: 113).

Otro de los personajes que asevera esta perspectiva es Jesús, valedor de la realidad personal sobre cualquier circunstancia y más partidario de la embriaguez que de las apariencias:

JESÚS.– Para lo que pasa, prefiero mis sueños y no saberlo. Desengáñate, se vive mejor aislado de esa Babel, a solas con nosotros mismos para darnos cuenta de que existimos y descubriendo día por día el complejo de nuestro mundo interior, más lleno de sorpresas magníficas o curiosas que lo ajeno, más difícil de domar en sus pasiones que todo un alarde colectivo... (p. 109).

A pesar de la evolución de Alidra –o su necesidad repentina de continuar o evolucionar moral y socialmente–, su unidad se mantiene como principio primigenio de su pensamiento, lo que la lleva a un estado permanente de incertidumbre. Como señala Alarcos (1964: 15), pueden seguir dándose por igual unidad y continuidad a pesar de la evolución de carácter, incluso en la oscilación. Esto lo advertimos en algunas de las lecciones morales que la joven es capaz de manifestar a Elena, en su desacuerdo hacia el conformismo y el auto-engaño: «A que si no te gusta tu marido, creo lo más inmoral que vivas con él y hagas lo mismo que si te

gustase... Me parece peor que si te fueras con otro que te gustara. Le engañas» (Angélico, 2007: 149). Su condición de mujer en una sociedad represiva y sexista le impide cierta libertad física y mental; pero, frente a la continuidad de sus semejantes –Elena, Guada–, fundamentada en consideraciones muy moralistas, la suya carece de creencias impuestas externamente, de modo que, aun siguiendo los preceptos de su continuidad existencial, tan solo ella está al margen del mundo inteligible. Entre la vida eterna y la experiencia terrenal, Alidra elige esta última –el mundo de los sentidos, del conocimiento–, huyendo hacia el exterior de la caverna para no volver jamás: «[...] se decide al fin a hacerse dueña de su propio destino y huir en busca del amor» (Nieva de la Paz, 1993: 116). Así lo manifiesta en su diálogo con Guada sobre su inminente necesidad de abandonar toda vida convencional:

GUADA.– Entonces, ¿no te gusta la vida esta?

ALIDRA.– No; no me gustan los que me la dan. Por eso repaso mis riquezas..., que es tanto como preparar mi equipaje... (*Enseñando los vidrios del cofrecillo.*)

GUADA.– ¿Te piensas marchar?

ALIDRA.– Sí, pero no lo digas, Guada. Lo siento solo por Elena. Ella también querría marcharse muchas veces..., ¡muchas! Salir como yo saldré, por una ventana o por una puerta..., ¡lo mismo me da! Ella, aquí presa. ¡Bendita mi libertad!

GUADA.– ¿Y por qué te marchas?

ALIDRA.– Por... (*Conteniéndose.*) No puedo estar más en esta casa. Acabaría por esclavizarme también, quedándome para siempre... Y... ¡no quiero! ¡No quiero! (Angélico, 2007: 165).

A través de Alidra, la autora pretende dar una lección de dignidad a la mujer de principios de siglo que aún es esclava de ideas ajenas y víctima de la desigualdad. Además, a comienzos del Tercer Tiempo advertimos a una Alidra contenida en su actitud acorde con los modales que ha aprendido en la casa, lo que confirma su preocupación por convertirse en una mujer como Elena. Quizás, ambos personajes reflejan las inseguridades de Halma Angélico al enfrentarse a la problemática femenina de la época; es decir, ser una mujer libre e independiente, o cumplir con el rol que se le ha asignado en la sociedad como madre de familia. Desde muy joven, como sabemos, había defendido la emancipación de la mujer como clave indispensable hacia la igualdad, pero también mostró su continua preocupación por la infancia, a la que le dedicaba múltiples artículos en prensa. Como afirma Bueno (7-6-1934: 14):

[...] Elena y Alidra son dos paisajes diferentes de la misma alma femenina. Si Halma Angélico los ha desdoblado, es para que apareciesen con contornos precisos, como Fausto y

Mefistófeles, en la obra de Goethe. Pero, no nos engañemos; Fausto y Mefistófeles son los dos hemisferios espirituales que componen la personalidad del poeta.

Con todo, Alidra es el único personaje del reparto que finalmente actúa acorde a su continuidad y a su propósito unitario al mismo tiempo, puesto que, en lugar de cambiar su manera de pensar o sentir para lograr su objetivo, acepta que puede darse continuando como realmente ha sido siempre. En otras palabras, Alidra no se convierte en la cuidadora del hogar que desea Elena, ni siquiera aspira a ocupar su puesto, sino que comprende que puede fundar un hogar donde quiera que vaya, incluso continuando con la vida que siempre había llevado. Su unidad –la familia– se adecua a su continuidad –la vida nómada– y, con ello, cumple exactamente con la premisa unamuniana: «Ni a un hombre, ni a un pueblo –que es, en cierto sentido, un hombre también– se le puede exigir un cambio que rompa la unidad y la continuidad de su persona» (Unamuno, 1998: 27). Existen múltiples alternativas vivenciales y, a partir de ellas, Alidra establece un nuevo propósito como mujer libre: «[...] llegado un momento, no tendría la estimación que necesito. Y solo entre los míos podré encontrarla siempre... Ellos, artistas y bohemios, saben apreciar todo lo que hay en mí. Más aún: “endiosarme” casi..., como dices tú que se hace con lo bello...» (Angélico, 2007: 168). Precisamente esta determinación es la que la diferencia de Elsa en «La diosa del camino», pues posee el valor suficiente para elegir una vida acorde con su «naturaleza libre e intuitiva», como sostiene Rota (2017: 72-73):

Después de haber experimentado ese estilo de vida [...], Alidra vuelve a su ambiente. [...] El movimiento de vuelta, por lo tanto, solo está aplazado del cuento a la obra teatral, no lo realiza Elsa pero sí lo realiza Alidra; una «versión 2.0» de Elsa, que tiene más valor, que se mantiene más fiel a sí misma, que no se deja atrapar en la jaula de una vida rutinaria y anodina. Mientras Elsa no evolucione hacia Alidra seguirá condenada a la infelicidad.

Por este motivo, la continuidad de Alidra se establece conforme a la racionalidad y la esencia de un personaje que logra ser coherente consigo mismo, recuperando así su dignidad frente a un entorno hostil hacia las mujeres. Ante tanta condescendencia e incompreensión, la huida es la única opción válida para su realización: «No, no puedo estar más aquí!... ¡Pronto, pronto, sin dudar! He de decidirme antes que vengan...» (Angélico, 2007: 180). De manera similar el instinto de Leoncio lo lleva a rehusar de una vida en la que deba atarse «*per secula seculorum*, según principios arcaicos de familia y de lugar» (p. 121). Ambos son personajes que, contrapuestos al tradicionalismo de Tomás, Elena o Guada, se circunscriben a la lógica

hebbeliana: «Vivo, es decir, me diferencio de todos los demás» (Amate: 2017); donde el individualismo es la única vía para sobrevivir a una sociedad dogmática y obstinada. De hecho, el propio Leoncio hace referencia al dramaturgo alemán en su pugna por la dignidad en un mundo de libre voluntad y albedrío: «El filósofo Hebbel lo dijo: “En el infierno de la vida solo entra la alta nobleza del género humano; los demás se quedan a la puerta calentándose”. Y con muchas ganas de entrar, ¡por supuesto! Este es ahora nuestro papel; pero yo quiero ser de los primeros» (Angélico, 2007: 122).

En la situación de estos personajes, que intentan por todos los medios proteger la dignidad del ser humano frente a los conflictos pasionales, se percibe una gran influencia del teatro de Ibsen, que por entonces marcaba notablemente la escena española y que es percibido incluso por los críticos de prensa tras el estreno de la obra: «El acento ibseniano de la Comedia de la obra de Halma Angélico no es reminiscencia literaria. Nace de la naturaleza del problema moral que se plantea [...] (Bueno, 7-6-1934: 14). Como en *Hedda Gabler* (1891), el conflicto dramático surge a partir del hostigamiento hacia una mujer que no respeta el ideal femenino de la época y que finalmente opta por alguna forma de huida.

Definitivamente, no es necesario analizar en profundidad la caracterización de ambas protagonistas para advertir que sus principios parten de una actitud preestablecida socialmente; es decir, que, pese a ser opuestas en carácter, tanto Alidra como Elena son víctimas de los mismos dogmas morales. No obstante, a través de este formulismo unamuniano podemos argumentar la causalidad de sus actos y evidenciar el origen de dos propósitos unitarios que parten del sexismo de su contexto, ya sea el deseo maternal de Elena o el intento de domesticidad de Alidra. Tanto en su teatro como en la narrativa, Halma Angélico presenta varios modelos de mujer sin caer en tópicos ni juicios valorativos. Según Rota (2017: 74): «[...] no aboga por la Eva moderna, es más, critica mucho la forma de interpretar la modernidad que España ha adoptado, solo hecha de apariencias. La autora aboga por el respeto de la naturaleza de cada individuo, para bien o para mal [...]». Por tanto, respeta el principio de continuidad de las protagonistas concediéndole el mismo valor a ambos, a pesar de su radical contraposición: tanto Elena como Alidra alcanzan el bienestar a su manera, aunque desde una perspectiva externa pueda interpretarse como un fracaso de su propósito unitario. Al fin y al cabo, Elena no logró concebir un hijo biológico ni Alidra fue capaz de someterse a los dogmas morales de la sociedad: dos caminos hacia la inmortalidad.

IV.2.5.9. La discontinuidad de Bataille como inflexión de los principios unamunianos

De acuerdo con el principio ontológico de Unamuno, la identidad del individuo se encuentra forzosamente relacionada con la aspiración a la inmortalidad, del mismo modo que unidad y continuidad deben complementarse sin «admitir ninguna ruptura o discontinuidad en la esencia misma» (Maroco Dos Santos, 2012b: 100). Unamuno se refiere a lo discontinuo como un elemento perturbador y discordante de la «paz ontológica» en la que, gracias a la continuidad, «mundo interior y mundo exterior parecen fundirse» (Álvarez Gómez, 2003: 125). Este anhelo de *querer ser* ligado al deseo de persistencia en el tiempo –máxima propiamente darwiniana– contrasta con la teoría ontológica de Bataille (1980: 133), ya que, para él, la continuidad no responde a un anhelo de inmortalidad, sino a la muerte en sí misma, pues la discontinuidad es el principio que logra vencer lo continuo: «Pero la muerte, que siempre suprime la discontinuidad individual, aparece cada vez que, profundamente, la continuidad se revela». En este caso, lo discontinuo corresponde al deseo de inmortalidad que Unamuno, por el contrario, vinculaba a la continuidad. Bataille explica este axioma a partir del proceso de reproducción asexuada, donde una única célula deja de existir como tal para dividirse en dos nuevas unidades celulares:

En la reproducción asexuada, el ser simple que es la célula se divide en un punto de su crecimiento. Se forman dos núcleos, y de un solo ser resultan dos. [...] El primer ser desapareció. [...] Cesa de ser en la medida en que era discontinuo. Solo que, en un punto de la reproducción, hubo continuidad. Existe un punto en el que *el uno* primitivo se convierte en *dos*. A partir del momento en el que hay dos, hay de nuevo discontinuidad de cada uno de los seres. Pero el paso implica entre los dos un *instante de continuidad*. El primero muere, pero aparece en su muerte un instante fundamental de continuidad de dos seres (pp. 26-27).

Algo similar ocurre en la reproducción sexuada, pues, a pesar de que el origen de un individuo ya se basa en seres discontinuos –óvulo y espermatozoide–, igualmente mueren como seres independientes para convertirse en un nuevo ser, es decir, fusionarse como un ser continuo; y en esta continuidad se encuentra la muerte de los entes originarios:

El espermatozoide y el óvulo son, en estado elemental, seres discontinuos, pero se unen; en consecuencia, una continuidad se establece entre ellos para formar un nuevo ser, a partir de la muerte, de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero lleva en él el paso a la continuidad, la fusión, mortal para cada uno de ellos, de dos seres distintos (p. 27).

En resumen, en la reproducción asexuada, un ser discontinuo muere en su evolución a otros dos seres discontinuos; mientras que en la reproducción sexuada, dos seres discontinuos mueren para integrarse en un único ser. Ambos casos implican un «paso a la continuidad»; es decir, la muerte en alguna parte del proceso.

Miguel de Unamuno	Continuidad: deseo de inmortalidad	Unidad: propósito unitario
Georges Bataille	Continuidad: muerte	Discontinuidad: deseo de inmortalidad

Tabla 10. Analogía de la teoría ontológica de M. de Unamuno y G. Bataille. Fuente: Elaboración propia.

Todos los individuos somos seres discontinuos, seres independientes entre sí. Cada ser que nace es individual, pero la muerte nos iguala, por lo que en ella está la continuidad, opuesta a la discontinuidad, como explica Bataille (p. 25): «[...] la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser [...]». Continúa argumentando:

Los seres que se reproducen son distintos unos de otros y los seres reproducidos son distintos entre ellos como son distintos de aquellos de los que salieron. Cada ser es distinto de todos los demás. [...] Solo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad. [...] Si ustedes mueren, no soy yo el que muere. Somos ustedes y yo, seres discontinuos.

En *Al margen de la ciudad*, la idea de mujer que representaba cada una de las protagonistas de manera independiente se rompe cuando Alidra decide independizarse de Elena: funcionaban en conjunto como seres discontinuos, pero ambas debían morir espiritualmente mediante un estado de continuidad para luego erigirse como dos nuevos seres discontinuos. Como señala Rota (2007: 32), Elena «no renunciará nunca a sus creencias y se aferrará siempre más a ellas, para no hundirse del todo», mientras que «Alidra se resiste, se niega».

Si unimos la teoría de ambos filósofos, podemos afirmar que, para Elena, el principio de continuidad unamuniano –deseo de persistir– supone al mismo tiempo su muerte espiritual –continuidad de Bataille– y, por tanto, la eliminación de su principio unitario, puesto que desiste finalmente de concebir un hijo biológico y renuncia del todo a su posibilidad con Leoncio. En este sentido, Elena es como ese ser que logra salir de la caverna junto a Alidra y, como quien «ha tenido la experiencia de la luz verdadera y en ella ha conocido la verdad de

las ideas, desciende resuelto a la caverna para liberar a los que aún continúan presos» (Álvarez Gómez, 2003: 126). En lo más profundo de la cavidad la espera Guada, quien, víctima de sus pensamientos impuros con un amante de la juventud y con el dolor de conciencia que esto le produjo, atrae a Elena, de nuevo, hacia la oscuridad del abismo. Por el contrario, Alidra vuelve a salir de la caverna, donde había estado siempre, y con la renuncia de su principio unitario –ser como Elena– triunfa el deseo de inmortalidad batailliano, por lo que se confirma su principio de discontinuidad.

Todo individuo, afirma Bataille, se define como ser discontinuo que anhela una continuidad con otro individuo mediante el erotismo; pero, por mucha semejanza que haya entre dos seres, las acciones que sufra uno no tienen por qué repercutir en el otro, de ahí la discontinuidad. La individualidad que surge de lo discontinuo se corrompe por la experiencia destructiva de lo continuo, y por esta razón, Alidra ha estado a punto de dejar de existir como un ser discontinuo por su deseo de buscar su continuidad con Elena. Esto es precisamente lo que el filósofo francés define como la «continuidad perdida»:

En lo fundamental, hay pasos de lo continuo a lo discontinuo, o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida. Llevamos mal la situación que nos clava en la individualidad de azar, en la individualidad caduca que somos. Al mismo tiempo [...] tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser (Bataille, 1980: 28).

A través de la idea sobre una «nostalgia de continuidad», se reflexiona acerca de del dilema existencial entre la naturaleza del individuo y su deseo de inmortalidad en el tiempo; es decir, su vinculación ineludible a una continuidad con la que busca su propio lugar en el mundo y, por tanto, en la memoria; frente a una individualidad que rompe toda intención de perpetuidad. Como sostiene Carpintero (2015: 191):

Llevamos mal la singularidad finita que somos. Al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado por nuestra finitud, tenemos la obsesión de una continuidad primera que nos liga generalmente al ser. [...] el cual busca permanentemente esa continuidad perdida que no puede ser otra que su deseo de muerte.

En esta afirmación hallamos una vinculación de los principios unamunianos con el pensamiento de Bataille. Alidra desea el principio de continuidad de Elena para sí misma, de modo que lo convierte en su unidad; al mismo tiempo que Elena se aprovecha de la continuidad de Alidra, esto es, su habilidad para seducir a los hombres que perturban su

tranquilidad. Todo esto refleja la «nostalgia de una continuidad perdida»; puesto que, efectivamente, al principio de la obra, Alidra anhela ser Elena porque «lleva mal la singularidad finita que es».

Ante la necesidad de la humanidad de crear «una discontinuidad que la muerte no alcanza», el cristianismo aprovecha para insertar la continuidad en el marco de la discontinuidad; esto es, limitar el concepto de inmortalidad a su divinidad y negar ese derecho a sus creyentes: «Redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador» (Bataille, 1980: 167). En efecto, la continuidad se encuentra en la experiencia sacra, en la esencia de lo divino, lo que en ocasiones conlleva a una especie de nostalgia de infinitud, a una osadía de equiparación. De modo que el paso de la continuidad a la discontinuidad, o viceversa, supone una crisis existencial que contradice y desafía los límites impuestos por los dogmas cristianos: es el movimiento que iguala a todos los individuos, divinos y humanos (pp. 140-143). Este movimiento se refiere tanto a la vida como a la muerte, por lo que con ello obtenemos una reminiscencia al planteamiento de Freud sobre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, correspondientes, respectivamente, al erotismo y el sexo.

Como señala Carpintero (2015: 191), la idea de erotismo de Bataille explicada anteriormente surge como «una dialéctica entre lo continuo del ser y lo discontinuo que representa el sujeto». Por su carácter trascendental, el erotismo remite a una conciencia de la muerte con la que el ser humano rompe su discontinuidad, pues se establece por un momento en una posible continuidad (Bataille, 1980: 145) y es, por ello, «el movimiento que arrastra hacia la muerte» (p. 204). En otras palabras, para el filósofo, el erotismo refleja un acto siniestro, por la violencia que el deseo provoca en la unión entre los cuerpos apasionados: «Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: yo me pierdo» (p. 48). Debido a la estrecha línea entre la vida y la muerte que este movimiento genera, podemos afirmar que en el «desorden» del erotismo se encuentra la continuidad, que da lugar, en el clímax posterior, a la discontinuidad de los amantes. De nuevo, en la unión de los cuerpos hallamos lo continuo:

Lo que, desde el principio, es sensible en el erotismo es el estremecimiento, por un desorden pletórico [...]. Librementemente, el desorden animal se sume en una violencia infinita. [...] La única modificación de la discontinuidad individual de la que el animal es susceptible es la muerte. El animal muere, de lo contrario, una vez pasado el desorden, la discontinuidad intacta permanece (p. 146).

En la actividad sexual está en juego la reproducción, es decir, el crecimiento; pero no el de los seres que participan en el acto, sino un «crecimiento impersonal», ya que dicha unión «nunca garantiza el crecimiento del mismo ser que se reproduce» (Tornos Urzainki: 2010: 208). Como sostiene esta autora: «En la cima del deseo, la negación ilimitada del “otro” se convierte en negación ilimitada de uno mismo y, de este modo, el egoísmo personal se hace impersonal» (p. 206). Junto a este principio, destaca lo que Freud denomina «sentimiento de sí», esto es, la conciencia que el individuo tiene de sí mismo, así como el desarrollo de sus distintas capacidades personales: lo que comúnmente consideramos subjetividad. Según Bataille, la experiencia interior surgida del erotismo se fundamenta sobre cuatro planos que desestabilizan la discontinuidad del ser: «la interioridad, el sentimiento de sí, el del ser y de los límites del ser aislado» (Bataille, 1980: 143). Esto ocurre cuando, en el ser discontinuo, el sentimiento «de los demás» se antepone al sentimiento «de sí», introduciendo una posible continuidad entre los participantes, pues el sentimiento de sí es puramente discontinuo, de ahí que el erotismo sea una muestra de lo continuo:

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constitutivas. Lo repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas como somos. [...] Se trata de introducir dentro de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es susceptible (pp. 32-33).

Todo lo contrario sucede en el cuarto plano, el del «ser aislado», pues, como sostiene Bataille (pp. 133-138), cuanto más se produce la discontinuidad de un individuo, mayor es su aislamiento del resto de seres; y, con lo cual, más lejos se encuentra de su continuidad, en la medida en que esta es considerada como la «estabilidad de un límite concebible». Al fin y al cabo, la negación ilimitada de uno mismo conduce a la continuidad del ser; es decir, a la muerte, entendida como «la desaparición de uno en otro», como sostiene Gerber (2007: 202):

Todo organismo vivo, afirma, es un ser discontinuo y cada ser es distinto de los demás porque nace y muere solo: entre uno y otro hay un abismo. Pero los humanos –por la existencia del lenguaje– tenemos una aguda, e inclusive trágica, conciencia de lo abismal de esa discontinuidad [...]. Es aquí donde la discontinuidad es inevitable, que el erotismo abre la posibilidad de continuidad. Pero esta continuidad, si es llevada al extremo, implica la muerte, la desaparición de uno en otro.

Por esta razón afirma Bataille (1980: 23) que el erotismo es «la afirmación de la vida hasta en la muerte». Tras la unión sexual de Alidra y Leoncio, la continuidad que existía entre Alidra y Elena se rompe, surgiendo así dos seres discontinuos. Es en este momento cuando

Alidra reflexiona acerca de su función en la casa y su condición de mujer libre, de modo que, sintiéndose hastiada y sabiendo de su embarazo, huye del lugar como un ser discontinuo. Aunque su marcha provoca la desesperación de Elena, no conlleva a la huida también de esta, ya que en la discontinuidad, como había advertido Bataille, las acciones de un ser no afectan al otro; de la misma manera que la muerte de la consciencia de Elena no implica la muerte de la de Alidra. La primera sufre una negación ilimitada tanto de sí misma como de Alidra, ya que no acepta el «sentimiento de sí» de la joven, mientras ella, habiéndosele negado una descendencia biológica, es condenada a un «crecimiento impersonal» asegurado.

La orden que Elena dirige a Leoncio en el desenlace distingue la obra de Halma Angélico de otras muchas de su época que presentaban un final convencional, donde los conflictos presentes a lo largo de la trama se resuelven positivamente para sus personajes. La solución que la autora otorga a sus protagonistas difiere no solo del estilo sino de la moral imperante en su tiempo, en la que la mujer debía luchar incansablemente para lograr un sentimiento «de sí» y su lugar en el mundo como un ser discontinuo. De acuerdo con Nieva de la Paz (1993: 236-237):

Lejos de cualquier tipo de censura moral ante la maternidad no legitimada por la «norma» social, la autora utiliza este hecho como una solución «transferida». Elena vivirá así a través de Alidra la rebelión, la pasión, la maternidad... Por lo tanto, el drama sigue abierto. Continúa sin solución el amor imposible de la pareja protagonista. Nada se resuelve definitivamente.

En este final hallamos, por tanto, el deseo de continuidad de Elena o la desaparición de sí misma en la otra –su muerte como Elena, al fin y al cabo–. Mientras, Alidra, consciente «de sí», se confirma como ser discontinuo. Alidra logra convertirse en la mujer que deseaba ser, la mujer que hubiera deseado ser Elena.

CONCLUSIÓN

Halma Angélico pertenece a una generación de escritoras que, en las primeras décadas del siglo XX, se integran en su mundo literario contemporáneo con publicaciones de gran valor. En el caso de Angélico, también dramaturga, utiliza el teatro como un canal para su expresión artística, y una herramienta directa y efectiva para difundir la revolución femenina que secundaba. Como afirma Nieva de la Paz (1993: 105), las múltiples propuestas presentadas por la autora prueban su «buena estirpe literaria» y la coronan como una de las líderes de la «nueva investigación dramática». En unos años en los que el teatro estaba prácticamente monopolizado por las comedias de evasión, Halma Angélico reivindica un producto de culto y calidad, de auténtico valor dramático, que invita al público a la reflexión y al aprendizaje. Como hemos podido observar, la obra de la autora se caracteriza por su preocupación hacia los conflictos del ser humano y su modo de exponer la realidad social de la época, de la cual no solo logra plasmar sus problemas, sino, además, sus posibles soluciones. Por ello, Nieva de la Paz (1993: 231) también defiende que se trata de una autora «preocupada por hacer de su creación teatral un motivo de reflexión sobre los aspectos más problemáticos de la existencia del hombre en su medio». Con lo cual, la sensibilidad de sus tramas, de absoluto protagonismo femenino, contrasta con las creaciones teatrales habituales – o mayoritarias– de ese momento.

Una vez analizada su obra, hemos detectado diversas influencias literarias, entre las que destaca la de dramaturgos españoles como Benito Pérez Galdós –cuyo influjo se percibe ya desde su seudónimo–, Miguel de Unamuno o María Lejárraga; e internacionales, como Henrik Ibsen o Erwin Piscator. Asimismo, la prensa vinculó su teatro con la obra de Emilia Pardo Bazán, Concha Espina, Víctor Catalá, Ramón María del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Rosa Arciniega o el italiano Giovanni Verga. En efecto, las acotaciones extremadamente literarias en las piezas dramáticas de Angélico recuerdan a las de Valle-Inclán; mientras que el simbolismo y el conflicto femenino que impregnan sus obras muestran una sensibilidad casi tan profunda como la de Lorca, afectados ambos por el mismo contexto

injusto y abrumador.

En primer lugar, destaca su manera de ver el teatro como un espacio para la innovación y el aprendizaje, puesto que, desde su punto de vista, la dramaturgia debe estar en constante cambio y crecimiento, lo que implica la necesidad de una «revolución en la escena». De esta manera titula uno de sus artículos en el órgano de prensa de la CNT («La revolución en la escena», 5-8-1937, p. 8), que supone todo un manifiesto en pro de los nuevos retos dramáticos. Para ello, su propuesta escénica se aleja radicalmente de las obras convencionales, ya sea en su gusto por el empleo de nuevas técnicas escenográficas, en la inclusión de elementos simbólicos que enriquezcan el sentido del texto, o bien, en el tratamiento de temas y situaciones poco habituales para la sociedad de su época. Un ejemplo de ello es el erotismo plasmado en *Al margen de la ciudad* (1934), con Alidra deslizándose desnuda por el escenario; o la despiadada situación de Estado que se atreve a reflejar en *Ak y la humanidad* (1938), con una puesta en escena militarizada y la muestra explícita de sus ideales pacifistas.

De hecho, su total implicación en la causa social y política durante la Guerra Civil española la lleva a protagonizar uno de los momentos más polémicos en la historia del teatro del siglo XX en España, con la representación en 1938 de *Ak y la humanidad* en el Teatro Español de Madrid. Con ello, además, se extiende la idea de Halma Angélico como primera y única mujer que dirige una obra de teatro durante el conflicto bélico, mérito que se sigue mencionando en los últimos estudios sobre la autora. Sin embargo, al investigar los programas teatrales existentes entre 1936 y 1939, tanto en Madrid como en otras ciudades donde el teatro se desarrollaba profesionalmente, como Barcelona y Valencia, descubrimos que Halma Angélico no es la única mujer en estrenar una obra durante la guerra, ni siquiera la primera, puesto María Teresa León ya había realizado la dirección escénica de *La tragedia optimista* (1937) en Madrid, como afirman Rodrigo (2002: 106), Dennis y Peral Vega (2009: 49) y la propia autora (León, 1999: 61).

En segundo lugar, no pasa desapercibida su labor en todas las asociaciones femeninas de las que formó parte durante dos décadas, así como del movimiento feminista en el que, como afirma Nieva de la Paz, se integró «destacadamente» (1993: 83). Fue miembro de España Femenina, Unión de Mujeres de España (UME) y nada menos que la vicepresidenta de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME). En el Lyceum Club Femenino, lideró multitud de actividades y proyectos culturales, incluso certámenes literarios, en los que

no solo daba voz a autores nóveles que habían sido invisibilizados en otros espacios, sino que, además, ofrecía diversas oportunidades de ocio cultural a las mujeres que podían beneficiarse de su programación, quienes ya no necesitaban esperar por una invitación –o aceptación– en los espacios intelectuales masculinos. No obstante, a través de la investigación llevada a cabo, sabemos que nunca fue presidenta del Club, como hasta ahora se había señalado, sino presidenta de la Sección de Literatura.

De lo que no hay duda es de que su infatigable vocación para las actividades culturales y políticas en beneficio de la mujer la define como una indiscutible figura clave en la historia del feminismo español, un interés que advertimos también en sus creaciones literarias; puesto que, en las dos obras que se analizan en este estudio, se percibe una clara intención de dilucidar los efectos nocivos del abuso patriarcal durante siglos en la mujer. Para ello, presenta a personajes femeninos absolutamente devastados por la represión de la sociedad, lo cual se ve reflejado no solo en la tradición familiar que somete a estas mujeres a imposiciones ideológicas a través del miedo al repudio, sino también en la forma en la que estas construyen una identidad propia a partir de valores aprehendidos y asimilados. De este modo, contrapone a dos mujeres opuestas moral e ideológicamente para conciliar dos mundos enfrentados: dos Españas. En *La nieta de Fedra*, hallamos la oposición entre Mónica y Berta –a la que añadimos la de Berta y Ángela–; mientras que, en *Al margen de la ciudad*, los ideales de Elena se oponen a los de Alidra. Evidentemente, la autora presenta esta problemática como testigo directo de la situación de la mujer española y su persistente implicación en el asociacionismo femenino. De hecho, ella misma es víctima del patriarcado, cuando es atacada duramente en prensa por su iniciativa de llevar a escena *Ak y la humanidad*, cuyos comentarios daban a entender que si puede publicar sus obras y estrenar en los teatros es por sus influencias sociales y por pertenecer a la clase pudiente, no por talento. Nada más lejos de la realidad. La representación de *Ak* (1938) en el Teatro Español supuso esa «revolución en la escena» en la que tanto había insistido la autora y que, finalmente, ella misma dirigió. Tanto es así, que, con esta adaptación del cuento homónimo ruso, pretende exponer públicamente una propuesta para solucionar problemáticas y conflictos, tanto en términos políticos como feministas. Esto es, la «revolución teatral como método socio-educativo». Con *Ak* no defiende una forma de gobierno determinada, ni siquiera se decanta por un bando u otro. *Ak y la humanidad* (1938) es una defensa de la educación como única vía para escapar de la barbarie. Según Halma Angélico, la civilización solo es posible en el terreno de la educación. Con lo

cual, un pueblo será más civilizado cuanto más educado y, por ende, será más propenso a convivir por el mantenimiento de la paz común. Esta defensa del conocimiento como arma sociopolítica, tan propia de los noventayochistas, la define como una intelectual, de nuevo, preocupada por su medio y dispuesta a cambiar los preceptos de la sociedad, tanto política como artísticamente. Si la lucha por la igualdad es un tema político, la defensa del conocimiento también lo es. Por esta razón, para las Elecciones Generales de 1936, Halma Angélico no duda en militar en un partido de corte socialista y feminista –Acción Política Feminista Independiente–, en el que aprovecha para continuar difundiendo, por los distintos medios de comunicación, propuestas para el librepensamiento, así como para la igualdad de derechos entre la mujer y el hombre. Un año después, comenzada la Guerra Civil, tomó la decisión de ingresar como militante en el órgano anarcosindicalista de la CNT, convencida de sus ideales progresistas y en su lucha por acabar con el fascismo que amenazaba España. Esta militancia en APFI y en la CNT obliga a definir a Halma Angélico como política y sindicalista, además de escritora, directora teatral, periodista, activista social y feminista.

Más aún, cuando profundizamos en las relaciones de Halma Angélico en sociedad, tomamos conciencia de la trascendencia que tuvo en la década del treinta y hasta qué punto llegó a integrarse en los colectivos intelectuales más reconocidos de Madrid. Lo advertimos en sus numerosas participaciones, no solo en el ámbito literario, sino también en eventos políticos, sociales y artísticos; en los que su presencia era absolutamente demandada y digna de mención en todos los medios de comunicación. A través de este estudio hemos sabido de su participación como conferenciante en el Ciclo de Divulgación Científico-Literaria, en el P.E.N. Club, en el Cine Teatro Club o como madrina en la inauguración del primer aparato velero del Aero Popular. En su contribución a la comunidad, fue la fundadora del Hogar Americano en Madrid, un centro de atención a personas inmigrantes –residentes o no–, en el que se les asistía sanitaria, legal y culturalmente. Además, Halma Angélico destacó en estos años como una personalidad relevante en los espacios culturales madrileños y asiste a múltiples reuniones intelectuales, homenajes y otros eventos oficiales en el Ritz, en los que comparte mesa presidencial con grandes figuras, incluso con Manuel Azaña.

Prueba de los estrechos vínculos sociales de la autora es la correspondencia que mantuvo con Miguel de Unamuno entre 1935 y 1936. Hasta el momento, las cartas cruzadas entre Halma Angélico y Unamuno permanecen inéditas, archivadas en el fondo documental de la Casa-Museo de Unamuno, por lo que han sido transcritas y adjuntadas en el presente

estudio. A través de la investigación, también se han rescatado testimonios sobre la autora en la prensa extranjera, sobre todo en el Diario de la Marina, de Cuba, en el que se han encontrado múltiples noticias en las que se mencionan las novedades de su trabajo, incluso entrevistas personales a la autora acerca de sus nuevos estrenos. Sus continuos traslados a América Latina, no solo para visitar probablemente a su hermana Luisa, sino para extender por el continente americano las claves de su producción literaria, dan cuenta de la repercusión de la autora a nivel, no solo nacional, sino internacional.

Por todo lo detallado, era necesaria una ampliación de la biografía de Halma Angélico en su contexto. Evidentemente, los estudios previos de Nieva de la Paz (1992) y Limic (2017) han aportado datos muy significativos sobre la vida y obra de la autora; lo que, sin duda, han sido indispensables como base y punto de partida para la investigación. No obstante, en esta ocasión nos centramos en esa vivencia a partir de los acontecimientos que ocurrían a su alrededor durante aproximadamente cuatro décadas, que es el tiempo en el que desarrolló su formación teatral y actividad literaria, hasta convertirse en la respetada y revolucionaria dramaturga de 1938. Este contexto, indudablemente, le afectó en pensamiento y obra, como a cualquier autor con conciencia social que se implicara en su entorno. En la exhaustiva búsqueda por conocer más datos personales, se ha encontrado la fecha exacta de su admisión en la CNT, en el registro del Centro Documental de la Memoria Histórica, además de diversas cartas remitidas por la autora a Marcelino Domingo, a su amiga Carmina o las ya mencionadas a Miguel de Unamuno. De hecho, la información del remite en estas últimas nos ha llevado a la dirección exacta del domicilio de Madrid en el que Halma Angélico convivía, por esos años, con Horacio Echevarrieta, cuya localización coincide con los datos aproximados que se publicaron en la prensa de la CNT en 1938.

Además, se han esclarecido cuestiones en referencia a sus logros y funciones institucionales, ya sean literarias o sociopolíticas, como su adhesión a colectivos y asociaciones en las que no había sido incluida en estudios anteriores; por ejemplo, en el P.E.N. Club, el Cine Teatro Club o la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Precisamente esta última adhesión forma parte de la etapa posterior a su estreno y censura de *Ak y la humanidad* (1938) en el Teatro Español, tras lo cual no se conocía ningún dato sobre su participación en sociedad, debido a su inmediato retiro de la vida cultural madrileña. En este sentido, la investigación muestra a una intelectual que, pese a haber sido oprimida y perjudicada por la censura de su tiempo, no cesó en su activismo por la justicia social de su país.

Por este y todos los méritos expuestos, no se entiende por qué Halma Angélico perece en el más absoluto olvido, excluida de los estudios de teatro y de la literatura femenina española. Pedraza y Rodríguez (1991: 552-553), en un capítulo de su estudio sobre comediógrafos, se refiere a ella como una autora «célebre», pero de «éxito efímero».

Como se ha podido apreciar, el análisis del pensamiento y la obra de Halma Angélico conduce a poder afianzar la idea de que existe una inexcusable necesidad de otorgarle la relevancia que merece dentro de la literatura contemporánea; por lo tanto, se la debe considerar una autora indispensable para el estudio del teatro español del siglo XX. Su legado justifica su inclusión en los manuales del teatro de y durante la guerra civil, y en los estudios sobre la mujer.

La razón más evidente de haber sido excluida es porque defendió unos ideales que posteriormente le impedirían crear y expresarse con total libertad, como ocurrió con otros muchos intelectuales republicanos. Según Gutiérrez Molina (2008: 256): «En 1939, quienes pertenecían al mundo de los vencidos dejaron prácticamente de existir. Unos por desaparecer físicamente, bien asesinados o en el exilio. Otros por quedar atrapados en los campos de concentración y cárceles [...]». La ideología condena a estos escritores a perecer en el hastío de una España que no habían sabido predecir, de un Estado totalitario por el que jamás se habían decantado y esto, en efecto, suponía toda una amenaza para cualquier vestigio artístico que partiera de su imaginación:

Además hubo otra forma de desaparición: las existencias de muchas personas fueron borradas. [...] No solo en la política, sino también en la cultura, las profesiones liberales, la enseñanza, el arte, etc. No se puede olvidar que los años de la Segunda República han sido considerados como la “Edad de Plata” de la cultura española. Por los sumideros de la barbarie desaparecieron periodistas, escritores, editores, médicos, escultores, pintores, maestros, profesores de Enseñanza Media, catedráticos universitarios, psicólogos, biólogos, cantantes, músicos, etc. Una gran mayoría de ellos no han vuelto a ser recuperados por la sociedad española (p. 256).

No obstante, pese al intento por hacerlos desaparecer del panorama literario, muchos de esos intelectuales, hoy en día, son notables celebridades leídas y representadas con relativa frecuencia en nuestros escenarios, además de situarse entre los indudables clásicos contemporáneos, no solo de nuestro país, sino de la literatura universal. Obviamente, al problema ideológico se le debe añadir el inconveniente del género, ya que, si bien haber simpatizado con el bando republicano traería consecuencias a largo plazo, en peor situación se encontrarían las mujeres del mismo bando. Aun así, creadoras del siglo XX tienen un nivel de

reconocimiento muy diferente al que se le ha dado a nuestra autora. No puede equipararse la popularidad de figuras como Federico García Lorca o Rafael Alberti, a las de María Lejárraga, Pilar de Valderrama o María Teresa León; pero tampoco hay punto de comparación entre estas y otras como Matilde Ras o Halma Angélico, víctimas de una clara desventaja en conocimiento y reconocimiento.

Por fortuna, cada vez hay más investigadores interesados por Halma Angélico, que toman la iniciativa de estudiar y reeditar sus obras con el mismo objetivo que se ha pretendido con este estudio: recuperarla. La representación de la obra *Halma* en la Sala El Mirlo Blanco de Madrid, en 2019, es prueba de ello. Con el tiempo, esta lucha por sacarla del anonimato quedará en una simple anécdota, cuando su nombre esté entre los clásicos imprescindibles de la literatura contemporánea española y ya nadie logre creer que la gran Halma Angélico, valiente dramaturga y feminista, llegó a estar casi un siglo en el más injusto de los olvidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC. Madrid* (1-10-1930). Noticias de libros y revistas, p. 38.
- ABC. Madrid* (12-10-1929). Noticias de libros y revistas (8.360), p. 3.
- ABC. Madrid* (14-6-1932). Cartelera madrileña, p. 46.
- ABC. Madrid* (14-6-1936). Homenaje a Dolores Catarinéu, p. 51.
- ABC. Madrid* (14-8-1929). Crítica y noticias de libros, p. 7.
- ABC. Madrid* (15-4-1936). Convocatorias, p. 34.
- ABC. Madrid* (15-5-1935). La feria del libro: Anuncios telegráficos de bibliografías, p. 37.
- ABC. Madrid* (16-10-1929). Crítica y noticias de libros, p. 7.
- ABC. Madrid* (17-4-1932). Noticias de libros y revistas, p. 56.
- ABC. Madrid* (18-10-1929). Noticias de libros y revistas, p. 35.
- ABC. Madrid* (18-12-1935). Lectura de una obra de Unamuno, p. 50.
- ABC. Madrid* (18-9-1929). Noticias de libros y revistas, p. 8.
- ABC. Madrid* (19-4-1932). Noticias de libros y revistas, p. 30.
- ABC. Madrid* (19-6-1936). Varias noticias, p. 18.
- ABC. Madrid* (2-4-1921). Noticias de libros y revistas, p. 26.
- ABC. Madrid* (2-4-1936). Informaciones de aeronáutica: El primer aparato velero del Aero Popular, p. 23.
- ABC. Madrid* (2-8-1929). Crítica y noticias de libros, p. 11.
- ABC. Madrid* (20-9-1929). Noticias de libros y revistas, p. 33.
- ABC. Madrid* (23-1-1936). Informaciones y noticias teatrales, p. 50.
- ABC. Madrid* (23-4-1935). Homenaje de las mujeres españolas al eximio novelista D. Armando Palacio Valdés, p. 35.
- ABC. Madrid* (23-4-1936). El Día de Cervantes en Madrid en el Centro de Instrucción

Comercial, p. 28.

ABC. Madrid (23-9-1930). Noticias de libros y revistas, p. 42.

ABC. Madrid (24-6-1936). Homenaje y despedida al conde de Foxá, p. 37.

ABC. Madrid (24-9-1930). Crítica y noticias de libros, p. 7.

ABC. Madrid (25-10-1930). Noticias de libros y revistas (8.684), p. 40.

ABC. Madrid (25-12-1935). “Los Crepúsculos” en el palacio de Boadilla del Monte, p. 51.

ABC. Madrid (25-4-1936). De la Fiesta del Libro: Una velada, p. 38.

ABC. Madrid (25-8-1938). Cartelera madrileña, p. 6.

ABC. Madrid (26-10-1930). Noticias de libros y revistas, p. 41.

ABC. Madrid (26-6-1932). Homenaje a la escritora Halma Angélico, p. 35.

ABC. Madrid (27-8-1938). Español: Ak y la Humanidad (11.019), p. 5.

ABC. Madrid (27-9-1929). Noticias de libros y revistas, p. 20.

ABC. Madrid (28-6-1936). Los banquetes de ayer: Banquete a un escritor y diplomático, p. 54.

ABC. Madrid (29-10-1930). Crítica y noticias de libros, p. 7.

ABC. Madrid (29-6-1932). El homenaje a Halma Angélico, p. 31.

ABC. Madrid (3-10-1935). Homenaje a Palacio Valdés, p. 35.

ABC. Madrid (3-2-1939). Conferencias culturales (11.158), p. 2.

ABC. Madrid (3-6-1934). El recital de ayer de Carlita S. Mutters, p. 47.

ABC. Madrid (3-7-1932). Del homenaje a Halma Angélico, p. 45.

ABC. Madrid (3-9-1938). Cartelera madrileña, p. 4.

ABC. Madrid (3-9-1938). Halma Angélico se da de baja en la CNT (51.710), p. 3.

ABC. Madrid (3-9-1938). Homenaje a Federico García Lorca (51.710), p. 3.

ABC. Madrid (30-10-1930). Crítica y noticias de libros, p. 11.

ABC. Madrid (31-8-1938). Cartelera madrileña, p. 6.

ABC. Madrid (4-12-1935). “Los Crepúsculos” en la Alameda de Osuna, p. 42.

ABC. Madrid (5-11-1929). Crítica y noticias de libros, p. 11.

ABC. Madrid (5-11-1930). Crítica y noticias de libros, p. 7.

ABC. Madrid (5-4-1936). Almuerzo mensual en el P. E. N. Club, p. 53.

- ABC. Madrid* (6-7-1938). Espectáculos: Tablilla madrileña (10.973), p. 5.
- ABC. Madrid* (7-11-1911). Notas teatrales: El último Tenorio, p. 13.
- ABC. Madrid* (7-2-1936). El almuerzo del P. E. N. Club, p. 41.
- ABC. Madrid* (8-11-1929). Noticias de libros y revistas, p. 34.
- ABC. Madrid* (8-6-1932). Noticias de libros y revistas, p. 34.
- ABC. Madrid* (8-6-1936). Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero: Diez escritores españoles leen páginas propias a los países de América, p. 42.
- ABC. Madrid* (9-11-1929). Noticias de libros y revistas, p. 35.
- ABC. Madrid* (9-6-1932). Cartelera madrileña, p. 44.
- ABC. Madrid* (9-8-1929). Crítica y noticias de libros, p. 7.
- ABC. Sevilla* (17-6-1932). Páginas teatrales, p. 11.
- ABC. Sevilla* (25-03-2009), Esquelas, p. 3.
- Abrego, M. B. (2006). Conciencia, carácter y aidôs en V. Gastaldi y L. Gambon (Coords.), *Sofística y Teatro Griego: Retórica, Derecho y Sociedad* (pp. 181-210). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Aguado, A. (2002). La experiencia republicana. Entre la cultura del reformismo político y las culturas obreras en A. Aguado y M. D. Ramos (Eds.), *La modernización de España (1917-1939)* (pp. 153-222). Madrid: Síntesis.
- Aguilera Sastre, J. (2006). *Ante la República: conferencias y entrevistas (1931-1932) de María Martínez Sierra*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Aguilera Sastre, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino español. *Brocar* (35), pp. 65-90.
- Aguirre Baztán, Á. (2003). Aguas amnióticas y aguas bautismales en J. A. González Alcantud y A. Malpica Cuello (Coord.), *El agua. Mitos, ritos y realidades: Coloquio Internacional. Granada, 23-26 de noviembre de 1992* (pp. 25-38). Barcelona: Anthropos.
- Ahora* (8-3-1933), La exposición del pintor Francisco Gil, IV (696), p. 13.
- Alarcos, Emilio (1964). Sobre Unamuno o cómo “no” debe interpretarse la obra literaria en *Archivum*, XIV (1-2), pp. 5-17.
- Albaigés Olivart, J. M. (1993). *Diccionario de nombres de personas*. Servicio de

Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

- Alcalá, C. (2001). *Persecución en la retaguardia*. Madrid: Actas.
- Alcalde, C. (1976). *La mujer en la guerra civil española*. Madrid: Cambio 16.
- Alexander, E. y Tompkins, P. (2014). *El mapa del cielo: Cómo la ciencia, la religión y la gente común están demostrando el más allá*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Alía Miranda, F. (2015). *La agonía de la República*. Crítica: Barcelona.
- Allen, J. (2008). Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente. *Moralía: Revista de Estudios Modernistas* (7), pp. 31-35.
- Alonso, C. (1993). Dos generaciones en el crisol. *Ínsula* (563), pp. 8-10.
- Alsina, J. (27-8-1938). Teatros: Español. Ak y la humanidad. *Claridad*, 3 (772), p. 4.
- Álvarez Castro, L. (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Álvarez Gómez, M. (1989). La tradición y “el hecho vivo” en el primer Unamuno en M. D. G. Molleda (Ed.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno* (pp. 219-233). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Álvarez Gómez, M. (2003). *Unamuno y Ortega: la búsqueda azarosa de la verdad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amate, J. (2017). *Paseando por una parte de la Historia: Antología de citas*. Barcelona: Caligrama.
- Angélico H. (2007). *Al margen de la ciudad*. Madrid: ADE.
- Angélico H. (2007). *Entre la cruz y el diablo*. Madrid: ADE.
- Angélico H. (2019). *La desertora*. Sevilla: Renacimiento.
- Angélico, H. (1-1-1935). ¡Mujeres, en piel!. *Mundo Femenino* (102), pp. 2-3.
- Angélico, H. (1-11-1935). Sugerencias y meditación. *Mundo Femenino* (108), p. 3-4.
- Angélico, H. (1-5-1935). Sucesos. *Mundo Femenino* (104), pp. 3-4.
- Angélico, H. (1-7-1934). Ideas para poner en práctica. *Mundo Femenino* (100), pp. 4-5.
- Angélico, H. (1-7-1935). ¡Ave César!. *Mundo Femenino* (106), p. 2.
- Angélico, H. (10-10-1931). La mujer en la acción social: Decadencia de otro imperio y máximas concesiones. *Mujer*, 1 (19), pp. 4-5.

- Angélico, H. (11-9-1930). Los libros que van a aparecer juzgados por sus autores: El templo profanado. *Heraldo de Madrid* (13.923), p. 9.
- Angélico, H. (12-9-1931). La mujer en la actualidad: Ángeles Santos, en San Sebastián. *Mujer*, 1 (15), pp. 4-5.
- Angélico, H. (13-6-1931). La mujer en la acción social: ¿Qué harán las mujeres? I. *Mujer*, 1 (2), pp. 1-2.
- Angélico, H. (15-12-1931). No cansado, asqueado. *Mujer*, 1 (24), p. 2.
- Angélico, H. (15-2-1933). La verdad que pensamos y el valor de decirla. *Cultura Integral y Femenina* (2), p. 8.
- Angélico, H. (15-4-1933). Eterna poesía. *Cultura Integral y Femenina* (4), p. 16.
- Angélico, H. (15-8-1931). Impresiones de “aquende” la Frontera. *Mujer*, 1 (11), pp. 4-5.
- Angélico, H. (18-7-1931). La mujer en la acción social: Algo por hacer IV. *Mujer*, 1 (7), pp. 1.
- Angélico, H. (20-6-1931). La mujer en la acción social: ¿Qué harán las mujeres? II. *Mujer*, 1 (3), pp. 4-5.
- Angélico, H. (20-8-1937). Profilaxis de retaguardia. *Técnicos: Portavoz de la Asociación Regional de Técnicos del Centro (CNT/AIT)*, I (6), p. 12.
- Angélico, H. (2001). *Ak y la humanidad*. Madrid: ADE.
- Angélico, H. (24-10-1931). De actualidad: Apostilla. *Mujer*, 1 (21), p. 3.
- Angélico, H. (24-8-1930). Crónica: Los dioses ya solo son humanos (Del Concurso de Crónicas de La Libertad). *La Libertad* (3.256), p. 1.
- Angélico, H. (25-7-1931). La mujer ante “ellos”: Ideas sin ensayar. *Mujer*, 1 (8), pp. 10-11.
- Angélico, H. (27-6-1931). La mujer ante “ellos”: Cristóbal de Castro. *Mujer*, 1 (4), pp. 5.
- Angélico, H. (29-8-1931). ¡¡Victoria, poetas!! *Mujer*, 1 (13), pp. 4-5.
- Angélico, H. (30-8-1930). Mujeres-Tipo. *La Esfera* (869), p. 39.
- Angélico, H. (4-7-1931). La mujer en la acción social: Algo por hacer I. *Mujer*, 1 (5), pp. 1-2.
- Angélico, H. (5-1935). Qué es el Hogar Americano en Madrid. *España y América* (273), pp. 51-52.
- Angélico, H. (5-8-1937). La revolución en la escena. *Técnicos: Portavoz del Sindicato Único de Técnicos (CNT/AIT)*, I (5), p. 8.
- Angélico, H. (5-9-1931). La Carnada. *Mujer*, 1 (14), p. 2.

- Angélico, H. (5-9-1937). Romance a Federico. *Técnicos: Portavoz de la Asociación Regional de Técnicos del Centro (CNT/AIT)*, 1 (7), p. 3.
- Angélico, H. (6-6-1931). La mujer en la política: Victoria Kent. *Mujer*, 1 (1), p. 4.
- Angoustures, A. (1995). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Antón, F. M. y Mandianes, M. (2003). La serpiente y los habitantes del agua en J. A. González Alcantud y A. Malpica Cuello (Coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades: Coloquio Internacional. Granada, 23-26 de noviembre de 1992* (pp. 103-118). Barcelona: Anthropos.
- Arbeloa, V. M. (2006). *La Semana Trágica de la Iglesia en España (8-14 octubre 1931)*. Madrid: Encuentro.
- Arbeola, V. M. y Santiago, M. (1981). *Intelectuales ante la Segunda República Española*. Salamanca: Almar.
- Arce Pinedo, R. (2007). *Dios, patria y hogar: la construcción social de la "mujer española" por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Arias González, L. (2013). *Gonzalo de Aguilera Munro, XI Conde de Alba de Yeltes (1886-1965): Vidas y radicalismo de un hidalgo heterodoxo*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Aróstegui Moreno, J. (2011). La incidencia de la política criminal en las medidas de seguridad, en el principio de culpabilidad, en la Ley del menor y en la Ley sobre violencia de género en L. M. Díaz Cortés (Coord.), *Temas actuales de investigación en ciencias penales: Memorias I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Ciencias Penales (26, 27 y 28 de octubre de 2009)* (pp. 281-302). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Ávila, A. (1993). *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos.
- Azaña, M. (1981). *La velada en Benicarló*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Aznar Soler, M. (1999). La recepción crítica del "San Juan", de Max Aub (1943-1945) en I. Soldevila Durante y D. Fernández (Dirs.), *Max Aub: veinticinco años después* (pp. 17-44). Madrid: Editorial Complutense.
- Azorín (1971). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada.

- Bachelard, G. (2011). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bados Ciria, C. (2013). Escritoras, educación y género en la prensa anarquista española (1898-1936) en I. Rota y C. Servén (Eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)* (pp. 13-34). Sevilla: Renacimiento.
- Baillon, F. (2007). No se nace Simone de Beauvoir, se llega a serlo en A. Ortega Caicedo (Ed.), *Sartre y nosotros* (pp. 165-179). Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar / El Conejo.
- Ballarín Domingo, P. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Barcelona: Espasa.
- Baroja y Nessi, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Beauvoir, S. (1990). *El segundo sexo*. Barcelona: Edhasa.
- Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.
- Beevor, A. (2005). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica.
- Bel Bravo, M. A. (1998). *La mujer en la historia*. Madrid: Encuentro.
- Bel Bravo, M. A. (2000). *La historia de las mujeres desde los textos*. Barcelona: Ariel.
- Benavente, J. (1992). *Los intereses creados*. Madrid: Cátedra: Madrid.
- Berazategui, I. y Domínguez, J. (2006). *1936. Memoria de la guerra en Euskadi*. Bilbao: Radio Euskadi.
- Berbel Rodríguez, J. J. (2003). *Orígenes de la Tragedia Neoclásica Española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Bernal Romero, M. (2011). *La invención de la Generación del 27*. Córdoba: Berenice.
- Bestard, J. L. (2009). Lo dado y lo construido en las relaciones de parentesco en F. J. Lorenzo Pinar (Ed.), *La familia en la historia: XVII Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea* (pp. 27-40). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Bettini, M. y Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal.
- Bher, A. (27/11/1930). La librería de hoy. *El Porvenir Castellano* (1635), p. 1.

- Biedermann, H. (2013). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Espasa Libros.
- Blanco, A. (2009). Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra en P. Nieva de la Paz (Coord.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* (pp. 65-83). Amsterdam – New York: Rodopi B. V.
- Blasco, I. (2003). *Paradojas de la ortodoxia. Política de masa y militancia femenina en España (1919-1939)*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Blázquez Miguel, J. (2009). *España turbulenta: alteraciones, violencia y sangre durante la II República*. Madrid: Editorial María Dolores Tomás Pérez.
- Boletín de Orientación Teatral* (1-6-1938). Notas: Una obra interesante (6), p. 7.
- Bolloten, B. (1989). *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*. Madrid: Alianza.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bosch, E. F., Victoria A. y Gili, M. (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- Botero Camacho, M. J. (2002). El infierno queda al sur. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, pp. 267-282.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (2004). *El oficio de sociólogo*. México: Siglo Veintiuno.
- Bravo Morata, F. (1968). *Historia de Madrid*, 3. Madrid: Fenicia.
- Bueno, A. (2009). Valencia: IV Festival Octubre Dones 09: Dramaturgas republicanas. *Primer Acto: Mujer: Teatro y Sociedad* (331), pp. 65-68.
- Bueno, M. (1952). El neopaganismo femenino en M. Bueno (Ed.), *Palabras al viento* (pp. 103-106). Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya.
- Bueno, M. (7-6-1934). Teatro femenino. *ABC Madrid*, 30, p. 14.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Caballé, A. (2013). *El feminismo en España: La lenta conquista de un derecho*. Cátedra: Madrid.
- Cabeza, F. (16/5/1929). La mujer y la literatura. *La Correspondencia de Valencia* (20877), p. 3.
- Cabeza, F. (2/6/1929). La mujer y la literatura. *Diario de Córdoba* (27892), p. 1.

- Cabezas, O. (2005). *Indalecio Prieto, socialista y español*. Madrid: Algaba.
- Caiazza, M. (2009). Palabras rebeldes de anarquistas españolas en E. González de Sande y Á. Cruzado Rodríguez (Eds.), *Las revolucionarias: Literatura e insumisión femenina* (pp. 139-150). Sevilla: Arcibel Editores.
- Cajade Frías, S. (2008). *Democracia y Europa en J. Ortega y Gasset: una perspectiva ética y antropológica* [Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela]. <http://hdl.handle.net/10347/2419>
- Calero Delso, J. P. (2011). *El gobierno de la anarquía*. Madrid: Síntesis.
- Calleja, R. (2018). Canicas. *Revistas Literarias Mexicanas Modernas: Ulises (1927-1928)*, Escala 1930. Fondo de Cultura Económica de la Ciudad de México, pp. 162-171.
- Calvo, Y. (2016). *La aritmética del patriarcado*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Campbell, J. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Girona: Atalanta.
- Campbell, J. (2015). *Diosas*. Girona: Atalanta.
- Campo Alange, C. (1964). *La mujer en España. Cien años de su historia*. Madrid: Aguilar.
- Campoamor, C. (2002). *La revolución española vista por una republicana*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- Campoamor, C. (2007). *El derecho de la mujer: recopilación de tres de las conferencias iniciadas en 1922 por Clara Campoamor*. Comunidad de Madrid/Dirección General de la Mujer.
- Cansinos Assens, R. (16/4/1930). Crítica literaria. *La Libertad* (3144), p. 5.
- Cansinos Assens, R. (2005). *La novela de un literato* (Vol. 3). Madrid: Alianza.
- Capdevila-Argüelles, N. (2009). *Autoras inciertas: voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- Capel Martínez, R. M. (1982). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer.
- Capel Martínez, R. M. (1992). *El Sufragio Femenino en la Segunda República Española*. Madrid: Horas y Horas.
- Carpintero, E. (2015). *El erotismo y su sombra: El amor como potencia del ser*. Buenos Aires: Topía.
- Castilla Libre* (28-8-1938). Español: Estreno de Ak y la humanidad, p. 2.

- Castillo, M. (2001). *Las convidadas de papel*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer.
- Castro Delgado, E. (1963). *Hombres made in Moscú*. Barcelona: Editor Luis de Caralt.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La Hybris del Punto Cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia.
- Castro, C. (1934). *Teatro de mujeres*. Madrid: Aguilar.
- Castro, C. (Ed.). (1934). *Teatro de mujeres: Tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar.
- Castro, M. (24/6/1932). Madrid-Valencia. La semana teatral. *Las Provincias* (20500), p. 13.
- Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX* (1985). Madrid: Fundación Juan March.
- Cataslán García, P. (2008). Ak y la humanidad: Una obra bajo sospecha. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* (22), pp. 167-195.
- Cázares Cerda, G. (2013). El ícono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima. *Magotz: Boletín Científico de Artes del IA*, 1 (2). <http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e2.html>
- Cecilia Lafuente, M. A. (1983). *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Cerezo Galán, P. (1993). El pensamiento filosófico. De la generación trágica a la generación clásica. Las generaciones del 98 y el 14 en J. M. Jover Zamora (Dir.), *Historia de España de Menéndez Pidal* (Tomo XXXIX, pp. 133-315). Madrid: Espasa-Calpe.
- Cerezo Galán, P. (1994). Ortega y la generación de 1914: un proyecto de ilustración. *Revista de Occidente* (156), pp. 5-32.
- Cerezo Galán, P. (1996). *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta.
- Christie, S. (2010). *Nosotros los anarquistas: Un estudio de la Federación Anarquista Ibérica (FAI)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Cierva, R. de la (2006). *Historia de la Guerra Civil Española*. Madrid: Fénix.
- Clarín (2012). *Su único hijo*. Barcelona: Castalia.
- CNT (2-9-1938). Cuento de tiempos lejanos: El yugo capitalista, p. 1.
- CNT (27-8-1938). El Teatro Español: Ak y la Humanidad, comedia en dos partes y cinco acciones, por Halma Angélico (1101), p. 1.

- Comedias y comediantes* (1-11-1911). Teatro de la Comedia. D. Juan Tenorio, 2 (37), p. 12.
- Comellas, J. L. (1993). *Historia de España contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Congreso Confederal de Zaragoza de la CNT* (5-1936). Concepto confederal del comunismo libertario, pp. 1-8.
- Constante, A. (2007). Uniformidad y ubicuidad de la violencia en M. A. Jiménez (Ed.), *Subversión de la violencia* (pp. 63-96). Universidad Nacional Autónoma de México/Casa Juan Pablos.
- Cornell, D. (2001). *En el corazón de la libertad: feminismo, sexo e igualdad*. Madrid: Cátedra.
- Cosacov, E. (2007). *Diccionario de términos técnicos de la Psicología*. Córdoba: Brujas.
- Cruz Ebro, M. (13-9-1938). Teatro de mujeres. *Diario de Burgos*, 48 (19765), p. 1.
- Cruz Ebro, M. (5-4-1935). Nuestros colaboradores: Teatro de mujeres. *Diario de Burgos*, 45 (18714), p. 1.
- Cruz Ebro, M. (6/1/1934). Moderno feminismo: Realidades ordenadas. *Diario de Burgos*, 44 (13329), p. 1.
- Cruz, R. (1997). ¡Luzbel vuelve al mundo! Las imágenes de la Rusia soviética y la acción colectiva en España en R. Cruz y M. Pérez Ledesma (Eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea* (pp. 273-303). Madrid: Alianza.
- Cuevas, T. (1985). *Cárcel de mujeres (1939-1945)*, Tomo 2. Barcelona: Sirocco.
- Cultura Integral y Femenina* (15-2-1933). Halma Angélico (2), p. 8.
- Cúneo, D. (1997). *Sarmiento y Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Daniels, K. (2014). *El diccionario sobre los demonios: Una exposición de prácticas culturales, símbolos, mitos y doctrina luciferina* (Vol. 2). Florida: Casa Creación.
- de Burgos, C. (1907). *La mujer española*. Valencia: F. Sempere y Compañía Editores.
- de Burgos, C. (2007). *La mujer moderna y sus derechos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- de la Cruz, S. J. I. (2012). *Antología*. Buenos Aires: Eudeba.
- de la Serna, V. (23/10/1930). El templo profanado. *El Cantábrico* (12941), p. 1.
- de Lama, V. (1993). *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF.
- Delgado Linacero, C. (1999). La Gigantomaquia, símbolo socio-político en la concepción de

- la polis griega. *Espacio, Tiempo y Forma*, II, 12, pp. 107-127.
- Dennis, N. y Peral Vega, E. (2009). *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Fundamentos.
- Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal.
- Diario de Alicante* (22/5/1929). Halma Angélico: La mística. Estudio de almas (5553), p. 2.
- Diario de la Marina* (29/10/1929). Halma Angélico: La mística, 97 (301), p. 14.
- Diario El Correo* (10/01/2014). Esqueles.
<https://esqueles.elcorreo.com/bizkaia/getxo/fallecimiento/echevarrieta-madaleno-amalia/42135445>
- Díaz Fernández, J. (7-6-1932). Reseña de libros: Una novela. Una biografía. *Luz* (131), p. 4.
- Díaz Fernández, P. (2005). La dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer. *Espacio, Tiempo y Forma*, 5 (17), pp. 175-190.
- Díaz Pardo, F. (2018). *Breve historia de la generación del 27*. Madrid: Nowtilus.
- Díaz Plaja, G. (1975). *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza.
- Díaz, J. (1970). *Tres años de lucha*. París: Editions de la Librairie du Globe.
- Diego, G. (9-1923). Reseña a la Segunda antología poética. *Revista de Occidente*, 1 (3), pp. 364-368.
- Doménech Rico, F. (Ed.). (2001). *Ak y la humanidad*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Domingo, C. (2006). *Nosotras también hicimos la guerra: Defensoras y sublevadas*. Barcelona: Flor del Viento.
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Donato, M. (16-03-1926). Crónicas femeninas. Se funda en Madrid un club de señoras. *Heraldo de Madrid*, p. 5.
- Dörr, O. (1995). *Psiquiatría antropológica. Contribuciones a una psiquiatría de orientación fenomenológico-antropológica*. Editorial Universitaria de Santiago de Chile.
- Dotó, Á. (20/7/1932). Una nueva novelista española. *El Adelanto*, 48 (14798), p. 8.
- Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid/México: Siglo

Veintiuno Editores.

- Duno, D. J. (1997). La reivindicación de la mujer en el teatro de Halma Angélico. *Alaluz. Revista de poesía, narración y ensayo*, 29 (2), pp. 71-82.
- Egido León, Á. (2011). El precio de la militancia femenina: acción política y represión en Á. Egido León y A. I. Fernández Asperilla (Eds.), *Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX* (pp. 47-74). Madrid: Eneida.
- Eiroa San Francisco, M. (2015). El Lyceum Club: cultura, feminismo y política fuera de las aulas en J. Cuesta, M. J. Turrión, R. M. Merino (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas* (pp. 197-225). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- El Adelanto: Diario político de Salamanca* (10/5/1929). Halma Angélico: La mística (Estudio de almas), 45 (13.807), p. 6.
- El Adelanto: Diario político de Salamanca* (20/01/1931). Noticias, 47 (14.333), p. 6.
- El Globo. Madrid. 1875* (19-10-1922). Tinta de imprenta: Berta, drama en tres actos, por Ana Ryus (15.987), p. 1.
- El Imparcial* (13-3-1921). Lecturas (19.578), p. 13.
- El Imparcial* (26-10-1930). Gran Mundo: lo del día (21.891), p. 3.
- El Imparcial* (6-6-1931). Una aclaración: ANME (22.132), p. 5.
- El Liberal* (3-6-1936). Los Teatros, 35 (11.192), p. 6.
- El Pueblo* (26/6/1932). Muñoz Seca: Entre la cruz y el diablo (13.793), p. 8.
- El Siglo Futuro* (9-5-1935). Unión Radio Madrid (18.597), p. 2.
- El Sindicalista* (27-8-1938). El Teatro Español. Ak y la humanidad (797), p. 2.
- El Sindicalista* (31-08-1938). Ak y la humanidad, por Jefim Sosulja (801), p. 2.
- El Socialista* (28-08-1938). Obra de tesis: Mejoramiento de la especie humana (8.873), p. 1.
- El Sol* (10-12-1935). Varias conferencias: Benjamín Jarnes en el Lyceum Club, 19 (5.709), p. 7.
- El Sol* (11-6-1936). Edición de un folleto: Homenaje a Clara Campoamor, 20 (5.866), p. 4.
- El Sol* (12-2-1936). La vida literaria: La edición limitada de los Crepúsculos, 20 (5.764), p. 2.
- El Sol* (12-3-1936). Conferencias: Benjamín Jarnes, en la Residencia de Señoritas, 20 (5.789), p. 4.

- El Sol* (14-5-1935). Los libros: autores del día, 19 (5.529), p. 2.
- El Sol* (15-10-1930). Acaba de aparecer: El templo profanado, 14 (4.111), p. 2.
- El Sol* (15-5-1932). La desertora de Halma Angélico, 16 (4.605), p. 2.
- El Sol* (15-7-1936). Pantallas y estudios: En el Lyceum Club, presentación de los poetas Múgica Celaya y Figuerola Ferreti, 20 (5.895), p. 2.
- El Sol* (17-6-1936). Los libros: Un té a Dolores Cantarinéu, 20 (5.871), p. 2.
- El Sol* (19-2-1935). Agasajo a una diplomática mejicana, 19 (5.457), p. 3.
- El Sol* (19-4-1932). La desertora de Halma Angélico, 16 (4.583), p. 2.
- El Sol* (19-9-1930). Teatro: La nieta de Fedra, 14 (4.089), p. 2.
- El Sol* (21-4-1932). Semana del libro, 16 (4.585), p. 2.
- El Sol* (22-5-1932). La vida literaria, 16 (4.611), p. 2.
- El Sol* (23-4-1935). Centros y sociedades, 19 (5.512), p. 10.
- El Sol* (23-4-1935). Homenaje femenino a D. Armando Palacio Valdés, 19 (5.512), p. 2.
- El Sol* (23-4-1936). El día de Cervantes en el Centro de Instrucción Comercial, 20 (5.825), p. 4.
- El Sol* (25-4-1936). La Fiesta del Libro, 20 (5.827), p. 2.
- El Sol* (25-9-1930). En breve: El templo profanado, 14 (4.094), p. 2.
- El Sol* (26-9-1934). Sobre tres jóvenes escritoras: Halma Angélico, Pilar de Valderrama, Matilde Ras: "Teatro de mujeres", 18 (5.340), p. 2.
- El Sol* (27-5-1936). Escena y bastidores: Hoy se estrenará "Coro de mujeres", en el Lyceum Club, 20 (5.853), p. 2.
- El Sol* (28-12-1935). En el Lyceum Club: Don Román Escohotado leyó su drama inédito "Media docena", 19 (5.725), p. 2.
- El Sol* (28-3-1931). Novela: El templo profanado. La loba. La jineta, 15 (4.251), p. 2.
- El Sol* (28-4-1929). Acaba de publicarse La Mística, 13 (3.663), p. 2.
- El Sol* (28-4-1936). Aclaración, 20 (5.827), p. 8.
- El Sol* (28-6-1932). El homenaje a Halma Angélico, 16 (4.642) p. 2.
- El Sol* (28-8-1938). Español: Estreno de Ak y la humanidad, 31 (13.167), p. 2.
- El Sol* (7-2-1936). En el Lyceum Club: 'El carbón y la rosa', teatro infantil de Concha Méndez,

- 20 (5.760), p. 5.
- El Sol* (7-5-1936). Conferencias: Homenaje a Juan José Domenchina, 20 (5.836), p. 3.
- El Sol* (8-2-1936). El almuerzo del P. E. N. Club, 20 (5.761), p. 4.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1974). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- Errepubliká. Colectivo Republicano de Euskal Herria* (s/f). República y la Mujer. La Mujer en la segunda República española. <http://www.errepubliká.org/republica-Republica%20la%20mujer.htm>
- Escoriaza, T. (12-01-1926). Crónica. El verdadero Club de las mujeres. *La Libertad*, 8 (1.811), p. 1.
- Estampa. Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial* (6-5-1930). Fallo del Concurso de Cuentos de Estampa, 3 (121), p. 6.
- Estermann, J. (2001). *Historia de la Filosofía*, Segunda Parte, Tomo III. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Eurípides (1984). *Alceste. Medea. Hipólito. Electra*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- Faderman, L. (1981). *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. Nueva York: Morrow.
- Fagoaga, C. (1985). *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España (1877-1931)*. Barcelona: Icaria.
- Fagoaga, C. (2002). El Lyceum Club de Madrid, élite latente en D. Bussy Genevois (Ed.), *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)*, (pp. 145-167). Presses Universitaires de Vincennes.
- Falcón, L. (2018). La república de las mujeres en L. Falcón (Ed.), *Mujeres de la II República* (pp. 75-80). Madrid: Club Vindicación Feminista.
- Feal, C. (2000). Don Juan como esperpento: Las galas del difunto de Valle-Inclán en J. Torrecilla (Ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo* (pp. 71-90). Amsterdam/Atlanta: Rodopi B. V.
- Fernández Arrondo, E. (1/1/1931). Halma Angélico y La nieta de Fedra. *Diario de la Marina*, 99 (1), p. 8.

- Fernández López, J. (15-12-2018). Historia de la literatura española. Siglo XX: Generación del 14. *Hispanoteca: Portal de lengua y cultura hispanas*. <http://hispanoteca.eu/Literatura%20ES/Literatura%20espa%C3%B1ola.htm>
- Fernández Morales, M. (2002). *Los malos tratos a escena: El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Ferro, N. (1991). *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Fine, R. (2000). *El concepto de desautomatización en literatura: su ejemplificación en El Aleph de Jorge Luis Borges*. Gaithersburg: Hispanoamérica.
- Flecha García, C. (1996). *Las primeras universitarias en España (1872-1910)*. Madrid: Narcea.
- Foguet i Boreu, F. (2004). La dramaturgia espanyola en els escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939) II. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* (43), pp. 139-174.
- Foguet i Boreu, F. (2006). La cartelera teatral de Barcelona durant la guerra i la revolució (1936-1939). *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* (50-51), pp. 213-240.
- Folch, F. J. (2000). *Sobre símbolos*. Editorial Universitaria de Santiago de Chile.
- Folguera, P. (2007). *El feminismo en España: Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Fornet, E. (4/1936). En la bandeja de Salomé (Santas cabezas de la literatura). *La Gaceta del Libro* (18), p. 8.
- Forster, E. M. (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Fortín Gajardo, C. (1960). *Introducción a la filosofía y vocabulario filosófico: Historia de las grandes corrientes del pensamiento*. Santiago de Chile: Ediciones Culturales Sócrates.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Foxá A. (1998). *Madrid de Corte a checa*. San Sebastián: Jerarquía.
- Freud, S. (1978). *Obras completas*, Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Delgado, J. L. y Jiménez, J. C. (2007). Segunda Parte: La economía en S. Juliá, J. L. García Delgado, J. C. Jiménez y J. P. Fusi (Eds.), *La España del siglo XX* (pp. 331-525). Madrid: Marcial Pons.

- García Jaramillo, J. (2013). *La mitad ignorada (En torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República)*. Madrid: Devenir.
- García Lozano, M. (2012). Rutas ignoradas. Mujeres en la literatura y en la música del siglo XX en O. M. Rubio e I. Tejada (Dirs.), *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España* (pp. 194-231). Acción Cultural Española/Ayuntamiento de Madrid.
- García Morales, A. (2018). La primera América de Juan Ramón Jiménez: encuentros con Rubén Darío en R. García Gutiérrez (Ed.), *Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica: Diálogos, exilios, resiliencia* (pp. 139-170). Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- García Peña, I. (2010). *El jardín del alma: mito, Eros y escritura en el Fedro de Platón*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Pradas, J. (31-08-1938). ¿Quién es el autor de Ak y la humanidad? *CNT* (1105), p. 2.
- García Prados, J. (1-9-1938). Sobre Ak y la humanidad. Cuento de Jefim Sosulia; plagio de Halma Angélico. *CNT* (1106), p. 1.
- Garrido Ardila, J. A. (2019). *Filosofía y literatura en Niebla de Unamuno: Kierkegaard y el Modernismo*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gerber, D. (2007). Violencia, erotismo y pasión en M. A. Jiménez (Ed.), *Subversión de la violencia* (pp. 191-222). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Casa Juan Pablos.
- Gil Iriarte, M. L. (2018). *Debe haber otro modo de ser humano y libre*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Giménez Caballero, E. (31-12-1929). Revista Literaria Ibérica: Comer y beber de España. *Revista de las Españas* (39-40), pp. 451-452.
- Goiriz (19-10-1922). Tinta de imprenta: Berta, drama en tres actos, por Ana Ryus. *El Globo* (15.987), p. 1.
- Gómez Blesa, M. (2009). *Modernas y vanguardistas: Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.
- Gómez Blesa, M. (2015). Las intelectuales republicanas: la conquista de la ciudadanía en J. Cuesta, M. J. Turrión, R. M. Merino (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas* (pp. 253-266). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.

- González Calleja, E. (2012). El poder del miedo. El temor y la intimidación como instrumentos de acción política en N. Berthier y V. Sánchez-Biosca (Eds.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil española* (pp. 13-28). Madrid, Casa de Velázquez.
- González Castillejo, M. J. (1991). *La nueva historia. Mujer, vida cotidiana y esfera pública en Málaga (1931-1936)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- González de Mendoza, P. (1990). *Diccionario de temas de literatura española*. Madrid: Ediciones Istmo.
- González Egido, L. (1983). *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- González i Vilalta, A. (2009). *Cataluña bajo vigilancia: El consulado italiano y el fascio de Barcelona (1930-1943)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- González Naranjo, R. (2011). Halma Angélico et la conciliation espagnole d'avant-guerre: le christianisme opposé à la révolution (féministe) en S. Desmoulin, J. Bellarbre, A. Biglari, E. Legrand, C. Letz, C. Messa Wambé y H. Pavy (Eds.), *Regards Croisés Sur l'Identité et l'Alterite. Dans les Sciences de l'Homme et de la Societe* (pp. 215-227). Limoges: PULIM.
- González Naranjo, R. (2012). Théâtres impossibles: Halma Angélico et Élisabeth Porquerol en M. González y H. Laplace-Claverie (Eds.), *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins* (p. 321-334). Cambridge Scholars Publishing.
- González Naranjo, R. (2013). Crónica de un teatro ausente: Las dramaturgas republicanas en M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta y M. Martín Clavijo (Eds.), *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura* (pp. 525-540). Sevilla: Arcibel.
- González Naranjo, R. (2016b). Las dramaturgas republicanas: un movimiento existente sin derecho al canon literario en M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, E. Esteban Bernabé (Eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 967-984). Murcia: Compobell.
- González Naranjo, R. (2016c). Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías. *Hispanismes*, N.º 8, 2.º Semestre, pp. 110-128.
- González Naranjo, R. (8/11/2018). Y dicen que no hay mujeres... Algunos ejemplos que

- muestran lo contrario. *El día que supe que era feminista*. <http://eldiaquesupequeerafeminista.blogspot.com/2018/11/y-dicen-que-no-hay-mujeres-algunos.html>
- González Naranjo, R. (9-10-2016a). Halma Angélico: el olvido sin piedad. *Los ojos de Hipatia*. http://losojosdehipatia.com.es/cultura/libros/halma-angelico-el-olvido-sin-piedad/#_ftn1
- González Santamera, F. (2003). El teatro femenino en J. Huerta Calvo (Ed.), *Historia del teatro español* (Vol. 2). Madrid: Gredos.
- Grave, C. (2013). *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México: Quivira.
- Gullón, R. (Dir.). (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- Gurmin, J. H. (2010). *A Study of the Development and Significance of the Idea of the "Image of God" from its Origins in Genesis through its Historical-Philosophical Interpretations to Contemporary Concerns in Science and Phenomenology* [Tesis doctoral, National University of Ireland Maynooth]. <http://mural.maynoothuniversity.ie/2563/>
- Gustavo, S. (17-6-1888). La Mujer. *El Vendaval* (28), p. 2.
- Gutiérrez Molina, J. L. (2008). *El Estado frente a la anarquía. Los grandes procesos contra el anarquismo español (1883-1982)*. Madrid: Síntesis.
- Guzmán, E. (3-9-1938). En torno al plagio español: una réplica clara y completa. *Castilla Libre*, p. 1.
- Hall, J. (1987). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harding, S. (1993). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Harris, M. (1983). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.
- Heraldo de Madrid* (10-6-1932). Teatros y cines, 42 (14.465), p. 5.
- Heraldo de Madrid* (11-6-1932). Teatros y cines, 42 (14.466), p. 5.
- Heraldo de Madrid* (13-6-1932). En el Muñoz Seca: Halma Angélico estrena Entre la cruz y el diablo, 42 (14.467), p. 5.
- Heraldo de Madrid* (16-10-1930). Acaba de aparecer: El templo profanado, 40 (13.953), p. 8.
- Heraldo de Madrid* (17-4-1930). Literatura, 40 (13.797), p. 8.

- Heraldo de Madrid* (18-1-1936). Sección de rumores, 46 (15.562), p. 8.
- Heraldo de Madrid* (18-2-1936). Noticiario: Las lecturas teatrales del Lyceum Club Femenino, 46 (15.588), p. 8.
- Heraldo de Madrid* (19-5-1932). Notas editoriales, 42 (14.446), p. 12.
- Heraldo de Madrid* (2-12-1931). Van a votar las mujeres. El elemento femenino, en sus más heterogéneas manifestaciones profesionales, exterioriza su opinión sobre el derecho inmediato al sufragio universal, 41 (14.301), pp. 11-16.
- Heraldo de Madrid* (2-6-1936). Coro de mujeres en el Lyceum Club Femenino, p. 8.
- Heraldo de Madrid* (21-1-1936). Las lecturas teatrales del Lyceum Club, 46 (15.564), p. 2.
- Heraldo de Madrid* (22-4-1932). Libros y revistas, 42 (14.423), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (23-6-1933). Periodismo: Mundo Femenino, 43 (14.788), p. 2.
- Heraldo de Madrid* (25-12-1930). El templo profanado, por Halma Angélico, 40 (14.010), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (25-6-1932). Homenaje a Halma Angélico, 42 (14.478), p. 5.
- Heraldo de Madrid* (27-11-1930). Literatura, 40 (13.986), p. 8.
- Heraldo de Madrid* (27-7-1932). Para festejar el buen éxito de una comedia: Ayer se celebró el homenaje a la escritora Halma Angélico, 42 (14.484), p. 5.
- Heraldo de Madrid* (27-8-1938). Teatros: Ak y la humanidad en el Español, p. 2.
- Heraldo de Madrid* (3-12-1935). Lyceum Club: Actuaciones que la sección de Literatura se propone desarrollar durante la temporada 1935-1936, 45 (15.524), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (30-1-1936). Información teatral: Lectura teatral en el Lyceum Club, 46 (15.572), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (30-10-1930). Libros recibidos, 40 (13.965), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (4-12-1935). Actividades del Cine Teatro Club (15.525), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (6-2-1936). Información teatral: Un periodista argentino en Madrid, 46 (15.578), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (7-5-1931). Libros, crítica, 41 (14.122), p. 9.
- Heraldo de Madrid* (8-3-1933). Exposición de retratos femeninos de Francisco Gil, 43 (14.697), p. 15.
- Heraldo de Madrid* (8-4-1929). Otros ofrecimientos y adhesiones, 39 (13.477), p. 16.

- Heras, B. (Ed.). (2017). *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis.
- Hernández de la Fuente, D. (2002). Elementos Órficos en el Canto VI de las Dionisiacas: El Mito de Dioniso Zagreo en Nono de Polópolis. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* (Vol. 7), pp. 19-50.
- Hernández Madrid, M. J.; y Juárez Cerdi, E. (2003). Introducción en M. J. Hernández Madrid y E. Juárez Cerdi (Eds.), *Religión y cultura: crisol de transformaciones* (pp. 13-23). Zamora: El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Hesíodo (2014). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Heywood, P. (1990). *El Marxismo y el fracaso del socialismo organizado en España, 1879-1936*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Hoja Oficial del Lunes* (6/3/1933). En el Lyceum Club: Retratos femeninos, por Francisco Gil, 4 (120), p. 9.
- Hormigón, J. A. (Dir.). (1996). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, (Vol. 2). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Hormigón, J. A. (Dir.). (2003). *Directoras en la historia del teatro español, 1550-2002* (Vol. I). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Huertas Vázquez, E. (1992). Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (Coords.), *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, (pp. 401-414). Madrid: CSIC.
- Hurtado, A. (12-1999). El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939). *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, 2 (36), pp. 23-40.
- Hurtado, A. (1998). Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho en I. M. Zavala (Ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, (pp. 139-154). Barcelona: Anthropos.
- Ibáñez Quintana, N. (2016). *Funciones de género. Mito, historia y arquetipo en tres dramaturgas iberoamericanas: Lourdes Ortiz, Sabina Berman y Diana Raznovich*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Jarratt, S. C. (1998). *Rereading the Sophists: Classical Rhetoric Refigured*. Southern Illinois University Press.

- Joaquín Domínguez, R. (1846). *Diccionario Universal Español-Francés* (Tomo IV). Madrid: Establecimiento Léxico-Tipográfico de R. J. Domínguez.
- Juliá, S. (2007). Política y sociedad en S. Juliá, J. L. García Delgado, J. C. Jiménez y J. P. Fusi (Eds.), *La España del siglo XX* (pp. 15-276). Madrid: Marcial Pons.
- Juliá, S. (2009). *La Constitución de 1931*. Madrid: Lustel.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Kronik, J. W. (1971). *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Valencia: Gráficas España.
- La Correspondencia de España* (15-11-1911). Función benéfica: Benavente en el Tenorio, 62 (19.635), p. 6.
- La Correspondencia. Madrid* (11-6-1932). Gacetillas teatrales, 1 (65), p. 3.
- La Época* (10-12-1935). Conferencias. La doble agonía de Bécquer, 87 (29.944), p. 5.
- La Época* (16-4-1932). Hoy se pone a la venta La desertora de Halma Angélico, 84 (28.818), p. 6.
- La Época* (25-6-1932). Con motivo de un éxito teatral: Homenaje a Halma Angélico, 84 (28.878), p. 2.
- La Época* (27-12-1935). Los Crepúsculos, 87 (29.959), p. 35.
- La Época* (6-2-1936). La edición limitada de Los Crepúsculos, 88 (29.994), p. 3.
- La Esfera* (10-1-1931). Autores y Libros. El año literario: Resumen de 1930, 18 (888), pp. 6-7.
- La Esfera* (11-1-1931). Autores y Libros. El año literario: Resumen de 1929, 18 (836), pp. 6-7.
- La Esfera* (19-12-1914). Manuel Bujados. Juan Alcalá del Olmo, 1 (51), p. 31.
- La Esfera* (27-4-1929). Libros nuevos, 16 (799), p. 45.
- La Gaceta Literaria* (1-5-1929). Libros y márgenes: Antonio de Obregón en el Lyceum, 3 (57), p. 3.
- La Gaceta Literaria* (15-1-1931). Halma Angélico. El templo profanado, 5 (98), p. 15.
- La Lectura Dominical* (18-6-1932). Crónica teatral, 39 (1.967), pp. 252-253.
- La Lectura Dominical* (2-7-1932). Crónica teatral, 39 (1.968), pp. 270-271.

- La Libertad* (10-7-1936). Lyceum Club Femenino: Los premios del concurso Bécquer, 18 (5078), p. 2.
- La Libertad* (12-6-1932). Los teatros. Muñoz Seca: Entre la cruz y el diablo, dos actos, de Halma Angélico, 14 (3.816), p. 7.
- La Libertad* (14-6-1932). Noticias teatrales (3.817), 14 p. 7.
- La Libertad* (14-7-1936). Fiesta en honor de Álvaro Arauz, 18 (5.081), p. 7.
- La Libertad* (16-11-1935). El banquete literario de ayer: Resurrección del P. E. N. Club, 17 (4.876), p. 7.
- La Libertad* (16-5-1936). La madre y la hermana de Prestes, a Bilbao, 18 (5.031), p. 4.
- La Libertad* (18/03/1931). Biblioteca de la Casa del Pueblo: Resumen del ejercicio de 1930, 13 (3.430), p. 9.
- La Libertad* (19-6-1936). Homenaje a Ernestina de Champourcín, 18 (5.060), p. 4.
- La Libertad* (2-9-1938). Espectáculos para hoy: Teatros, 20 (5.760), p. 2.
- La Libertad* (2-9-1938). Una carta de Halma Angélico, 20 (5.760), p. 2.
- La Libertad* (21-4-1935). Noticias: Lyceum Club, 17 (4.698), p. 10.
- La Libertad* (22-1-1936). El teatro: María Amalia, 18 (4.933), p. 7.
- La Libertad* (22-1-1936). El teatro: Salutación y homenaje a la gran actriz argentina Paulina Singerman, 18 (4.933), p. 7.
- La Libertad* (23-4-1935). En el Centro de Instrucción comercial, 17 (5.012), p. 5.
- La Libertad* (25-8-1938). Español. Hoy estreno: Ak y la humanidad, 20 (5.753), p. 2.
- La Libertad* (28-4-1933). Noticias, 15 (4.090), p. 2.
- La Libertad* (3-2-1939). Las conferencias de la Alianza de Intelectuales: Hoy hablará Halma Angélico, 21 (5.884), p. 2.
- La Libertad* (5/3/1933). Homenaje a la Dra. Paulina Luisi, 15 (4.044), p. 8.
- La Mañana* (14-11-1911). La vida teatral en Madrid, 3 (705), p. 4.
- La Nación* (9-6-1932). Gacetillas, 8 (2.078), p. 11.
- La Opinión* (15/6/1932). Los teatros. Muñoz Seca, 10 (2.685), p. 3.
- La Parra López, E. (2008). Alfonso XIII: los intentos de renovación del sistema (1902-1916) en J. Paredes (Ed.), *Historia contemporánea de España: Siglo XX* (pp. 429-452).

Barcelona: Ariel.

- La Vanguardia* (16/8/1932). Información española: Homenaje a una escritora, 23 (167), p. 6.
- La Voz* (11-6-1932). Información teatral: Los autores antes del estreno y otras notas informativas, 13 (3.575), p. 3.
- La Voz* (12-7-1932). Los estrenos que van estando a punto..., 13 (3.601), p. 3.
- La Voz* (14-6-1929). Revista de libros. Movimiento literario, 10 (N.º 2.640), p. 4.
- La Voz* (2-10-1931). Informaciones, 12 (3.358), p.1.
- La Voz* (3-10-1935). Homenaje a Palacio Valdés, 16 (4.596), p. 2.
- La Voz* (31-12-1935). Literatura: El año de las letras, 16 (4.672), p. 2.
- La Voz* (5-7-1932). Después del homenaje a Halma Angélico, 13 (3.595), p. 3.
- Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Langworthy Collier, A. (2020). *Lilith*. República Checa: E-Artnow.
- Largo Caballero, F. (1979). *Discursos a los trabajadores*. Barcelona: Fontamara.
- Las Provincias* (3-6-1934). El recital de Carlita S. Mutters, 69 (20.097), p. 8.
- León, M. T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Limic, T. (2015). *Mujeres del teatro español entre 1918-1936: Halma Angélico y la búsqueda de la humanidad* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/48561/2650750x.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- López Cerezo, J. A. y Luján López, J. L. (1989). *El artefacto de la inteligencia: Una reflexión crítica sobre el determinismo biológico de la inteligencia*. Barcelona: Anthropos.
- López de Castro, R. (2012). La imagen de la mujer en el siglo XX en O. M. Rubio e I. Tejada (Eds.), *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España* (pp. 140-155). Acción Cultural Española/Ayuntamiento de Madrid.
- López Pérez, R. (2019). Apolo y Dioniso: a favor y en contra. *Revista Chilena de Semiótica* (10), pp. 58-73.
- López, A. (2008a). Amor y culpa en Fedra: Eurípides. Séneca, Racine en A. Pociña y A. López (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy: Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (pp. 147-169). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

- López, A. (2008b). La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo en A. Pociña y A. López (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy: Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (pp. 251-267). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- López, A. (2016). Adaptación de un tema clásico a una tendencia del teatro español del siglo XX: La nieta de Fedra de Halma Angélico en A. Pociña y A. López (Eds.), *Otras Fedras: Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito* (pp. 55-65). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Luis Martín, F. (2008). La quiebra de la monarquía (1917-1923) en J. Paredes (Ed.), *Historia contemporánea de España: Siglo XX* (pp. 453-482). Barcelona: Ariel.
- Luis Martín, F. (2009). Familia, matrimonio y cuestión sexual en el socialismo español (1879-1936) en F. J. Lorenzo Pinar (Ed.), *La familia en la historia: XVII Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea* (pp. 261-292). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Luján Palma, E. (2009). Unamuno y el pensamiento liberal: los inicios de una larga y peculiar relación en A. Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra: actas de las VII Jornadas unamunianas* (Vol. 4, pp. 253-274). Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Luz* (13-6-1932). Muñoz Seca, 1 (136), p. 7.
- Luz* (2-7-1932). En honor de Rosario de Velasco, 1 (153), p. 8.
- Luz* (21-4-1932). Semana del libro, 1 (91), p. 2.
- Luz* (28-6-1932). El homenaje a Halma Angélico, 1 (3.589), p. 3.
- Machado, A. (1994). *Cartas a Pilar*. Madrid: Anaya.
- Machado, A. (2001). *Prosas dispersas (1893-1936)*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Macías Otero, S. (2008a). Orfeo y el Orfismo en la Tragedia Griega en A. Bernabé y F. Casadesús (Eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro* (Vol. 2, pp. 1185-1216). Madrid: Akal.
- Macías Otero, S. (2008b). *Orfeo y el Orfismo en Eurípides* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <http://eprints.ucm.es/id/eprint/8091/1/T30548.pdf>
- Maciocia, G. (2011). *La psique en la medicina china: Tratamiento de desarmonías emocionales y mentales con acupuntura y fitoterapia china*. Barcelona: Elsevier.

- Mackinnon, C. A. (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra.
- Magaldi, S. (1999). *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Mainer, J. C. (2010). *Historia de la literatura española: Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica.
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Mangini, S. (2006). El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil. *Asparkía* (17), pp. 125-140.
- Manzanedo, M. F. (2004). *Las pasiones según Santo Tomás*. Salamanca: San Esteban.
- Marcos Casquero, M. A. (2009). *Lilith: evolución histórica de un arquetipo femenino*. León: Área de Publicaciones de la Universidad de León.
- Mariás, J. (1987). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Mariño Sánchez, D. (2006). *Historiografía de Dioniso. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua* [Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela]. <http://hdl.handle.net/10347/2280>
- Mario de Coca, G. (1975). *Anti-Caballero. Una crítica marxista de la bolchevización del partido socialista obrero español*. Madrid: Ediciones del Centro.
- Maroco Dos Santos, E. J. (2010). Unamuno: la figura de Darwin y la doctrina de la evolución. *Cuadernos del Tomás* (2), pp. 11-23.
- Maroco Dos Santos, E. J. (2011). Antropología unamuniana IV. Hombre, en cuanto cosa, “res”: re-lectura de Baruch Spinoza. *Cuadernos del Tomás* (3), pp. 73-84.
- Maroco Dos Santos, E. J. (2012a). Antropología unamuniana V. Instintos de conservación y perpetuación: mediación de Charles Darwin. *Cuadernos del Tomás* (4), pp. 87-98.
- Maroco Dos Santos, E. J. (2012b). Antropología unamuniana VI. Principios ontológicos de unidad y continuidad del ser. *Cuadernos del Tomás* (4), pp. 99-110.
- Marqués Salgado, J. (2006). La mujer de la guerra civil española en la literatura de Davide Lajolo. *Cuadernos del Minotauro* (3), pp. 113-127.
- Marrast, R. (1978). *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Martínez Alier, J. y Roca Jusmet, J. (2015). *Economía ecológica y política ambiental*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Martínez Cachero, J. M. (Ed.), (1995). *Diccionario de escritores célebres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martínez Nadal, R. (2001). *Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla: un epistolario y diez hojas libres*. Madrid: Casariego.
- Martínez Rus, A. (2018). *Milicianas: mujeres republicanas combatientes*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Martínez Sierra, M. (1989). *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Castalia.
- Martínez-Sagi, A. M. (16/11/1930). Decía la madre al niño. *Mujeres Españolas* (91), p. 7.
- Mas i Vives, J. (2006). *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (Vol. 2). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Matas, J., Martínez, J. E. y Trabado, J. M. (Eds.), (2005). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal.
- Mateo Gambarte, E. (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- Matilla Quiza, M. J. (2002). María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936 en J. Aguilera Sastre (Ed.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso (II Jornadas sobre María Lejárraga: 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre de 2001)* (pp. 83-101). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Méndez, C. (2007). ¿Por qué la memoria histórica? en J. Aróstegui (Ed.), *España en la memoria de tres generaciones: de la esperanza a la reparación* (pp. 49-55). Editorial de la Universidad Complutense de Madrid/Fundación Francisco Largo Caballero.
- Meyer, F. (1962). *La ontología de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- Mialet, U. y Moreno, J. C. (2017). *Fedra y el peso de la culpa*. Madrid: Gredos.
- Minev, S. (Stepánov), (2003). *Las causas de la derrota de la República española*. Madrid: Miraguano.
- Miranda, J. (12-11-1935). Mujeres, de Paquita Sáenz de Tejada. *El día de Palencia* (14152), p. 2.
- Miranda, L. R. (2019). La bebida excelente que embriaga a los justos: bases retóricas de la representación del hombre sabio en *Noé* de Ambrosio de Milán en L. R. Miranda y V. Suñol (Eds.), *Retórica, filosofía y educación: de la Antigüedad al Medioevo* (pp. 123-147). Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Möhler, J. A. (2000). *Simbólica o exposición de las diferencias dogmáticas de católicos y protestantes según sus públicas profesiones de fe*. Madrid: Cristiandad.
- Montero, A. (27-8-1838). Español: Ak y la humanidad. *La Libertad*, p. 2.
- Morales Peco, M. (2008). La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (Eds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (pp. 273-297). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Morcillo Gómez, A. (2012). Españolas: femenino/nismo plural (1900-1940) en O. M. Rubio e I. Tejeda (Eds.), *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España* (pp. 52-77). Acción Cultural Española/Ayuntamiento de Madrid.
- Moreno Pavón, E. (2007). *Acercamiento a la Generación del 27*. Sevilla: Lulu Enterprises.
- Moreno, N. y Bastarós, M. (2018). *Herstory: Una historia ilustrada de las mujeres*. Barcelona: Penguin Random House.
- Moya, C. J. (2006). *Filosofía de la mente*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Mujeres Españolas* (30/4/1930). La Biblioteca de la Casa de Nazareth (61), p. 37.
- Mundo Femenino* (1-5-1935). Movimiento feminista: Un libro de Halma Angélico, 16 (104), p. 12.
- Mundo Femenino* (1-7-1934). Julia Peguero: Comentario en su elogio, 15 (100), pp. 2-3.
- Mundo Femenino* (1-7-1934). La mujer en el gobierno. Cinco preguntas a ocho mujeres conocidas, 15 (100-101), p. 12.
- Mundo Femenino* (1-7-1934). Libros recibidos: Teatro de mujeres, 15 (100), pp. 27-28.
- Mundo Femenino* (1-7-1935). Santas que pecaron, 16 (106), p. 9.
- Mundo Gráfico* (10-8-1938). Teatro bajo la guerra: ante el inmediato estreno de Ak y la humanidad en el Teatro Español, 28 (1.397), p. 4.
- Mundo Gráfico* (16-10-1935). Los intelectuales se definen: ¿Italia o Abisinia? ¿Hacia cuál de ellos se inclina su simpatía?, 25 (1250), p. 13.
- Mundo Obrero* (2-9-1938). Ak y los críticos, 4 (85), p. 2.
- Mundo Obrero* (2-9-1938). Ak y los críticos, 4 (854), p. 2.

- My Heritage (s/f). *Árboles genealógicos: Echevarrieta Madaleno*.
<http://www.myheritage.es/research?action=query&formId=1&formMode=0&qname=Name+fnmo.2+fnmsvos.1+fnmsmi.1+ln.Echevarrieta%2F3Madaleno+lnmo.3+lnmsdm.1+lnmsmf3.1+lnmsrs.1>
- My Heritage (s/f). *Árboles genealógicos: María Francisca Clar Margarit*.
<http://www.myheritage.es/research?s=1&formId=1&formMode=&useTranslation=1&exactSearch=&action=query&p=1&qname=Name+fn.mar%C3%ADa%2F3francisca+ln.clar%2F3margarit+lnmo.3>
- Narbona Carrión, M. D. (2003). Las estrategias feministas en el teatro de Elizabeth Robins (1862-1952): Seguimiento y superación de las propuestas de Henrik Ibsen, y la aceptación del realismo en H. Klein Hagen (Ed.), *Estrategias feministas en el teatro británico del siglo XX* (pp. 55-77). Universidad de Málaga.
- Nash, M. (1976). *Mujeres Libres: España 1936/1939*. Barcelona: Tusquets.
- Nash, M. (1981). *Mujer y movimiento obrero en España*. Barcelona: Fontamara.
- Nash, M. (1993). Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939 en G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente* (Vol. 5, pp. 627-646). Madrid: Taurus.
- Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo en O. M. Rubio e I. Tejeda (Eds.), *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España* (pp. 24-51). Acción Cultural Española/Ayuntamiento de Madrid.
- Navajas, G. (1988). *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Navarro Ferrer, A. M. (1982). *Feminismo, familia, mujer*. Pamplona: EUNSA.
- Navas Ocaña, I. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Negri, A. (2006). *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nieva de la Paz, P. (1992). Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936) en J. Villegas (Coord.), *Actas Irvine-92 del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 2, pp. 129-139). Asociación Internacional de Hispanistas.
- Nieva de la Paz, P. (1992). Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar

- Millán Astray y Halma Angélico en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (Coords.), *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, (pp. 429-438). Madrid: CSIC.
- Nieva de la Paz, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*. Madrid: CSIC.
- Nieva de la Paz, P. (1994). Recreación y transformación de un mito: La nieta de Fedra, drama de Halma Angélico. *Estreno*, 20 (2), pp. 18-22.
- Nieva de la Paz, P. (1998). Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras en I. M. Zavala (Ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, (Vol. 5, pp. 155-184). Barcelona: Anthropos.
- Nieva de la Paz, P. (2008). Identidad femenina, maternidad y moral social: Yerma (1935), de Federico García Lorca. *ALEC*, 33 (2), pp. 155-176.
- Nieva de la Paz, P. (2013). La incorporación de las mujeres a las profesiones liberales: Mujeres solas (1934) de Elena Arcediano. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 39 (1), pp. 59-69.
- Nuestra Lucha* (4-9-1938). Castilla Libre, suspendido y autorizado nuevamente en su publicación, 3 (302), p. 4.
- Núñez Pérez, M. G. (1989). *Trabajadoras en la Segunda República: un estudio sobre la actividad económica extradoméstica (1931-1936)*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Núñez Pérez, M. G. (1998). Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la Segunda República. *Espacio, tiempo y forma*, 5 (11), pp. 393-446.
- O'Connor, P. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*. Madrid: Fundamentos.
- Olaya, F. (1990). *La intervención extranjera en la guerra civil*. Móstoles: Madre Tierra.
- Oliva, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Ondas* (20-4-1935). Unión Radio Madrid (509), p. 9.
- Organero Ronco, P. (2013). *La Villa de Don Fadrique durante la Guerra Civil y la posterior represión (1936-1945)*. Barcelona: P. Organero.

- Oromí, M. (1943). *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno, filosofía existencial de la inmortalidad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (2004). *Obras completas* (Vol. I). Madrid: Taurus.
- Páez Casadiegos, Y. (2008). *Las razones del simposiarca: una aproximación a los misterios dionisiacos*. *Eidos* (9), pp. 166-197.
- Paglia, C. (2001). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press.
- Palomar Vozmediano, J. (2008). *La ambigüedad del lenguaje político (O el arte de no decir)*. Morrisville: Lulu Press.
- Pansu, C. (2002). *El agua y el niño: un espacio de libertad*. Barcelona: INDE.
- Pardo de Vera, A. (2018). Nuestro aliento en L. Falcón (Ed.), *Mujeres de la II República* (pp. 15-16). Madrid: Club Vindicación Feminista.
- París, C. (1989). *Unamuno: estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos.
- Parrilla Martínez, D. (2017). *René Girard: La violencia desvelada*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Pascual Mezquita, E. (2007). El principio de continuidad histórica en Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno* (43), pp. 53-87.
- Pasolini, P. P. (1987). *Teorema*. Barcelona: Orbis.
- Payne, S. G. (2006). *El colapso de la República: los orígenes de la Guerra Civil (1933-1936)*. Madrid: Esfera de los Libros.
- Payne, S. G. (2014). *La guerra civil española*. Madrid: Rialp.
- Payne, S. G. (2014). *La guerra civil española*. Madrid: Rialp.
- PCEml (1974). *La guerra nacional revolucionaria de pueblo español contra el fascismo: Análisis crítico*. Madrid: Vanguardia Obrera.
- Pedraza, F. B. y Rodríguez, M. (1991). *Manual de literatura española: X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit.
- Peguero, J. (1/2-1936). Serenidad y respeto. *Mundo Femenino*, 17 (110-1), p. 1.
- Pelayo González-Torre, Á. (1993). Ética y política: de Maquiavelo a la mujer del César en J. M. Alegre Ávila y L. M. Rodríguez (Eds.), *Escritos jurídicos en memoria de Luis Mateo Rodríguez* (Vol. I, pp. 369-381). Servicio de Publicaciones de la Universidad de

Cantabria.

- Peñaloza Ramella, W. (1973). *El discurso de Parménides*. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- Pérez Fernández, V., Gutiérrez Domínguez, M. T., García García, A. y Gómez Bujedo, J. (Eds.), (2017). *Procesos psicológicos básicos: Un análisis funcional*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pérez Galdós, B. (2001). *Halma*. Madrid: Rueda.
- Pérez Rioja, J. A. (2000). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Pérez Serrano, M. y Rubio, T. (1999). Cambios legislativos en Asociación Mujeres en la Transición Democrática (Ed.), *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*, (pp. 127-162). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Zúñiga, J. (19/6/1932). Madrid cómico. *La Libertad* (3822), p. 9.
- Pérez-Villanueva Tovar, I. (2015). La Residencia de Señoritas. Mujeres y Universidad en J. Cuesta, M. J. Turrión, R. M. Merino (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas* (pp. 131-159). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Peydro Clar, T. (2019). Prólogo en Y. García Serrano, *Halma* (pp. 9-13). Madrid: Departamento de Comunicación y Publicaciones del Centro Dramático Nacional.
- Pflüger Samper, J. E. (2001). *La generación política de 1914. Revista de Estudios Políticos* (112), pp. 179-198.
- Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer: Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos.
- Pirandello, L. (1999). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Unidad Editorial.
- Platas Tasende, A. M. (1994). La muerte en Venecia. Thomas Mann en A. M. Platas Tasende (Ed.), *Literatura, cine, sociedad: textos literarios y filmicos*. Coruña: Tambre.
- Platón (1982). *Banquete, Fedón, Fedro*. Madrid: Guadarrama.
- Platón (1988). *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Platón (2007). *La República*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Platón (2008). *La República*. Madrid: Akal.
- Plaza-Agudo, I. (2015). Modelos de identidad femenina en el teatro de Halma Angélico. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 40 (2), pp. 723-750.

- Porto-Bompiani, G. (1988). *Diccionario Bompiani de autores*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX* (Vol. 2). Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Preston, P. (2011). *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Madrid: Penguin Random House.
- Priddy, E. F. (2003). *Extraordinarias mujeres de la Biblia: un estudio devocional de cincuenta mujeres*. Michigan: Portavoz.
- Prósperi, G. O. (2019). *La máquina óptica: Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Pugés, A. (27-8-1938). El teatro: Ak y la humanidad, comedia en dos partes y cinco acciones, por Halma Angélico, inspirada en un cuento ruso. *Política*, p. 2.
- Quintana Cabanas, J. M. (2009). *La axiología como fundamentación de la filosofía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Quiñonero, L. (2005). *Nosotras que perdimos la paz*. Barcelona: Foca.
- Ramos-Gascón, A. (1989). Historiología e invención historiográfica: el caso del 98 en G. Reyes (Ed.), *Teorías literarias en la actualidad* (pp. 203-226). Madrid: El Arquero.
- Ras, M. (25/9/1932). Apuntes grafológicos: Halma Angélico vista a través de su grafismo. *Blanco y Negro*, 42 (2.154), p. 199.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <http://dle.rae.es>
- Real Mercadal, N. (2006). *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra: Textos i estudis de cultura catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Reale, G. y Antiseri, D. (2007). *Historia de la filosofía* (Vol. 1). Bogotá: San Pablo.
- Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes* (6-1932). El teatro en España (110), pp. 12-13.
- Ribagorda, Á. (2015). La vida cultural de la Residencia de Señoritas en el Madrid de la Edad de Plata en J. Cuesta, M. J. Turrión, R. M. Merino (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas* (pp. 161-196). Universidad de Salamanca.
- Ribouillault, D. (2011). *Labeur et rédemption. Paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome*,

- de la Renaissance à l'âge baroque en D. Ribouillault y M. Weemans (Eds.), *Le paysage sacré: Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité / Sacred Landscape: Landscape as Exegesis in Early Modern Europe* (pp. 233-282). Florence: Leo S. Olschki.
- Ricci, E. (2006). Halma Angélico: l'Avant-garde au féminin? en F. Étrienvre (Ed.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII^E-XX^E siècles)*, (pp. 165-179). París: Presses Sorbonne Nouvelle. <http://books.openedition.org/psn/1066#bodyftn2>
- Ries, J. (2011). *El mito y su significado*. Barcelona: Edición Azul.
- Ríos Sáiz, R. (7/11/1939). Los españoles que estuvieron refugiados en la embajada de Cuba en Madrid rinden homenaje al encargado de negocios Sr. Estalella. *Diario de la Marina*, 107 (266), p. 13.
- Rivas Cherif, C. (1979). *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Grijalbo: Barcelona.
- Rivero Gómez, M. Á. (2005). Cuaderno XXIII: una aproximación al germen del pensamiento unamuniano. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (40), pp. 79-151.
- Roche Cárcel, J. A. (2017). *Del monte de Apolo a la vida de Dioniso: Naturaleza, dioses y sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia antigua*. Barcelona: Anthropos.
- Rodrigo, A. (2002). *Mujeres para la historia: La España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena.
- Rodrigo, A. (2005). *María Lejárraga: Una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba.
- Rodrigo, A. (2018). La mujer de 1939: represaliada, exiliada, deportada en L. Falcón (Ed.), *Mujeres de la II República* (pp. 25-28). Madrid: Club Vindicación Feminista.
- Rodrigo, J. (2009). *Hasta la raíz: violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez, M. (2005). Mujeres en las trincheras. *Historia 16* (349), pp. 12-29.
- Rosales Herrera, R. (2006). Lo mejor de la obra: diálogos, monólogos, metaficción y exilios en La noche de Ina de Hilda Perera. *Hispania*, 89 (1), pp. 27-34.
- Ross, W. (1992). *Nuestro imaginario cultural: Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Anthropos.
- Rota, I. (2007). Introducción en H. Angélico, *Entre la cruz y el diablo y Al margen de la*

- ciudad* (pp. 9-40). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Rota, I. (2012a). Entre utopía y distopía: el cuento Evocación del porvenir. Homenaje en España a la Madre en el año de Halma Angélico en M. Bernard e I. Rota (Eds.), *Nuevos modelos: cultura, moda y literatura (España 1900-1939)*, (pp. 215-240). Bergamo University Press.
- Rota, I. (2012b). Madres y mujeres en El templo profanado de Halma Angélico en F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, (pp. 167-183). Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Rota, I. (2013). Celsia Regis, La Voz de la Mujer (1917-1931) y la formación de la mujer tipógrafa y periodista en I. Rota y C. Servén (Eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, (pp. 207-236). Sevilla: Renacimiento.
- Rota, I. (2017). Rompiendo esquemas y reivindicando derechos: los cuentos cinéticos de La desertora (1932) de Halma Angélico en P. Barrera Velasco y J. M. González Soriano (Eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, (pp. 57-77). Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- Ryus, A. (10-10-1922). Pluma de mujer: Sensaciones. *El Globo*, 48 (15.979), p. 1.
- Ryus, A. (10-11-1922). Pluma de mujer: Por qué ríen y callan... *El Globo*, 48 (16.006), p. 1.
- Ryus, A. (15-11-1922). Pluma de mujer: Teorías. *El Globo*, 48 (16.010), p. 1.
- Saavedra, M. Á. (1999). *Principios de aprendizaje*. Santiago de Chile: Universalia.
- Salín-Pascual, R. J. (2007). *Las Neurociencias como la Filosofía Contemporánea*. Autopublicación.
- Salinas, P. (1983). *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Sancén C. F. (2000). Más allá de la “eticidad” hegeliana en F. Piñón Gaytán y J. Flores Rentería (Eds.), *Ética y política: entre tradición y modernidad* (pp. 127-138). México: Plaza y Valdés.
- Sánchez Fernández, C. y Cabrera Bonet, P. (Eds.), (1998). *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 20 de junio de 1997*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.

- Sánchez Mariana, M. (1995). El original literario: del cálamo al ordenador en J. M. Díez Borque (Ed.), *Memoria de la escritura: manuscritos literarios de la Biblioteca Nacional: del Poema del Mio Cid a Rafael Alberti* (pp. 37-41). Madrid: Biblioteca Nacional.
- Sánchez Marroyo, F. (2003). *La España del siglo XX: economía, demografía y sociedad*. Madrid: Istmo.
- Sánchez-Ocaña, V. (05-11-1926). El primer club de mujeres de España. *Heraldo de Madrid*, 36 (12.719), p. 1.
- Santos Sanz, A. F. (2005). *Monarquía o república: consideraciones acerca del significado político de la actual democracia española*. Madrid: Fundamentos.
- Santos, E. (2009). Antropología unamuniana II. Ser volitivo: presencia de Arthur Schopenhauer. *Igreja e Missão* (210), pp. 3-17.
- Scalon, G. M. (1986). *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI.
- Sebá López, H. (Ed.), (2006). *Carta encíclica "Rerum Novarum"*. Bogotá: San Pablo.
- Seoane, M. C. y Sáiz M. D. (1998). *Historia del periodismo en España* (Vol. 3). Madrid: Alianza.
- Serrano Morales, R. (1999). La documentación de la Administración Central Contemporánea en M. A. Serrano Mota y M. García Ruipérez (Eds.), *El patrimonio documental: fuentes documentales y archivos* (pp. 138-194). Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Smith Rousselle, E. (2014). Militarism and maternalism: Anarchist Eugenics in Halma Angélico's Ak y la humanidad. *Confluencia*, 29 (2), pp. 35-48.
- Sobejano, G. (2004). *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
- Spinoza, B. (2020). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Suárez de la Torre, E. (1998). Cuando los límites se desdibujan: Dioniso y Apolo en Delfos en C. Sánchez Fernández y P. Cabrera Bonet (Eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 20 de junio de 1997* (pp. 17-28). Caja de Ahorros de Murcia.

- Suazo Pascual, G. (1999). *Abecedario de dichos y frases hechas: Explicación detallada de su origen*. Madrid: Edaf.
- Tabernilla G. y Lezamiz J. (Eds.). (2007). *Cecilia G. de Guilarte reporter de la CNT: sus crónicas de guerra*. Bilbao: Ediciones Beta.
- Tavera, S. (2005). *Federica Montseny. La indomable (1905-1994)*. Madrid: Temas de hoy.
- Tollinchi, E. (1978). *La ontología de Unamuno*. Editorial Universitaria de Puerto Rico.
- Tong, Rosemarie (2009). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction* (Vol. 1). Colorado: Westview Press.
- Tornos Urzainki, Mainer (2010). Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille. *Lectora* (16), pp. 195-210.
- Torre, G. (1969). *Del 98 al barroco*. Gredos: Madrid.
- Torres Villanueva, E. (2017). *Cien empresarios madrileños*. Madrid: LID.
- Toussaint, S. (2012). La Filosofía Rosacruz en Orden Rosacruz AMORC Gran Logia Española (Ed.), *Nosotros, los Rosacruces: Un acercamiento único a las historia, filosofía y enseñanzas de la Antigua y Mística Orden de la Rosa-Cruz* (pp. 79-102). Barcelona: Rosacruces.
- Trenc, E. (2006). Las artes plásticas entre 1917 y 1930 en C. Serrano y S. Salaün (Eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad* (pp. 213-231). Madrid: Marcial Pons.
- Tuñón de Lara, M. (1975). La superación del 98 por Antonio Machado. *Bulletin Hispanique*, 77 (1-2), pp. 34-71.
- Tuñón de Lara, M. (2000). *La España del siglo XX* (Vol. 1). Madrid: Akal.
- Tusell, J. (2007). *Historia de España en el siglo XX* (Vol. 1). Barcelona: Taurus.
- Unamuno Pérez, M. C. (1991). *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Unamuno, M. (1970). *Obras completas* (Vol. 8). Madrid: Las Américas/Escélicer.
- Unamuno, M. (1982). *Niebla*, Madrid: Cátedra.
- Unamuno, M. (1995). El darwinismo. *Prensa de Juventud*, pp. 55-60.
- Unamuno, M. (1996). *Obras completas* (Vol. 3). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, M. (1998). *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Altaya.
- Unamuno, M. (2019). *La tía Tula*. Barcelona: Olmak Trade.

- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Valcárcel, A. (2012). Cien años de igualdad en O. M. Rubio e I. Tejada (Eds.), *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España* (pp. 156-167). Acción Cultural Española, Ayuntamiento de Madrid.
- Valero Cabal, M. (2/7/1932). Temas de España: La desertora. *Diario de la Marina*, 100 (183), p. 13.
- Valero de Cabal, M. (26/10/1930). Mujeres de España: Halma Angélico, entrevista con la insigne autora de *La mística*. *Diario de la Marina*, 98 (297), p. 36.
- Valero de Cabal, M. (28/12/1930). El templo profanado. *Diario de la Marina*, 98 (340), p. 36.
- Valero de Cabal, M. Desde España: Evocando a nuestra gloriosa Tula”, en *Diario de la Marina*, Año CIV, N.º 2, 2-1-1936, pp. 13.
- Valle Calzado, Á. R. (1999). Estado y administración central en la España contemporánea en M. A. Serrano Mota y M. García Ruipérez (Coords.), *El patrimonio documental: fuentes documentales y archivos* (pp. 116-137). Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Varela, Nuria (2014). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.
- Vaz Ferreira, C. (1957). *Los problemas de la libertad y los del determinismo*. Buenos Aires: Losada.
- Vázquez Ramil, R. (2014). *La mujer en la II República*. Madrid: Akal.
- Vega, E. (1992). *La mujer en la historia*. Madrid: Anaya.
- Vidal Manzanares, G. (2009). *Pablo Iglesias*. Madrid: Nowtilus.
- Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (1992). La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17 (1-2), pp. 75-86.
- Villalaín García, P. (2000). *Mujer y política. La participación de la mujer en las elecciones generales celebradas en Madrid durante la II República (1931-1936)*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Vinuesa, J. M. (1970). *Unamuno: persona y sociedad*. Madrid: Zero.
- Vinyes, R. (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*.

Madrid: Temas de Hoy.

- Viñas, Á. (2010). La gran estrategia de política exterior de la república en Á. Viñas (Ed.), *Al servicio de la República* (pp. 55-88). Madrid: Marcial Pons Historia.
- Watson, P. A. (1995). *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*. Leiden - Nueva York – Köln: E. J. Brill.
- Wilcox, J. C. (2005). Women playwrights in early twentieth-century Spain (1899-1936): gynocentric perspectives on national decline and change. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 30 (1-2), pp. 551-567.
- Zalpa, G. (2003). El concepto de campo y el campo religioso en M. J. Hernández Madrid y E. Juárez Cerdi (Eds.), *Religión y cultura: crisol de transformaciones* (pp. 27-46). Zamora: El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Zavala, I. M. (1991). *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos.
- Zaza, W.-L. (2007). *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Barcelona: Reichenberger.
- Zozaya, A. (13-11-1929). Del ambiente y de la vida, el divino anhelo. *Mundo Gráfico* (941), p. 3.
- Zozaya, A. (7-5-1929). De la vida pensada: Se escribe mucho y bien. *La Libertad* (2.840), pp. 1-2.
- Zulueta, C. (1992). *Cien años de educación de la mujer española*. Madrid: Castalia.

ANEXO I

Correspondencia enviada por Halma Angélico a Miguel de Unamuno

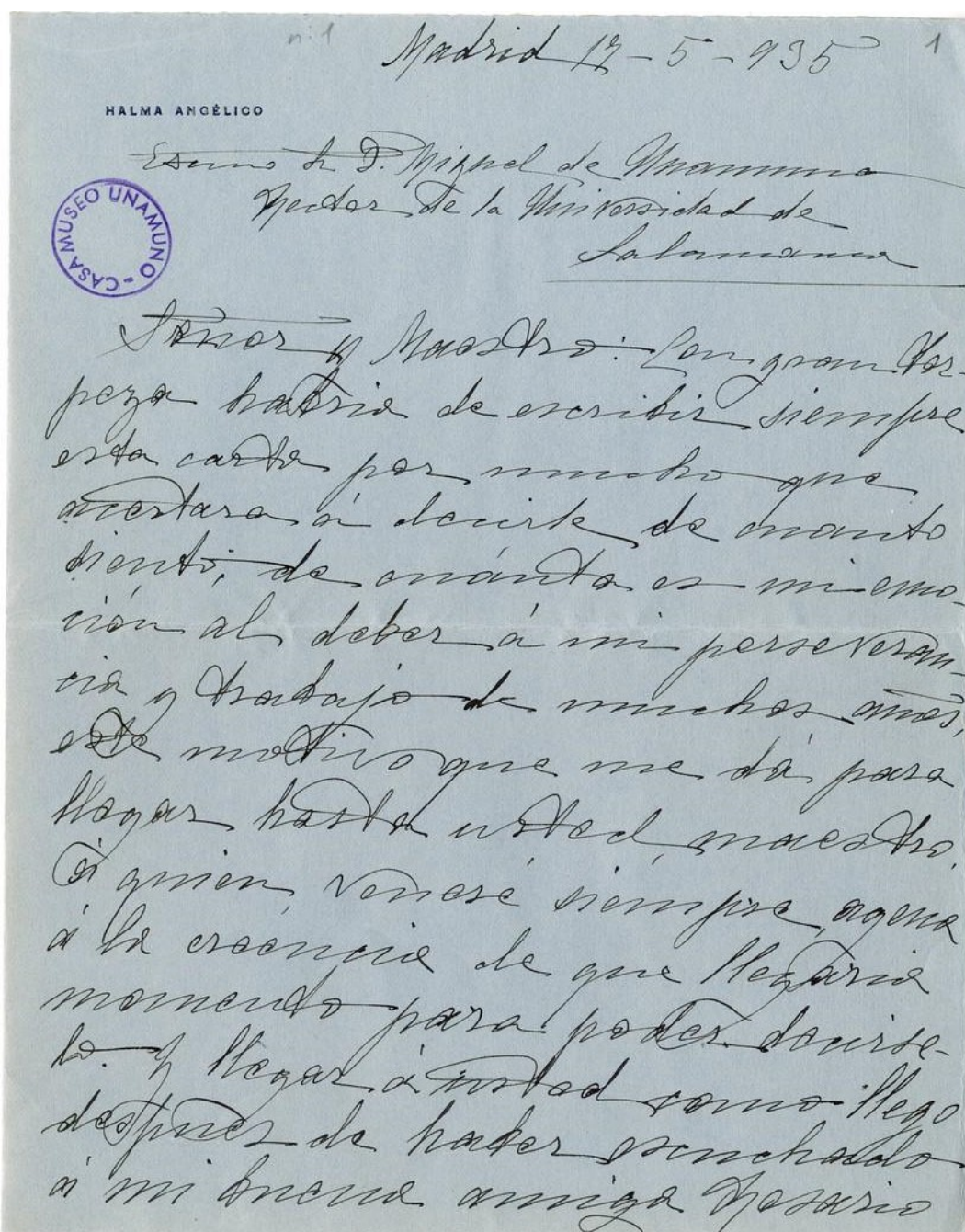


Fig. 31. Carta del 17 de mayo de 1935. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

hacer de eterrista que me
 transmite las palabras de
 premio que usted quiso dispen-
 sar, si mi estudio sobre "Lumi-
 nas que pecaron": es la compen-
 sación que Dios envía a mi
 constante retinencia y el consue-
 lo - fecundo siempre, porque
 de todo consuelo ~~para~~ la espe-
 ranza y por eso no espero un
 jar nuevos trabajos, con el
 aliento para ello y la fe que
 sus palabras confirman en mi
 misma - es el consuelo digno,
 de muchas penas, de muchas
 e interminables ~~ahias~~ de inde-
 dad moral - la peor de las

Fig. 32. Carta del 17 de mayo de 1935. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

2

soledades - de muchas y muchas
 horas de lipimias que nadie ve,
 comprende, ni ve, pero que
 al fin, fructifican en estas compen-
 saciones magnificas, como la
 que usted me manda sin saberlo,
 y que yo he de guardar siempre
 en la cumbre de todas ellas.
 Dios se lo pague, maldito.
 Es posible, casi seguro, que
 cuando yo te vea y hable, como
 negarte mi gran deseo! - nada
 pueda ni sepa decirte de todo
 esto. Dicho queda para siempre.
 Y mientras, no use del típico
 coricute que asegura poner
 la pluma de vacillas para

Fig. 33. Carta del 17 de mayo de 1935. Parte III. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

reverenciar lo que admiramos.
 Pero si tengo el cerebro en crisis
 esperando un benéfico de
 sabio y hombre bueno, para
 que ayudándome con ella,
 reciba pronto, gracia este anhelo
 mis de nobles imperaciones,
 que eró tanto.


Con emoción y fervor, espero
 maestro, en palabra directa.
 Y en tanto gozo conocerte en
 persona, hoy b. s. m.

Palma, Argético

Sr. Antonio Maura y 2.º

Fig. 34. Carta del 17 de mayo de 1935. Parte IV. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

n. 2 Madrid 9-6-935



Excmo Sr. D. Miguel de Unamuno
 Rector de la Universidad de
 Salamanca

Querido: Tengo otra mera
 satisfaccion al enviarte todos
 mis libros como te ofreci; los
 que llevo publicados de siete
 años a esta parte. Mi inten-
 sion no es otra sino que
 vivan juntos en Ud.; tanto pa-
 gado queda mi esfuerzo
 con que se dignara leer el
 ultimo como lo ha hecho.
 haya merecido su interes y
 su elogio, y con ello me basta

Fig. 35. Carta del 2 de junio de 1935. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

dando ocasion de enviarte estos.
 Tambien me atrevo a dirigirte
 un saludo.
 En mi cuarto de trabajo, me
 acompaña la vista siempre
 una caricatura de usted y
 ahora el adjunto retrato.
 ¿quiere el maestro firmarlo
 dedicado a mi? Seria amon-
 dar la gratitud que le debo.
 Con pronto pueda saludar-
 le personalmente de nuevo
 y oírle sin interrupciones
 nimias que distraigan
 una sola palabra de las que
 usted diga y yo escribo en
 el Intercom a la vuelta de su

Fig. 36. Carta del 2 de junio de 1935. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

2


Viaje
En tanto le envío con esto mi
devoto respeto y acendrada admira-
ción.

Julma Argüello

S/ e. Antonio Maura 4 -

Fig. 37. Carta del 2 de junio de 1935. Parte III. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

12 - XII - 1935 - 43



Respetado Maestro: Tengo
 el honor de saludarle
 al mismo tiempo que
 le envío las adjuntas
 invitaciones por si
 Ud. quiere hacer uso
 de ellas el día de la
 lectura de mi obra. Es
 esperando todas las aso-
 ciadas de Dycerim con
 verdadero entusiasmo y
 cierto noble orgullo por

Fig. 38. Carta del 12 de diciembre de 1935. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

el honor que me
 ha hecho. Mi emoción,
 si cabe, es mayor por
 los temores de que
 me lleve la lectura
 que yo misma he de
 hacer en tu ausencia,
 maestro. ¿Verdadamen-
 te no te veré ese
 día para que todo
 sea completo? ¿Y si
 coincidiese con la veni-

Fig. 39. Carta del 2 de junio de 1935. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

2

da de usted? De todos
 modos, mis almas
 (la que tiene h y la otra)
 estaran de rodillas al
 servicio de su magnifi-
 ca obra cuyo tempera-
 mento de mujer
 es verdaderamente ad-
 mirable.

Con toda devocion mi
 respetuoso saludo, maestro.

Habana Angelico

Fig. 40. Carta del 2 de junio de 1935. Parte III. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

Al Sr. D. Miguel de Unamuno. n.º 45-1-1936
 Mi admirado maestro: He tenido
 la gran satisfacción de hablar un rato
 largo con alguien muy suyo. Su hijo
 político el Sr. Quiroga te habrá dicho ya
 las múltiples apreciaciones que
 nos comunicamos en un rato
 de charla. Pero él también sabrá
 Ud. que aguardamos al 15 aproximada-
 damente para volver en el Ateneo
 "Miguel de Unamuno" una lectura
 la haré yo mismo en espera de algo
 más definitivo que quisiera lograr.

Fig. 41. Carta del 5 de enero de 1936. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

De todo vendré a todo al corriente.
 Debo agradecerle maestro con viva gra-
 titud su cariñosa acogida para mi
 hijo que queda incondicionalmente
 a sus ordenes. - he felicitado por el momento
 y pido a Dios le conceda salud
 y Dios para el de todos porque
 con fidelidad le admiramos. - ¿por
 que me decirto? - le queramos con
 veneración.

Mis saludos a Guisasa que dejó en
 un una buena amiga y con todo
 respeto en su affm. Habana Argentina

Fig. 42. Carta del 5 de enero de 1936. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

X.D. Miguel de Unamuno 24-5-1936 5
 Venerado maestro: Lengó la grandísima
 satisfacción de saludarte y abusando
 un poco de su condescendencia conmi-
 go, tratándame por la indicación que me
 hace, quise que, en tu hijo se omita el adim-
 do libro para que tengas la bondad
 de firmarlo y dedicarlo a la Sociedad
 Perenniana "Entre Nos", similar a
 un club, constituido en Lima.
 Tienen grandísimo interés en que el
 autógrafo de usted figure en su biblioteca,
 aspiración que tal hora y viene
 para mí de de simpatía.
 Poco más puedo decirte
 sino agradecerle muchísimo

Fig. 43. Carta del 24 de mayo de 1936. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

estas molestias de que soy causa
 y esperar el honor de verte pronto sa-
 tisfaciendo el deseo que tengo de
 saludarte personalmente cuando Vd.
 venga por aquí.
 Siempre soy de Vd. devotísimo
 que con todo respeto le saluda
Antonio Argüello

Fig. 44. Carta del 24 de mayo de 1936. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

17-6-36



 Venerado Maestro: Hasta ayer mar-
 des 10 no han llegado a mi poder
 sus descargas. Pero han generosamente
 de firmadas por usted y tal vez una
 petición. Es como, en todo, que es
 tan grande mi admiración a su
 genio como mi gratitud a su
 bondad. Paso sin, no existe
 el aspero Unamuno de los
 apices solo de el serido de un
 via y atención.
 Mucho deseo que Unamuno es-
 te firmadamente en mejoría y que

Fig. 45. Carta del 17 de junio de 1936. Parte I. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

salud y agradable, vivir, sean en
 absoluto con ustedes.

Siempre a su paso por Madrid desea-
 ria verle y presentarle mis respetos,
 maestro. Mientras con toda devo-
 ción vuelvo a darle las gracias y
 queda aquí a esta devoción y mandato

Gabriel Argenteo

Fig. 46. Carta del 17 de junio de 1936. Parte II. Fuente: Casa-Museo Miguel de Unamuno.

ANEXO II

Gestión de Halma Angélico en la Sección de Literatura del Lyceum Club Femenino

Conferencia «Anna de Noailles y su poesía», por Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur* de Buenos Aires, el 5 de enero de 1935 (*La Libertad*, 04-01-1935).

Conferencia «Retrato de mujer», por Benjamín Jarnés, el 12 de enero de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 11-01-1935).

Conferencia «El alma hispánica de Lima», por Raúl Borrás Barrenechea, escritor peruano, el 21 de enero de 1935 (*La Voz*, 19-01-1935).

Representación de *El retablillo de Don Cristóbal*, dirigida por el propio Federico García Lorca, el 26 de enero de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 28-01-1935).

Velada necrológica en honor del poeta Feliciano Rolán, por Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Luis Recaséns Siches y Jesús Nieto Peña, el 27 de enero de 1935 (*El Sol*, 27-01-1935).

Conferencia «Poesía y drama: los diez mejores poemas de la lengua española», por Cipriano Rivas Chérif, el 28 de marzo de 1935 (*La Voz*, 25-03-1935).

Representación teatral de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, por Teatro Escuela de Arte, el 30 de marzo de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 29-03-1935).

Lectura de poesías de Lope de Vega, por el actor Fernando Valera, el 13 de abril de 1935 (*El Sol*, 13-04-1935).

Lectura de *Santas que pecaron*, por Halma Angélico, el 23 de abril de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 22-04-1935).

Conferencia «La doble agonía de Bécquer», por Benjamín Jarnés, con poemas declamados por Halma Angélico, el 9 de diciembre de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 3-12-1935).

9)³⁰³.

Lectura de *Raquel, encadenada. Comedia en tres actos y en prosa*, de Miguel de Unamuno, por Halma Angélico el 16 de diciembre de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 3-12-1935: 9; *ABC*, 18-12-1935: 50).

Lectura de *Media docena*, por Román Escohotado³⁰⁴, el 26 de diciembre de 1935 (*La Época*, 27-12-1935).

Fundación del Premio Literario «Lyceum Club», en diciembre de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 03-12; *La Voz*, 03-12-1935).

Creación de la Biblioteca de Escritoras Mundiales y Contemporáneas, en diciembre de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 03-12; *La Voz*, 03-12-1935).

Clases de idiomas; ejercicios de «Juicio crítico y controversia», en diciembre de 1935 (*Heraldo de Madrid*, 03-12; *La Voz*, 03-12-1935).

Lectura de *Maternidad*, por Pedro Caba, el 4 de enero de 1936 (*El Sol*, 04-01-1936).

Lectura de *Fortalezas*, de Adelina Gurrea, escritora filipina, el 13 de enero de 1936 (*Heraldo de Madrid*, 11-01-1936).

Lectura de *Vida alegre*, de Amalia Bisbal, el 20 de enero de 1936 (*La Libertad*, 22-1-1936: 7)³⁰⁵.

Lectura de *Anoche en París*, de Julio Angulo, el 27 de enero de 1936 (*Heraldo de Madrid*,

³⁰³ «La próxima conferencia [...] estará a cargo del ilustre escritor don Benjamín Jarnés y se titula “La doble agonía de Bécquer”» (*Heraldo de Madrid*, 3-12-1935: 9). «Lyceum Club, adelantándose a cuantos homenajes han de rendirse en el próximo centenario de Gustavo Adolfo Bécquer, celebró ayer una hermosa fiesta de arte, a la que concurrió un selecto auditorio [...]. El ilustre escritor D. Benjamín Jarnés leyó una sugestiva conferencia, “La doble agonía de Bécquer”, que fue ilustrada con selectas rimas del poeta sevillano, declamadas por Halma Angélico y acompañadas al piano por la señorita María Victoria Iniesta, y al violoncelo, por D. Ricardo Vivó» (*El Sol*, 10-12-1935: 7; *La Época*, 10-12-1935: 5). «En la Residencia de Señoritas se realizó ayer una actuación literariomusical en memoria de Gustavo Adolfo Bécquer, con motivo de su centenario. Consistió el acto en un magnífico comentario a las “Rimas”, hecho por Benjamín Jarnés. Halma Angélico declamó algunos de estos poemas exquisitos, mientras que la pianista Iniesta y el “cellista” Vivó interpretaron selectos trozos musicales. La actuación logró el éxito que era de esperar [...] calurosamente aplaudidos [...]» (*El Sol*, 12-3-1936: 4).

³⁰⁴ Padre del filósofo, jurista y escritor Antonio Escohotado.

³⁰⁵ «Se dice que, continuando el curso de lecturas de obras dramáticas que viene dirigiendo con tanto éxito Halma Angélico en el Lyceum Club Femenino, el próximo lunes [...] leerá en dicho Centro su segunda obra escénica la bellísima María Amalia Bismal [...] la comedia “Danza loca”, estrenada con franco éxito de crítica y de público en Barcelona [...]» (*Heraldo de Madrid*, 18-1-1936: 8). «Ayer tarde se reveló brillantemente como comediógrafa María Amalia Bisbal, autora de “Vida alegre”. [...] La señorita Bisbal, así como la organizadora de estas lecturas, Halma Angélico, fueron muy felicitadas al término de la gratísima fiesta» (*Heraldo de Madrid*, 21-1-1936: 2). «[...] María Amalia Bisbal. Leyó su comedia en el Lyceum Club Femenino. “Vida alegre”, tres actos y un epílogo. Buena prosa, clara, dialogada con soltura, fondo liberal. [...] Tanto, que sorprendió al auditorio» (*La Libertad*, 22-1-1936: 7).

30-1-1936: 9)³⁰⁶.

Conferencia «El teatro en Buenos Aires. Lo argentino, lo español y lo de todas partes», por Valentín de Pedro, el 31 de enero de 1936 (*Heraldo de Madrid*, 30-1-1936: 9)³⁰⁷.

Lectura de *El carbón y la rosa*, de Concha Méndez, el 6 de febrero de 1936 (*El Sol*, 7-2-1936: 5).

Lectura de *Cupido enamorado*, por Daniel Tapia Bolívar, el 13 de febrero de 1936 (*La Voz*, 11-02-1936).

Lectura de *Cuatro canciones*, por Recaredo Vilches y Alcázar Fernández, el 20 de febrero de 1936 (*Heraldo de Madrid*, 18-2-1936: 8)³⁰⁸.

Lectura de poesías comparadas de Heine, Duque de Rivas y Bécquer, por Gloria Santullano, el 2 de marzo de 1936 (*El Sol*, 01-03-1936).

Recital de poesías de Enrique Bayarri por el propio autor, el 17 de marzo de 1936 (*El Sol*, 18-03-1936).

Lectura de *Cuando el divorcio no basta*, de Rosendo Ruiz Bazaga, en marzo de 1936 (*El Sol*, 07-03-1936).

Lectura de *Paraíso perdido*, de Carlota O'Neill, el 20 de marzo de 1936 (*El Sol*, 20-03-1936).

Lectura de *Rodrigo Díaz de Vivar o el Cid Campeador de España*, de Fernando Antón del Olmet, el 26 de marzo de 1936 (*El Sol*, 26-03-1936).

Conferencia «Poesía japonesa», por César Juarros, el 13 de abril de 1936 (*El Sol*, 15-04-1936).

Lectura dramatizada de *Espejo de avaricia*, de Max Aub, el 20 de abril de 1936 (*El Sol*,

³⁰⁶ «Don Julio Angulo, “Anoche en París”, comedia. [...] Buen público, mejor presentación. Habla Halma Angélico y parece que los autores recobran prestancia, densidad, al conjunto de su palabra clara, fina. [...] sobre su público inteligente y amable tiene ya otro infinitamente superior, que asiste a sus lecturas: Humanidad mejor, que empieza en la “Raquel” de Unamuno, y acaba en este “Pablo” de “Anoche en París”». *Heraldo de Madrid*, 30-1-1936: 9.

³⁰⁷ «Mañana viernes [...] el prestigioso escritor D. Valentín de Pedro dará su anunciada conferencia sobre “El teatro en Buenos Aires. Lo argentino, lo español y lo de todas partes”. Existe verdadero interés por escucharle». *Heraldo de Madrid*, 30-1-1936: 9.

³⁰⁸ «Continúa la serie de lecturas teatrales, tan interesante, que organizada por Halma Angélico viene desarrollando este curso el Lyceum Club Femenino. La próxima [...] está a cargo de los jóvenes autores Recaredo Cilces y Alcázar Fernández, autores del “panorama escénico en seis estampas” titulado “Cuatro estaciones”. De esta obra, de carácter eminentemente pacifista, se hacen grandes elogios [...] [por] el asunto antiguerrero [...]». *Heraldo de Madrid*, 18-2-1936: 8.

19-04-1936).

Lectura y presentación de tres poetas: José Méndez Herrera, José Luis Gallego, Leopoldo Urrutia, en mayo de 1936 (*El Sol*, 03-05-1936).

Lectura de *La tragedia de todos (Alegoría dramática)*, de Victoriano García Martí, el 5 de mayo de 1936 (*El Sol*, 05-05-1936).

Lectura teatral de *La rival*, de Alfonso Roca de Togores, en mayo de 1936 (*El Sol*, 14-03-1936).

Conferencia sobre el «Grand-guignol», por Alfonso Roca de Togores, en mayo de 1936 (*El Sol*, 14-05-1936).

Representación teatral de *Coro de mujeres*, de Enrique Bayarri, con dirección de Halma Angélico, el 27 y 30 de mayo de 1936 (*Heraldo de Madrid*, 2-6-1936: 8)³⁰⁹.

Convocatoria del Concurso Bécquer para poesía. Premiados: Rafael Múgica Celaya y Luis Figuerola-Ferreti. Mayo de 1936 (*El Sol*, 16-05). Formaron parte del jurado Ernestina de Champourcín, Azorín, Ricardo Baeza, Juan José Domenchina y Halma Angélico (*La Libertad*, 10-7-1936: 2).

Presentación de los poetas Rafael Múgica Celaya y Luis Figuerola-Ferreti, el 14 de julio de 1936 (*El Sol*, 15-7-1936: 2)³¹⁰.

³⁰⁹ «Se estrenó en el Lyceum Club la obra de Enrique Bayarri *Coro de mujeres*, dirigida por Halma Angélico» (*El Liberal*, 3-6-1936: 6; *Heraldo de Madrid*, 2-6-1936: 8). «Bajo [...] la Sección de Literatura de Lyceum Club, se estrenará esta tarde en el salón-teatro de esta entidad una obra en verso titulada “Coro de mujeres”, original de D. Enrique Bayarri. / “Coro de mujeres” será interpretado por un grupo de señoritas asociadas, bajo la dirección de la escritora Halma Angélico. El dibujante Bayo es el autor de los decorados; los figurines, de Victorina Durán, y los motivos musicales, del maestro Fortea» (*El Sol*, 27-5-1936: 2).

³¹⁰ «[...] una actuación en la que fueron presentados los poetas Rafael Múgica Celaya y Luis Figuerola Ferreti [...]» (*El Sol*, 15-7-1936: 2). «[...] en el que se darán a conocer algunos de los trabajos presentados por los dos poetas elegidos en el concurso de poesías» (*La Libertad*, 10-7-1936: 2).

ANEXO III

Eventos conmemorativos a los que Halma Angélico tuvo invitación y asistencia

Homenaje a la doctora uruguaya Paulina Luisi, en su visita a España para diversas conferencias. El acto consistía en un té en el Hotel Nacional de Madrid, el 10 de marzo de 1933, al que acudieron Gregorio Marañón, Clara Campoamor, Concha Espina, Álvaro de Albornoz, María Lejárraga, Alejandro Lerroux, Isabel Oyarzábal, Cristóbal de Castro, Matilde Huici, Magda Donato y Halma Antélico, entre muchos otros.

Conmemoración en el Lyceum Club Femenino por el nombramiento de Palma Guillén como Ministro plenipotenciario de México en Colombia, en febrero de 1935. Además de Halma Angélico, acudieron Gabriela Mistral, María de Maeztu, Margarita Xirgu, Ernestina de Champourcín, Victoria Kent, Clara Campoamor, María de Baeza, Cipriano Rivas Cherif, etc. (*El Sol*, 19-2-1935: 3).

Homenaje a D. Armando Palacio Valdés por su crónica *Tiempos borrascosos*, en un acto en el Retiro, en abril de 1935. Se presentaron representantes de la ANME y del Lyceum Club (*El Sol*, 23-4-1935: 2).

Inauguración de la estatua del personaje de *La Hermana San Sulpicio*, en honor a su autor, D. Armando Palacio Valdés (*ABC Madrid*, 3-10-1935: 35).

Homenaje a la actriz argentina Paulina Singerman, en un almuerzo en el casino de Madrid en enero de 1936. Algunos de sus asistentes fueron Halma Angélico, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Muñoz Seca, Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Grau, Manuel de Góngora, Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra (*La Libertad*, 22-1-1936: 7).

Homenaje al escritor Juan José Domenchina, en mayo de 1936, en «el restaurante de un elegante hotel» al que asistieron unos doscientos invitados, y cuya mesa presidencial fue ocupada, entre otros, por Manuel Azaña, Halma Angélico y los ministros de

Trabajo, Agricultura y Marina (*El Sol*, 7-5-1936: 3).

Visita a la madre y la hermana de Prestes, en el Hotel París-Palace de Madrid, donde se hospedan en su viaje a España para pedir ayuda para salvar a su hijo, a principios de mayo de 1936. Acuden numerosísimos visitantes como María Lejárraga y Halma Angélico, y delegaciones como Unión Republicana Femenina, Pro Infancia Obrera y Obreras del Hogar (*La Libertad*, 16-5-1936: 4).

Homenaje a Clara Campoamor, en junio de 1936, «por haber promovido la concesión del voto femenino y como defensora ferviente de los derechos de la mujer», que consistía en la publicación de un libreto con todas sus intervenciones. Suscriben la iniciativa María Martínez Sierra, Concha Espina, María de Maeztu, Matilde de la Torre, Matilde Muñoz, Consuelo Berges, Magda Donato, Halma Angélico, Rosa Arciniega, Elena Fortún, Victorina Durán, Matilde Ras, Luisa Trigo, Concha Peña, Victoria Priego, Eulalia Vicenti, María Teresa León, Benita Asas Manterola y Luisa Carnés (*El Sol*, 11-6-1936: 4).

Homenaje a Dolores Catarinéu por la publicación de su libro, que consiste en un té en el Hotel Ritz, el 17 de junio de 1936. Asisten Halma Angélico, Manuel de Góngora, César González-Ruano, Alfredo Marquerie, Joaquín Montes Jovellar, Rafael López Izquierdo, Julio Fuertes, Agustín de Foxá «conde de Foxá», Mariano Rodríguez de Rivas, etc. En la mesa presidencial se sienta Halma Angélico (*El Sol*, 17-6-1936: 2; *ABC Madrid*, 19-6-1936: 18).

Homenaje a Ernestina de Champourcín, en el Lyceum Club, el 18 de junio de 1936, con motivo de la publicación de *Cántico inútil* y *La casa de enfrente*. Asisten Halma Angélico, Magda Donato, Victoria Kent, Josefina de la Torre, Matilde Huici, Elena Fortún, etc. (*La Libertad*, 19-6-1936: 4).

Homenaje y despedida al conde Agustín de Foxá, por su marcha para ocupar un puesto diplomático en el Extremo Oriente, y que consiste en una comida en el Hotel Ritz, el 27 de junio de 1936. Asisten Manuel Altolaguirre, Agustín de Figueroa, Manuel de Góngora, Halma Angélico, Juan de Madrid, Rafael López Izquierdo, Antonio y Manuel Machado, Concha Méndez, Pablo Neruda, Edgar Neville, Antonio Obregón, Mariano Rodríguez de Rivas, Felipe Sassonc, etc. (*ABC Madrid*, 24-6-1936: 37).

Fiesta en honor al poeta Álvaro Arauz, a comienzos de julio de 1936, por su éxito con

Treinta y tres canciones, Voz y cuerda y Antología parcial de poetas andaluces. Se concentraron casi un centenar de asistentes en un céntrico hotel de Madrid, entre los que destacaron Pedro Rico –alcalde de Madrid–, Halma Angélico, el escultor Juan Cristóbal, Antonio de Lezama, Joaquín Dicenta o Mariano de Alarcón. (*La Libertad*, 14-7-1936: 7).

ANEXO IV

Obra completa de Halma Angélico por género

Teatro

Berta / La nieta de Fedra, 1922/1929

Los caminos de la vida / Entre la cruz y el diablo, 1920/1932

Al margen de la ciudad, 1934

Ak y la humanidad (adaptación del cuento homónimo de Jefim Sosulia), 1938

La gran orgía (Inédita)

Narrativa

«El cuento médico: Memorias de un penado (Mala sangre)», en *España Médica*, 1929.
(Cuento)

La mística (Estudio de almas). 1929 (Cuentos)

«Del Madrid que algunas veces llora...», *Heraldo de Madrid*, 1929. (Cuento)

«Cuando la vida ríe...», *Heraldo de Madrid*, 1929. (Cuento)

El templo profanado. 1930 (Cuentos):

«El templo profanado»

«La loba»

«La jineta»

«Evocación del porvenir»

«Un rebelde», en *Mujer*, 1931. (Cuento)

«El vencedor», en *Mujer*, 1931. (Cuento)

«Toma, lee...», en *Mujer*, 1931. (Cuento)

La desertora. 1932 (Cuentos):

«Memorias de un penado: Mala sangre»³¹¹

«La última página de Valentín Corsino»

«La desertora (Episodio de una guerra pasada)»

«La diosa del camino»

«Las musas eran nueve», *Cultura Integral y Femenina*, 1933. (Cuento, firmado como H. A.)

Santas que pecaron (Psicología del pecado de amor en la mujer), 1935. (Prosa/Poesía)

El Madrid que a veces también llora (Inédita)

Ibor el magnífico (Inédita)

Poesía

«Quimeras», recitado en el Lyceum Club, 1934.

Santas que pecaron (Psicología del pecado de amor en la mujer), 1935 (Prosa/Poesía)

«Nocturno panal de nardos...», en *Gaceta del Libro*, 1936.

«Romance a Federico», en *Portavoz de la Asociación Regional de Técnicos del Centro (CNT/AIT)*, 1937.

«Agar», poema en prosa (Inédita)

Artículos Periodísticos

«Pluma de mujer: Sensaciones» (Ana Ryus), *El Globo (Madrid. 1875)*, 1922.

«Pluma de mujer: Por qué ríen y callan...» (Ana Ryus), *El Globo (Madrid. 1875)*, 1922.

«Pluma de mujer: Teorías» (Ana Ryus), *El Globo (Madrid. 1875)*, 1922.

«Crónica: Los dioses ya solo son humanos», *La Libertad*, 1930.

«Mujeres-Tipo», *La Esfera*, 1930.

«Los libros que van a aparecer juzgados por sus autores: El templo profanado», *Heraldo de Madrid*, 1930.

«La mujer en la política: Victoria Kent», *Mujer*, 1931.

«La mujer en la acción social: ¿Qué harán las mujeres?», *Mujer*, 1931.

«La mujer en la acción social: ¿Qué harán las mujeres? II», *Mujer*, 1931.

³¹¹ También publicado en *España Médica (Madrid 1911)*, N.º 558, 15-2-1929, pp. 25-26.

- «La mujer ante “ellos”: Cristóbal de Castro», *Mujer*, 1931.
- «La mujer en la acción social: Algo por hacer...», *Mujer*, 1931.
- «La mujer en la acción social: Algo por hacer... IV», *Mujer*, 1931.
- «La mujer ante “ellos”: Ideas sin ensayar», *Mujer*, 1931.
- «Impresiones de “aquende” la Frontera», *Mujer*, 1931.
- «¡Victoria, poetas!!», *Mujer*, N.º 1931.
- «La Carnada», *Mujer*, 1931.
- «La mujer en la actualidad: Ángeles Santos, en San Sebastián», *Mujer*, 1931.
- «La mujer en la acción social: Decadencia de otro imperio y máximas concesiones»,
Mujer, 1931.
- «De actualidad: Apostilla», *Mujer*, 1931.
- «No cansado, asqueado...», *Mujer*, 1931.
- «La verdad que pensamos y el valor de decirla», *Cultura Integral y Femenina*, 1933.
- «Eterna poesía», *Cultura Integral y Femenina*, 1933.
- «Ya han votado las mujeres», *Cultura Integral y Femenina*, 1933.
- «¿Se impone rectificar?», *Mundo Femenino*, 1933.
- «Mujeres de hogar», *Mundo Femenino*, 1933.
- «Peligro a la vista», *Mundo Femenino*, 1934.
- «Julia Peguero: Comentario en su elogio», *Mundo Femenino*, 1934.
- «Ideas para poner en práctica», *Mundo Femenino*, 1934.
- «¡Mujeres, en pie!», *Mundo Femenino*, 1935.
- «Sucesos», *Mundo Femenino*, 1935.
- «Qué es el Hogar Americano en Madrid», *España y América*, 1935.
- «¡Ave César!», *Mundo Femenino*, 1935.
- «Los intelectuales se definen: ¿Italia o Abisinia? ¿Hacia cuál de ellos se inclina su simpatía?», *Mundo Gráfico*, 1935.
- «Sugerencias y meditación», *Mundo Femenino*, 1935.
- «La revolución de la escena», *Técnicos (C.N.T.)*, 1937.

Correspondencia

Carta dirigida al secretario particular de Marcelino Domingo. Noviembre de 1931.

Cartas enviadas a Miguel de Unamuno. 1935-1936.

«Carta de Halma Angélico a su amiga Carmina en la que le ofrece dos de sus libros durante la convalecencia de un enfriamiento» (s.f., c.a. 1940). Anexo V.

Representaciones

Santas que pecaron (Lectura). Declamada por Halma Angélico en el Lyceum Club Femenino el 23 de abril de 1935.

Entre la cruz y el diablo. Dirigida por Halma Angélico en el Teatro Muñoz Seca, Madrid, en junio de 1932.

Ak y la humanidad. Adaptada y dirigida por Halma Angélico en el Teatro Español, Madrid, en agosto de 1938.

- Póstumas:

Ak y la humanidad (Lectura dramatizada). Dirigida por Ana Albadalejo y organizada por Dones en Art. IV.^a Edición del Festival Octubre Dones, Valencia, el 26 de octubre del 2009.

Halma. Dirigida por Yolanda García Serrano y organizada por el Centro Dramático Nacional, en el Teatro Valle-Inclán, Madrid, en febrero y marzo de 2019.

ANEXO V

Documentos impopulares (o no editados con posteridad) e inéditos de Halma Angélico



EL CUENTO MÉDICO

MEMORIAS DE UN PENADO

“Mala sangre”

Confieso que nunca sentí ternuras en mi corazón. Era frío para los afectos desde niño, y nada conseguía conmover mis sentimientos. Sin embargo, no era malo tampoco. Nunca tuve el menor instinto de hacer daño; pero, si veía sufrir a otros, me quedaba impasible, aunque se tratara de mis propios familiares. Esta indiferencia afectiva fué, sin duda, la que me impulsó a huir de mi casa apenas cumplidos los catorce años, dejando sola a mi madre. No me contuvieron sus recuerdos, ni el sentirla por las noches junto a mi cama, inclinado su cuerpo, aún lozano, junto a mi rostro para espiar mi sueño, inquieto, por demás. Tampoco se emocionaba mi memoria al vislumbrar en ella su silueta fina y enlutada, bañada su cara de melancolía, cuando me haya recordado. Más tarde supe que había muerto, y tampoco me inmuté. Lo he considerado como una ley precisa e inexorablemente invariable. Ella me dió el ser, me crió; era su destino. Yo cumplí con ella al darle las alegrías de la maternidad en los primeros años. Luego, he de cumplir también mi fin, aciago o venturoso, pero al que no me podré sustraer. Nacemos para eso. Con un destino fijo e inmutable, que es inútil querer vencer. Rebeldes o sumisos, hemos de ir a parar al camino que nos está trazado... He meditado mucho... Por eso, mi sumisión, que toman jefes y compañeros por docilidad, no es más que comprensión absoluta de mi impotencia para rebelarme contra lo que está trazado.

Yo tengo ideas propias... He meditado... Los años que aquí llevo también me han ayudado a pensar. El director parece apreciarme bastante. Me facilita lecturas “buenas”...; las llama de este modo... no sé por qué, pues lo bueno o malo que de ellas se saque depende siempre del que las lea. Son las “consecuencias” el resultado de su lectura, y estas consecuencias dependen del estómago o del organismo que las digiera y reciba. Eso lo sé yo solo. Pero la Humanidad siempre se cree segura de catalogar hechos o apreciaciones en la casilla conveniente, según su juicio. Es muy divertida esa represen-

tación de marionetas vista desde el presidio.

Sí, porque yo estoy en presidio. Olvidé decirlo antes. Y después de todo, ¿para qué iba a decirlo? Ya irá conociéndolo el lector, si caen estas letras en sus manos, y, ya lo sé yo de sobra, si para mí sólo las escribo. Maté a una mujer... Pero esto es curioso de recordar, y voy a hacerlo. Yo era mozo cuando un día, al salir de mi taller (escultor, para lo que gusten), riéronse de mí unos hombres por el gusto de divertirse. Entre otras cosas, trataron de arrebatar-me las herramientas del trabajo. Eran mozos alegres y de conducta equívoca, que salían de la taberna, caldeados por el vino. Entre ellos no faltaban mujeres. La primera noche me defendí y hurté la broma, como también a la siguiente. Pero al tercer encuentro iba yo ya “preparado”; disimuladamente escondía un cincel entre el puño cerrado, y certeramente lo clavé en el muslo de uno de aquellos hombres... No murió, y a mí, por tratarse de un menor, me tuvieron solamente encerrado en la cárcel durante algún tiempo.

Una de aquellas mujeres que acompañaban a los que intentaron reirse de mí, la amiga del herido, precisamente, dió en protegerme y venir a la cárcel los días de visita, trayendo chucherías y zalamerías palabras, con que pensaba alentarme y atraerme. Yo, sin embargo, siempre me mostraba poco propicio a su cariño; me era, como me lo eran todos, absolutamente indiferente.

Los de la partida quisieron ser mis amigos, al salir de la cárcel. Odiaban al que yo había herido; pero el miedo a sus brabuconerías les hacía esconder su sentimiento y demostrarle lo contrario. Por mi brava salida me dieron el espaldarazo, y quedé admitido en su compañía... No eran gentes de imitables costumbres; pero me hice pronto a su vida de bulla y majeza...

Aquella mujer seguía consagrando a mi persona lo bueno y malo de la suya.

De donde no hace al caso (pues si no esta escritura sería demasiado prolija) necesitaron cierto día sangre para hacer la transmisión a cierto personaje. No por el premio, y mucho menos por caridad ni altruismo, ofrecí mi cuerpo... Por curiosidad tan sólo. Ya he dicho que mi mundo interior es

para mí vastísimo campo de experimentación. Ensayadas infinitas pruebas por médicos eminentes, ninguna de las sangres ofrecidas por dignísimos mortales ofrecían señales evidentes de garantía. En estas pruebas, tuvo que ser admitida la mía...

Sí, señores, sí; esto no ha trascendido, ni nadie se habrá enterado de ello; pero aquí consta. Yo di cierta cantidad de mi sangre para alargar la vida a una eminente personalidad, que ahora se ufanará de ella seguramente, a costa de la mía, ¡tan despreciable!

Sé que hubo grandes reparos para admitirla, es cierto; el caso lo merecía; pero, al fin, la vida es antes... Y como vivir, la materialidad de vivir, no depende de los hechos del individuo, sino de la fuerza y cantidad de vida que en sí lleva, he ahí que en mi naturaleza existe exuberancia, según testimonio de la Ciencia, para dar y reparar... Pues bien; a pesar de eso he pensado destruirla. Quiero acabar con ella. ¿No estoy aquí encerrado para que los hombres me la acaben poco a poco? Pues antes quiero satisfacer todas las curiosidades que mi escasa libertad me permite... Deseo asistir a mi acabamiento como a una soberbia puesta de sol vista sobre el puente de algún hermoso navio... Desde el ojo abierto de mi celda, ese boquete iluminado por donde entra la luz como una novia impaciente para besarme todas las mañanas, yo me asomaré a una eternidad, que quiero esperar paso a paso... Vendrá por el ventanuco acaso el ángel de la buena nueva... ¡El que ha de redimirme de tanta estupidez como me prodigó la vida!... Y ahora viene lo bueno...; esto es cuanto yo dejaba para el final, y ha llegado ya el momento de que lo conozca quien leyere... Pero tampoco será hoy...; mañana..., mañana... Un día más de impaciencia es una voluptuosidad que no todos saben saborear...

Estoy voluntariamente inoculado de un mal. Un mal terrible; el mismo eminentísimo doctor que, con permiso del Gobierno y demás requisitos que las leyes y la Ciencia reclaman, viene a estudiar el caso me ha puesto “misericordiosamente” en los antecedentes necesarios para aceptar o no. Y yo he aceptado... Sí; porque... si tuviese la “suerte” de que me prendiera el mal... “me sacarían de aquí”... Iría a un sitio con mucho aire puro, mucha higiene y buena alimentación..., “lo único que me dejan amar”. ¿Comprenden ustedes por qué me he prestado? Además, en las horas de “recreo” nadie me impedirá pensar, y con esto el campo de mis experimentaciones se habrá dilatado...

La enfermedad es terrible; para

amedrentar al más osado...; pero es curiosa de observar y no muy dolorosa. Poca cosa para mí, siencio el premio una relativa libertad. Y sobre todo es original, no tan vulgar como las usuales ni tan cursi como las de reciente invento. Esta tiene una ejecutoria prócer y legendaria.

No sé si alguno habrá podido conocer el mal de que se trata... simplemente, una lepra nodular...

Acaso piense alguien todavía que quiero suicidarme. No, señores, no; yo seré un vulgar asesino, un criminal. Pero nunca dispuse de lo que no era mío, y la vida... yo no me la he procurado; no la considero, por tanto, mía, y quiero devolverla al que me la dió. Pero también quiero ser fiel a mi destino, y procuro salirle al paso... Ansiar una libertad, aunque sea relativa, causa justa y muy humana es... El medio lo acepto, no lo escojo tampoco; me lo dan hecho y no quiero rechazarlo...

¿Que cuánto he de esperar para saber si el virus prende? Poco ya: unas semanas... "¡Con qué ansiedad, desde el rincón de mi celda, espero a que amanezca!..."

Han pasado ya muchas semanas... "muchas"; no sé cuántas... Meses..., años... Aún veo la luz clara que entra todos los amaneceres por el tragaluz de mi menguada ventanuca... Es la novia apetecida, que viene a besarme, como siempre... Viene en busca de los ígneos reflejos de mi cuidada cabellera y a besarme en la tez fina, transparente, blanca y rasurada que "no ha querido perder"... Se desvanece en estas burbujas de luz toda la esperanza de mi libertad fracasada... "El virus del repugnante mal no ha querido prender en mí. Puedo decir que me huye como a un criminal... Y, en mis ansias de libertad, era toda mi esperanza"...

La vida es un contrasentido..., un sarcasmo..., una paradoja... La burla cruel de seres invisibles que juegan con el hombre de una manera macabra... Estoy convencido para siempre: a pesar del mote con que me rebautizaron mis semejantes..., ¡tengo una maldita buena sangre, que me pierde!...

Halma ANGÉLICO.

LAS ENFERMEDADES CUTÁNEAS

Los fenómenos de la piel y su protección

Todos sabemos que la piel desempeña múltiples funciones: elimina diversos productos, interviene en la regulación térmica, tiene una misión res-

piratoria, influye en la circulación general y en la actividad de los cambios nutritivos, se relaciona estrechamente con el sistema nervioso, etc.

La resistencia de la epidermis y el barniz impermeable que la materia sebácea extiende sobre su superficie, hacen que la piel sea la verdadera protección contra los traumatismos y las infecciones. Sin embargo, es imposible evitar que se presenten con cierta frecuencia escoriaciones a consecuencia de roces o por otras causas externas. Singularmente en los niños, las escoriaciones se producen con gran facilidad por lo delicado de su piel.

Es necesario, por tanto, mantener la piel en su integridad, para evitar no sólo trastornos en su funcionamiento, sino la posibilidad de las infecciones.

El **Bálsamo Bebé**, feliz asociación de ácido bórico, sales de bismuto y de cinc unidas a materias grasas, cura radicalmente toda clase de escoriaciones cutáneas con gran rapidez, Anti-séptico débil, no puede provocar irritación alguna; tópico local excelente, modifica los tejidos; perfecto aislador, evita perjudiciales contactos con el medio exterior. Si a lo expresado añadimos la absoluta inocuidad del **Bálsamo Bebé**, se comprende que sea considerado, con expresión gráfica, "la panacea cutánea infantil".

EN EL CUARTO DE GUARDIA

—¿Se puso usted las dos cantáridas?
—Una nada más, señor doctor; aquí a este lado, pues del otro duerme mi mujer.

—¿De modo que tiene usted un remedio seguro contra el tifus exantemático?

—Sí, amigo mío; unas píldoras infalibles, que se toman cuatro horas antes de que se presente el primer síntoma.

En casa de un dentista:

—¿Cuánto me lleva usted por arrancarme una muela?

—Diez pesetas.

—Es carísimo.

—Un poco tal vez; pero por docenas se hace una rebaja de veinte por ciento.

En la consulta de un doctor:

—Padece usted una afección cardíaca complicada con una gastroenteritis y algo de desequilibrio mental.

—¿Y qué es eso?

—Cinco duros.

El enfermo.—Dígame la verdad, doctor: ¿no le ha ocurrido a usted nunca una desgracia al hacer una operación como la que me va a practicar ahora?

El doctor.—Jamás. A mis clientes, algunas veces; pero a mí, nunca.

El médico, después de examinar al enfermo, dice a la familia:

—Han acudido ustedes demasiado tarde a la ciencia. Debieron llamarme antes.

—Entonces, ¿ya no tiene remedio?

—No; se ha curado solo.



Los paletos ven una chapa de médico que dice: Dr. López Pérez. Hígado, Riñones, Corazón, Bazo.

—¡Gracias a Dios, Anica, que hemos encontrado un sitio en donde poder comprar los avíos para comer!

(Del Gutiérrez.)

LOS DEPORTES

HOY COMENZARA EN OVIEDO UN TORNEO INTERNACIONAL DE TENNIS

El "Gran Criterium" de San Sebastián lo ganó el caballo "Montecasino"

La Real Sociedad, vencida por el Sevilla.-La cuarta travesía a nado del puerto de Barcelona.-Otras noticias

El concurso internacional de tennis se celebrará hoy en Oviedo.

OVIEDO 20.—Hoy dará comienzo el concurso internacional de tennis, para el que se han inscrito las hermanas Langranier, notables jugadoras francesas; la señora de Morales, finalista del campeonato de España; señora de Bocio, campeona de Castilla; señorita Popa (Gonar, del Real Club de Puerta de Hierro); D. Raimundo Morales; D. José María Rejada, del equipo español; D. Pedro Nar, campeón de Lérida; D. Federico Gualter, de Valladolid; D. Joaquín Ansaldo, de Madrid, y los señores Bone, inglés y Cabo, de Barcelona.

Las finales del torneo de El Escorial EL ESCORIAL 20.—Con bastante animación y gran número de inscripciones de calidad se ha celebrado, como todos los años, este concurso.

He aquí los resultados finales: Individual caballeros.—J. L. Prats vence a J. C. Alcázar por 6-3, 8-6.

Individual señoras.—Carmen Haro y Rafael Silveira ganan a Estrella y J. L. Prats por 6-1, 8-3.

Individual caballeros (handicap).—J. C. Alcázar gana a Prats por 6-1, 6-3.

Juniors.—L. Bonet gana a Castañeda por 6-6, 6-1, 6-2.

HIPISMO

Las carreras en Lasarte SAN SEBASTIÁN 20.—En el hipódromo de Lasarte se han celebrado las carreras. He aquí los resultados:

Milán, 1.700 metros, 1.250 pesetas de premio.

Primer, «Little II Horns»; segundo, «Buenos Aires»; tercero, «Vansé III».

Primer Orfeo, 2.000 metros, 4.000 pesetas.

Primer, «Eppard»; segundo, «Straight Line»; y tercero, «Las Praguas».

Primer Antivari (handicap), 3.000 metros, 4.000 pesetas.

Primer, «Chasoli»; segundo, «My Honey»; y tercero, «Nonquier».

Primer Gran Criterium (final), 1.200 metros, 20.000 pesetas.

Primer, «Montecasino»; segundo, «Nora»; y tercero, «Duende». Ganador, 12 pesetas; colocados, 15,50, 7 y 6,50.

Primer Courty, vallas (handicap), 3.200 metros, 2.000 pesetas.

Primer, «Las Rocas»; segundo, «Vendeix». Ganador, 10 pesetas.

FUTBOL

El Sevilla vence por 4-2 a la Real Sociedad de San Sebastián

SEVILLA 20.—En el Estadio de la Exposición se jugó ayer tarde el segundo encuentro entre el Sevilla y la Real Sociedad. Venció el Sevilla por cuatro a dos. A los cinco minutos Campanal consigue el primero al rematar un pase de Rodríguez; a los veintidós, Carrizo logra el segundo y la Real Sociedad consigue su primer tanto por mediación de Balauste, y termina la primera parte con dos a uno.

Sigue el dominio del Sevilla en el segundo tiempo, en el que Campanal consigue el tercer tanto y Carrizo el cuarto, en una jugada personal. Y cuando sólo faltaba medio minuto para terminar, Marceleta logra el segundo para la Real. El «bicho», Villarín, bien.

El partido se jugó a pesar de la lluvia que caía.

Comprad mañana «Deportes-Madrid». Interesante información, grabados, 8 páginas, 10 céntimos.

NATACION

La cuarta travesía a nado del puerto de Barcelona y el trote Durán BARCELONA 20.—Los nadadores inscritos hasta ahora para la cuarta travesía a nado del puerto de Barcelona son 331, que se disputarán el próximo domingo el trote Durán.

BOXEO

Primo Carnera vence a Jaspár PARIS 20.—El italiano Primo Carnera ha vencido al alemán Jaspár por inferioridad manifiesta de éste en el tercer asalto.

Phil Scott, favorito de las apuestas NUEVA YORK 20.—El promotor Pugsey, de la lucha Phil Scott-Victorio Campolo, ha ofrecido una suma de 10.000 dólares por la información que da lugar al desmoronamiento de las personas que intentan desacreditar al match.

En la oferta se dice que los rumores de nuevas suspensiones del combate están causando grandes perjuicios en la venta de localidades.

El promotor ha manifestado que a pesar de los falsos rumores, la lucha tendrá lugar.

Mientras tanto, el campeón de peso pesado británico ha dicho que está preparado para el combate y que tiene gran fe en la victoria.

Las apuestas cruzadas van a favor de Scott.

El promotor Dickson prepara interesantes combates para celebrar en Londres.

PARIS 20.—El promotor Dickson

ha anunciado nuevos combates, que tendrán lugar en Londres.

Fidel La Barba contra Patty Daly si vence a John Cuthbert, Scott contra Young Stribling y Jackie Fields contra Jack Hopcroft, vence a Leon Harby para el título mundial.

NAUTICA

En San Juan de Luz SAN SEBASTIÁN 20.—Se celebró en San Juan de Luz una importante regata entre los balanderos que participaron en el crucero San Sebastián-San Juan de Luz.

Resultados: Serie de ocho metros.—Primer, «Bis II», de D. Manuel Viente, y segundo, «Alid», de madame Horriet.

Serie de seis metros.—Primer, «Jau», del Sr. Gandarias. Monotipo.—Primer, «Cimpa».

Los premios de la Vuelta a Cataluña BARCELONA 20.—Los corredores que han participado en la XI Vuelta ciclista a Cataluña que más premios han obtenido son los siguientes: Mariano Cabañero, 3.473,30 pesetas; Aretz, 3.100; Breñan, 2.978,30; Juan Maté, 1.450; Vicente Aguilar, 1.033,30; Salvador Cardona, 1.275; Venós, 1.008,30; Salvador Cardona, 700; Federico Ezquerro, 1.345; Toldos, 1.127,50; Manuel Ginés, 875; Oñaderra, 683,30; Luis Goveador, 225; Antonio Pérez, 180; Francisco Mulas, 120.

EL CUENTO DE HOY DEL MADRID QUE ALGUNAS VECES LLORA...

—Nadie pisa como usted, morena, y Encarna aprueba el paso un poquito avergonzada por la intención del pipero, que escucha todos los días al salir del taller de sastría, cobijado en esta calle amplia llena de gente que entra en continua ocupación o como si la estuviera.

Al pasar por San Carlos el mismo grupo de estudiantes sale también todos los días a la misma hora. Ella no se atreve a levantar la cabeza y mirarlo uno a uno; la da mucha vergüenza... Pero aquella voz sí; aquella voz la tiene vibrante en sus adentros y tan claramente definida, con tal precisión, que sabría distinguirla entre mil que la hablaran a un tiempo. Apostaría algo y acertaría a que el del pipero era aquél...; aquel morenito y no muy alto, gracioso de hechuras, frente de cara y simpático de mirar...

Un día, al del pipero se ha acordado más y lo ha vertido al oído, muy cuidadosamente, pero dulce, dulce...

—Nadie pisa como usted, morena, y morena ¡por qué!—la pensaba Encarna—, si soy rubia y blanca con unos ojos azules que, según dicen, deslumbran al mirar, de claros y limpios que los tengo... ¡Qué gracioso y castizo el estudiante!

Y la primera ilusión de un amor joven y desprecupado de redujón y egoísmo prende en el corazón de Encarna, ante la tenacidad del simpático pipero, que no la falta ningún día al salir del taller y pasar por el gran portalón de San Carlos, en la ancho calle de Atocha, llena de luz, de algazaría y de popularidad.

—Ese pisar lleno de gracia me lo voy a llevar a la Bonibilla ¡verdad, gitana! Día por día taconeas sus pies al bordecito mismo de mi corazón; ¡lo siento todas las mañanas cuando me despierto...! No lo creo usted...

Y ha reído Encarna y sonreído de alegría el estudiante al mirar las encias y los labios rojos de la muchacha engarzando una doble fila de perlas en su boca...

—¡Qué lamentable equivocación! ha dicho él... Pero criatura, ¡quién le ha puesto esos dientes de los labios...! ¡Si esos lo llevan las mujeres en el cuello!

—¿El qué? Y Encarna le mira ingenuamente con sus ojos azules y claros.

—¡Esa dientes que no son dientes, sino perlas!

—¡Qué lleno de gracia le hizo Dios, hijo del alma!

Y han reído los dos, y han hablado ya sin conocerse, y han sentido la misma alegría de sus corazones que insensiblemente se aproximaban todo el día en el recuerdo...

Pero pasa un día, otro y otro y va Encarna no pisa por allí... El ancho portalón de San Carlos no tiene para el estudiante la alegría de otras mañanas. Busca con los ojos a su oficialita...

Al fin evidenciada esta pequeña «aventura» de los ojos azules y los dientes blancos, la armonía de aquel gracioso y seguro pisar... A los veinte años se olvida pronto...

Rígida en la camilla ha entrado Encarna por el ancho portalón del Hospital General. Allí, a la derecha, está San Carlos también. Las rejillas grandes del amplio edificio

destacándose sobre unas rayas degradadas, o motivos geométricos, de unas tonalidades discretas, gris o marrón.

Para el sport o para el viaje, la playa o el campo, una chaqueta fina y amplia, de franela, chiné beige, blanca y marrón con pantalón de la misma franela blanca, sobre la cual se puede poner también una chaqueta azul marino, con botones dorados, o una chaqueta de franela blanca, o una chaqueta de algodón, o un pullover, o un sweater, con el que puede jugar al tennis. Y si se es un gran entusiasta de este sport, un abrigo de tennis fino, ligero y confortable, de un aspecto suelto de una tela de lana, blanca o cruda.

Con estos juegos de trajes se tiene lo suficiente para hacer frente a las circunstancias más habituales de una vida sin lujo; pero se puede así presentarse muy decentemente.

El smoking con unas solapas de aspecto moderado, con una trenza de seda bordeando el cuello y el bajo de las mangas, puede, en rigor, ser suficiente a un joven para las recepciones de noche; pero en estos tiempos el frae llega muy pronto a ser una necesidad; haciéndole del mismo tejido del smoking puede servir el mismo pantalón para las dos prendas distintas. Un chaleco blanco bien estudiado, según la corpulencia del caballero que lo luce, es indispensable con el frae; solapas bastante abiertas ensanchadas en su base, línea que sienta muy bien a los pollos, porque les ensancha el pecho y les da solidez al talle; las solapas pequeñas y bajas dan el aspecto propio para caballeros que ligen ya a la cuarentena; chaleco, dejando muy descubierta el plastrón de la camisa, en una abertura oval, que es la que más conviene a un busto que sea algo corto.

Mañana continuaremos con su vestimenta, tratando del mismo asunto.

TERESA DE NYSSEN

ELEGANCIAS PARISINAS

No siempre hemos de tratar, averdad, de modas femeninas; así pues, con su benévolo, caballero, trataremos hoy de lo que precisa para ser un caballero bien vestido, confiando que con ello complaceremos a usted, lo que deseamos muy de veras. ¡No lo dude! Para ir bien vestido precisa no juntar a la vez una elegancia física natural y el desmoronamiento en la elección y el buen gusto, que casi siempre es unicho mejor que sea cultivado que espontáneo.

Un caballero bien vestido no será el que tenga un guardarropa mejor surtido y más complicado, sino el que su equivo respondiera mejor a las ventajas de su físico, de su situación y de su edad; todo el secreto del arte de vestirse tiene que ser gracias al buen sentido. De este modo, tendrá justo lo que le haga falta con un reducido número de trajes, si los detalles son juiciosamente apropiados esencialmente; y que ninguno no... ¡Insa se desale, y de este modo estará siempre perfectamente en todas parte y a todas horas.

Vistámosle, si le parece bien, su armario; aquí está el traje de americana completa para diario, sea confeccionado de lana, angora o de un paño gris o lino; chaqueta, chaqueta, chaleco cerrado, el centro, no descubriendo más que lo que precisa la corbata larga, y cual no tiresa que tener nunca la fantasía de colores chillones, pero en la cual se admiten anchas rayas de tonos cálidos o rayas transversales, quitando los tonos demasiado pálidos o los llamados camiseros, que cada día se llevan menos en las corbatas de los caballeros de todas las edades.

Como traje de más vestir será un completo de americana con una chaqueta azul oscuro, o bien color morvengo, con rayas blancas si se trata de un caballero joven, o una chaqueta con el pantalón gris, o negro, de fantasía.

Con este completo de chaqueta, una clásica corbata de lunares blancos, de distintas medidas y el pantalón haciendo juego encuadrado de una tira azul o blanca, o bien una corbata de moiré con alguna clara,

forman a todo un lado de la plaza como garitas sin centinela.

Ha pensado Encarna en su estudio al presentir que pasaba por tal sitio ella dentro del hospital.

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

—¡Preparada la cama, 18—oye decir en alta voz a la enfermera.

Y allí va Encarna conducida en brazos con mil precauciones por un caballero joven, o una chaqueta con el dolor de aquella pierna que no puede mover, inflamada, deforme!

AGUAS DE MONDARIZ FUENTES DE GANDARAY Y TRONCOSO Propiedad de los Sres. Hijos de Peñador

RÍQUISIMA AGUA DE MESA GASEADA NATURALMENTE

Las más indicadas en casos de artrismo, desnutrición, diabetes, obesidades diversitas, enfermedades del aparato digestivo, anemia y neurastenia.



De venta en todas las farmacias, droguerías, hoteles, depósitos de aguas minerales, restaurantes y coches-camas de todos los trenes.

Fig. 49. «Del Madrid que algunas veces llora», cuento de Halma Angélico, en *Heraldo de Madrid*, 20-9-1929, p. 10. No editado con posteridad. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

LOS DEPORTES

Se proyecta el celebrar en Miami un combate entre Paulino Uzcudun y Jack Sharkey Pero antes tiene que vencer el vasco en su encuentro con Griffiths

El campeonato ciclista catalán.-Una derrota del Real Polo de Barcelona.-Otras noticias

Paulino Uzcudun, como siempre, está muy optimista

CHICAGO 28.—El boxeador español Paulino Uzcudun continúa entrenándose activamente para su próximo encuentro con Griffiths.

Durante el día de ayer luchó en un combate de seis asaltos con su sparring partner, en los que demostró encontrarse en magnífica forma.

Paulino se muestra optimista, y confía en su triunfo. La única objeción que le hacen sus entrenadores es que su estilo es un poco rudo, y el punch demasiado duro.

Entre la afición pugilística existe gran interés por el combate Uzcudun-Griffiths. Hasta ahora el boxeador español es el favorito del público, estando las apuestas en una proporción de siete a cinco a favor de Paulino.

Victoria de un español

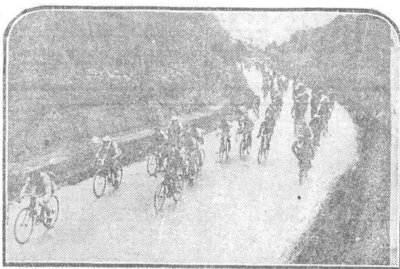
SAN PAULO 28.—En un combate entre el español Barbens y el brasileño Cloréti venció el primero por K. O. al cuarto asalto.

Después se celebró otro match entre el argentino Grimaldi y el brasileño Italo Hugo.

Grimaldi venció a su contricante por puntos al décimo round.

Proyectos...

CHICAGO 28.—El Sr. Nató Lewis, empresario del Chicago Stadium, ha manifestado que deseará



Los participantes en la carrera ciclista del campeonato de Barcelona en plena lucha (Foto Torrens).

cha, demostrando su superioridad sobre el cubano.

En el tercer asalto Gregorio intentó furioso ataque con ambos puños que hizo retroceder a su enemigo. En su acometida, la izquierda de Gregorio alcanzó a Blanco por debajo del cinturón, y mientras éste caía inconsciente al suelo, el es-

cha se había mostrado partidario del boxeador español, protestó rudamente el fallo.—Associated Press.

Tejairo, también español y también derrotado

TAMPA (Florida) 28.—Ayer se celebró en esta ciudad un combate de boxeo entre los pesos welter Luis

dos. Pero en los asaltos sucesivos se abandonó y Luis González dominó ya hasta el final de la lucha.

El combate fue a diez asaltos.—Associated Press.

Harry Crossley, campeón británico de los pesados

LONDRES 28.—Ayer se celebró un match de boxeo a quince asaltos, en el cual Harry Crossley y Frank Moody se disputaron el campeonato británico de pesos pesados.

El combate terminó con la victoria por puntos de Harry Crossley.

Llegada de Knud Larsen

BARCELONA 28 (2 t.).—En el tren expreso de Francia ha llegado este mediodía el boxeador Knud Larsen, actual campeón de Dinamarca y ex campeón de Europa del peso pluma, que debe contender con Gironés para disputar el campeonato de Europa. Larsen ha llegado acompañado de su manager.

FUTBOL

Clasificación de los equipos del Centro

La clasificación total de los once madrileños en el torneo regional quedó establecida como sigue:

	J.	G.	E.	P.	F.	P.	O.	P.
Madrid	8	5	1	2	24	12	11	
Racing	8	3	4	1	20	14	10	
Athletic	8	4	2	2	23	16	10	
Nacional	8	3	3	2	19	21	8	
Unión	8	0	1	7	9	22	1	

Los que disputarán el campeonato de España:

Terminados los campeonatos regionales, quedan calificados los clubs siguientes para participar en el campeonato de España:

Asturias: Sporting y Oviedo, 9 y 9 puntos.

Baleares: Alfonso XIII.

Andalucía: Sevilla y Betis, 9 y 6 puntos.

Castellón: Iberia y Patria, 10 y 14 puntos.

Cataluña: Sporting y Oviedo, 9 y 9 puntos.

Baleares: Alfonso XIII.

TAPIA CAMPEON DE CHILE. VENCE EL SÁBADO EN JAI ALAI

la semana próxima con Johnny Buckley, ciudadano de Jack Sharkey, las condiciones en que se celebrará un encuentro en este pugil y el español Paulino Uzcudun en el caso de que este último derrote a Duffy Griffiths en esta capital el día 29 del actual.

El combate Sharkey-Paulino que se proyecta tendrá lugar en esta ciudad si no cristalizan las gestiones que están realizando los empresarios del Madison Square Garden, de Nueva York, para enfrentar a los dos pugiles en Miami.

Vidal Gregorio pierde por descalificación

FIADLELIA 28.—En un combate de boxeo celebrado entre el cubano Pablo Blanco y Vidal Gregorio, venció el primero al ser descalificado Gregorio en el tercer asalto.

Porque que, a pesar de la descalificación, fué Vidal el mejor combatiente.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

FIADLELIA 28.—En el combate de anoche, en el que fué descalificado el boxeador español en el tercer asalto, Vidal Gregorio fué el agresor en todos los momentos de la lucha.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

El árbitro proclamó la descalificación de Vidal Gregorio y la victoria del cubano.

El público, que durante toda la l-

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores. Tejairo le inició brillantemente el combate, demostrando acometividad y forma en sus primeros asaltos del combate, que le fueron adjudica-

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

pañol en el ímpetu del ataque lanzó un formidable directo con la derecha a la barbilla de su enemigo.

González y el español Angel Tejairo. Fue proclamado vencedor, por puntos, el primero de los dos boxeadores.

mujer—6

Un rebelde



Convivía con los pájaros. Cuando la gente se unía en pequeños grupos para contemplar la dócil llegada de los inquietos y gallofos pajarillos, siempre, en uno de estos grupos, sentado sobre sus patas traseras, tieso de cabeza, y de oído en atención, se hallaba «Truhan», el perro callejero y suelto, que, sin saber cómo, escapaba siempre el peligro de ser apresado. Por las noches de invierno prestaba su calor a los pordioseros que unían su frío en los grandes portales, repartiéndose en montón, los vahos imperceptibles de sus cuerpos ateridos. Otras veces trepaba «Truhan» hasta los árboles, y agazapado en el cruce de dos anchos troncos, pasaba las noches, sin que le importunara más temor que el de asustar a las aves, sus amigas.

«Truhan» era menudo, ágil y sufrido. Se acomodaba pronto en cualquier parte y amoldaba su cuerpo a las necesidades del mo-

mento. Nunca fué esclavo, ni rozó su cuello erguido, ni inquietó su morro parco en regalarse, bozal, correa ni cadena que pudiera contener en lo más mínimo lo ágil de su expansion.

Dos armas indiscutibles y jamás contenidas poseía «Truhan» para sus alegrías y defensa: el bocado y el ladrido.

Un día, atrajo con sus monadas la atención y el capricho de un niño. El pequeño Oscar, acostumbrado a que no le contrariasen en nada, deseó y satisfizo el anhelo de llevarse a su casa al perro, y hete aquí, de perro callejero, convertido a «Truhan» en el más almidonado y «castigador» de los perros «señoritos».

Pero todo le venía ancho, o mejor dicho en esta ocasión, estrecho. El aro del collar le ahogaba como soga de ajusticiado. La correa tirante, a cuyo extremo aparecía él, llevado a remolque por su amito de ocho años, semejaba la torturante cuerda con que llevan en reata a los hombres apresados... Aquel comer «a sus horas» y con orden, sin que le fuera permitido acomodarse a sus anchas en lugar escogido por él, acababa por entumecer su apetito, y, por fin, hasta el no tener hueso que roer en libertad, haciale añorar con verdadera nostalgia, los tiempos de gallofería perruna en que tan a gusto había vivido. ¡Aquél correr y despertarse cuando le venía en gana!... ¡Aquél comer si lo encontraba, unido al sabroso jugo de haberlo hallado a la ventura, cuando menos quizá lo esperaba!... No poder estar sujeto a la ley para ladrar a gusto, no esperar a morder por «orden asalarada», sino morder a quien quería, a quien lo mereciese... Defender al más débil. A las aves, temerosas durante las no-



La correa tirante, le ahogaba . . .

ARROZ "SOS"

Gustoso, substancioso siempre excelente.

ches claras, cuando dormidas, fiaban en el ser avisadas...

No estaba mal «Truhan» con aquella mantita que abrigaba sus lomos. De tanta impedimenta era esto lo que con más gusto consentía.

Cierta mañana, y al cruzar un paseo habitual a su holganza cuando era callejero, muy junto a su rabo, pasó una perra, antigua conocida.

—¡Valiente facha debo estarla pareciendo!—pensó él—me mira como si fuera a tronchársela el lomo de risa...

Entonces, ¡ocurrió algo inaudito!... Alguien, al pasar, pegó tal puntapié a la perrilla, que sus quejidos tuvieron eco lastimero en las sensibles células donde «Truhan» sentía, para defenderla, todo dolor e injusticia... En brusca sacudida quiso arremeter para agarrar sus dientes, menudos y brillantes, en los «bajos» de aquella inhumana pantorrilla tan fácil al puntapié..., pero, un ¡gran obstáculo se lo impedía!... El bozal apretaba su morrillo, la correa, sujeta a la muñeca de su amito, no le dejaba correr en defensa de lo que creía justo... Toda la vibración de su coraje se estrellaba contra su impotencia.

Desde aquél día, ya solo pensó «Truhan» en huir. Volver a «sentirse» libre, dueño y señor de sus armas para dar expansión con ellas a todas sus ansias de justicia y de amor...

• • •

Lloraba el pequeño Oscar más que nunca, por ser el primer capricho que se le desvanecía, como en el agua las burbujas... «Truhan» había huido.

Buscó el pequeño con sus acompañantes, ofreció por recuperar el perdido animalito..., indagó... Durante varios días salió el anuncio en la sección de «pérdidas» de todos los periódicos, con el señuelo de una buena recompensa... Todo inútil.

Cierta mañana, bajo un árbol del paseo, varios golfillos jugaban a las canicas, y por las muecas de sus bocas, precozmente picaruelas, asomaba la colilla pingarrona de un escualido cigarrillo hecho con residuos callejeros. Felices con sus desarrapadas ropillas, miraron irónicos al «niño rico», al pequeño Oscar, que con «su» inglesa institutriz, alta, huesuda, circunspecta, cedía hasta tan baja «ralea», deseosa también de indagar por el perro.

Oscar saltó de su flamante bicicleta y que-

mujer—7



... y quedó alicortado ante los mozuelos...

dó un instante alicortado ante los mozuelos. Uno de ellos, se volvió al niño diciendo:

—¿Cuánto te ha costado «esa» máquina...?

—Mucho dinero—dijo Oscar sin jactancia, pero convencido del valor que poseía y señalando los pedales de la bicicleta, que giraron vertiginosamente rápidos y fáciles.

—No—respondió el mozuelo con mayor sorna—. Si digo «la otra»... y señaló a la inglesa que, impasible, sin entender palabra, seguía impertérrita junto a Oscar...

El niño ardió de coraje y su primer impulso fué levantar el puño sobre quien trataba de reír a su costa. Luego, un sentimiento de confusos prejuicios contenidos, le detuvo sin saber por qué. Creyó adivinar que una distancia enorme le separaba de aquellos desvergonzados, hasta para defenderse de ellos... Sin embargo, aún se hizo fuerte para preguntarles por el perrillo extraviado.

—¿Quién, «Truhan»? ¿El perro golfo como nosotros? No te canses en buscarle, chiquillo... A ese perro le gusta ladrar a gusto y morder cuando tiene gana, no cuando se lo mandan... Es un perro libre... «No quiere «amo»... no quiere «amo»...».

• • •

Oscar, con el tiempo llegó a ser hombre de valía... ¿Artista? ¿Escritor? ¿Poeta? ¿Filósofo?... Lo cierto es que la dichosa libertad de sus ideales, el lema de su trabajo fecundante era siempre: «¡No quiero amo, no quiero amo!»

(Dibujos de Soravia)

HALMA ANGÉLICO

mujer.—6

UN CUENTO

El vencedor

"¡Si todo lo puedes, Señor, haz que me aparte de Ella... sin perderla de vista!" (1).

Y todas las mañanas, se encaminaba lentamente el anciano sacerdote a decir su misa. La de seis, la más mañanera. En aquella iglesita alegre y apartada donde era fácil, muy fácil, conocer pronto a las devotas por ser siempre las mismas. Tres pobres mujeres viejas, arrugadas, sueltas de lengua en el átrio, apocadas en el templo, temerosas siempre de ofender a Dios y no en el prójimo para murmurarle a placer. Las tres mascullaban los latines de la misa y acompañaban al acólito en todas las respuestas como si la frase del rito eclesiástico "mulieres in Ecclesia tacent", no fuera con ellas.

En la oscuridad del sagrado recinto, desde el presbiterio, el bueno de D. Jacinto no veía para nada los rugosos rostros e igual se le daba que fuese una u otra, cuando solemnemente avanzaba su venerable y temblorosa figura hacia el Comulgatorio para ofrecer a las tres devotas el Pan de Vida, con sagrada majestad.

Todos los días igual, igual, igual, hacía treinta años desde sus cuarenta. Pero ya no era el mismo de entonces. Sus cabellos habían ido cayéndose y el negror que ellos tenían convirtiéronse en nieves perennes... ¡como aquellas que cubrían siempre los picos y laderas del destierro a donde voluntariamente enterró su primera mocedad hasta venir a Madrid! ¡Quince años tan fríos como aquel suelo, sembrados en aquella superficie blanca de *La Mujer Muerta!* (2). Los picos altísimos de sus montañas, como las simas hondas de sus desfiladeros, conocían el dolor que allí le llevara en busca de olvido a un recuerdo. Y ahora ya, pasado el peligro de *dejarse vencer* ¿para qué huir más? El lobo a quien temía en su juventud D. Jacinto, estaba en el llano en aquel tiempo, y por eso él, conocedor de la mortal dentellada, huyó a la más enhiesta y abrupta montaña a donde el lobo, loba en este caso, no habría de subir. No, allí no llegaría la pezuñada.

Con los años todo había de cambiar y Jacinto, el que fué seminarista jovial y bullicioso, ya consagrado al servicio de su Señor, se escondía con miedos de zagal madrero en la falda de aquel monte inclemente y piadoso, áspero y acogedor, tranquilo y enervante, según el pensamiento busca paz en la calma de su contemplación o el injuriante éxtasis de la naturaleza busca revivir y fecundarse con las exuberancias engendradas entre el frío y la tierra, en unas ansias de vencer lo estéril produciendo belleza.

Todo fué bien en mucho tiempo, hasta que un día...

Las zagalas acercábanse confiadas al curita galán, y como a una imagen venerada besábanle la mano piadosas sin resquemor alguno en la mirada o el ademán. Los mozos llegaban a él por un consejo y nunca salían faltos. Los ancianos encomiaban su virtud

(1) Glosa sobre versos de Alejandro Bher.

(2) Lugar denominado de este modo en la Sierra del Guadarrama.

sin reticencias. Las viejas enmudecían en la murmuración porque nada, nada, podía columbrarse que oliera ni remotamente a pecado. ¡El señor Cura era un santo! Un santo con mucha penitencia.

Si... Alguien había sorprendido estas ásperas penitencias. Sollozos que salían a veces del blanco dormitorio enjalbegado por Rosa, la mujer más anciana del pueblo, que era la encargada de cuidarlo. Pañuelos retorcidos y húmedos de lágrimas que muchas veces la misma Rosa adivinaba bajo la sotana verdosa ya y remendada de su señor. Bastaba mirar sus ojos irritados para comprenderlo así, sondear un poco en su mirada triste, en sus silencios contemplativos, para conocer que un guardado dolor era la llama y la Columna Sagrada, guión y apoyo de aquella vida en continuo sacrificio de obediencia...

Aquel día... Faltaban sólo tres para la Navidad.

De Madrid habían de llegar los condimentos de la fiesta y también una sorpresa con que el P. Jacinto pensaba celebrar este año la gran fiesta obsequiando a sus feligreses, los niños sobre todo, con agasajos y solemnidades desconocidos en aquel apartado rincón olvidado de los hombres.

Ya a media noche llegaron en burro, y no sin dificultades costosas, los encargados de cuanto bueno iba a sobrevenir en los días memorables.

Portadores de un soberbio Nacimiento llegaban a traerlo dos hombres y una mujer. La mujer era de pelo rubio y ensortijado, hermosa de facciones y blanca de tez. El hombre, al parecer su marido, era basto, lento de andares, burdo de adcmán contrastando con la belleza plástica de la hembra: sumisa, callada y servicial. El otro hombre que les acompañaba, especie de criado y amigo, venía para el montaje de la pequeña obra encomendada al maestro escultor.

El maestro, hombre semi-salvaje, reía el apocamiento de su mujer y la mogigatería con que la infeliz se persignaba al entrar en la iglesia para ayudarle también en la colocación de figuras, emplazamiento y detalle del Belén.

—Pisa más fuerte ¡maldecida!, hipócrita del demonio. El cura no está y nada ha de decirnos por la irreverencia. ¿A qué vienen ahora todos esos aspavientos de novicia asustada? ¡Pelirroja! trae acá los clavos y el martillo! ¡Te daba así con él!—y amenazaba el mastodonte abriendo su boca de caimán con los dientes enfilados y blancos que reían como una calavera—. ¡Anda viva!—y reía más y más por el aire asustadizo y espantado casi de la pobre mujer—¡mira si tus compañeras te vieran! ¿No quisiste venir...? ¿No te emperaste en seguirme aquí por si yo me traía otra mujer? ¡Como si no estuviera harto de mujeres y las odiara a todas por ti, que me has hecho aborrecerlas...! Mira la Pelirroja en la iglesia, y qué modosita está y con qué reparo anda...

Y en efecto, andaba la Pelirroja despacito, medrosica, con los labios apretados y sin atreverse a levantar los ojos para mirar con sus pupilas bravas y retadoras, que encendían el deseo en los hombres y el miedo de ser vencidas en las mujeres de su brega. Se acabaron para la Pelirroja los andares lascivos de mujer en reto, cadenciosos y valientes, de paso se-

guro y firme, cual sus labios tan desdefiosos en reír como hambrientos de besar. Hasta su piel ardiente y seca parecía húmeda y fría.

Y sus labios callaban, callaban hasta sangrar, porque habían olvidado la oración y las palabras dulces y suaves, puras y honestas, en un recambio vergonzoso y soez, aprendido entre el tráfico odioso de su cuerpo ¡tan en capullo! cuando un querer malvado lo trajo al aquelarre del depravado medio en que su vida, ¡tan lozana y pujante un tiempo!, se deshacía en láminas de ceniza gris y viscosa despedida por la escoria que corroía su alma...

—Estoy sucia para pisar en este sitio—murmuraba la Pelirroja—y mis labios más sucios aun para hablar en él. He perdido el habla ¡mi habla!, la mía, que no es la que vosotros conocéis... Yo era otra ¡otra! *antes...* hace tiempo... muchos años ya... ¡no quiero acordarme!

Y en un rebote de su cuerpo, salió la Pelirroja de la iglesia y por un instante volvió a aparecer en ella la moza ruante que sale ruante a dar guerra. Pero no, pronto su arrogancia se descompuso... Allá, por lo bajo de la cuestecita que conduce a la empinada iglesia, aparecía la edificante silueta del Padre.

Ella le vió de otra manera. Muy mozo, mucho más que ahora, con su chaqueta al hombro y una guitarra parlara colgada de su brazo, como cuando venía en los atardeceres a pasear la calle y cantarle coplas. Unas coplas sin vino y sin fiebres. Ella era niña todavía y escuchaba aquella música como un ruego lejano de algo que no comprendía aun. *Porque sí* le mintió amor. Un amor embustero que le encendió y animaba a todo. Después... el mozo se marchó del pueblo con ánimo de abandonar para siempre aquellos santos estudios emprendidos por castas ignorancias del vivir. En su ausencia, otro hombre pudo hablar más cerca de la Pelirroja, quien entonces se llamaba Marcela... Al volver Jacinto era tarde ya, muy tarde para remediar el engaño. Marcela había huído avergonzada ¡sabe Dios dónde...!

El fustazo restalló tan terrible para Jacinto, que rectificó nuevamente su juicio decidido a remontarse en anhelos de mística perfección. Todo lo humano perdió lustre; después de *aquello* que le había acontecido nada valía nada; sólo Dios. Pero de lejos, muy de lejos... ¡tanto!, desde aquellas pérdidas montañas, el P. Jacinto seguía con dolor la vida irredenta de la pecadora...

La casualidad, ese *algo* imprevisto que hace ser el mundo tan pequeño la había traído aquella noche. ¡Aquella noche en que el demonio quiso trabajar...!

Y el P. Jacinto que adivinó a su tormento más que verlo ni mirarlo, renunciaba al encuentro con la firme entereza de un varón que se ha vencido a sí mismo en múltiples combates.

“¡No verla, no verla, no verla...!! por qué:

Aquella flor de Eucaristía
que yo tenía...
aquella flor ya no está aquí.
Aquella flor se ha marchitado
¡Se ha marchitado para mí...!

Y rogaba con el Poeta:

Si has, buen Hada, posible detención
para el suyo, como rogo, te doy mi corazón...

Y seguían brotando los versos cálidos, suaves o urientes, del corazón a los labios del P. Jacinto. Con ruscante escozor oemia el desdichado:

¡Dame, Señor, olvido
que es la *contrapotencia*
del martirio...!

Peró el recuerdo de una sola noche de coloquio más íntimo, atormentaba la memoria del pobre sa-



crificado con la tenacidad de un hambriento que busca y halla bocado donde saciarse... ¡Noche de combate fué aquella, para el corazón de un santo que presiente cerca, cerca, asomado al espejo de sus ojos, el gran peligro para su corazón martirizado y... fuerte todavía!

Clavado en su memoria quedó de por vida el re-
de obtener "*primilla*" y atenzados a su mente
cuerdo de aquella noche memorable por la que hubo
seguían los versos del Poeta preferido:

Quiero un campo apartado
con una casa en ruina
y un huerto abandonado...
Y vivir como un Santo
¡¡recordando un pecado!!

Han pasado muchos años de *aquello*, muchos, muchos... Hace muchos ya, que el cuerpo florido de la Pelirroja, él profanado de Marcela, se pudrió de seguro en la huesa común. No; miento. Cuando iba a ser arojado en ella, un sacerdote viejecito que fué al Hospital para administrarla los últimos Sacramentos, como cristiana había nacido, recogió también el despojo para darle sepultura perpetua en hoya de pago... ¡Así rescató el santo aquel cuerpo, como rescataba con sus sacrificios el alma al demonio!

Desde *aquella* Navidad inolvidable en las memorias del anciano, no había vuelto a verla más, sino... siempre de lejos... muy de lejos... pero, "sin perderla de vista"...

HALMA ANGÉLICO.

(DIBUJO DE RALK)

mujer.—6

Toma, lee...

Yo lo vi hace unos días ante el magnífico escaparate de libros. Brillaban polí cromas las tapas de muchos de ellos ilustrados con tricomías. En la acera salpicaba la lluvia y las pantorrillas morenas y ásperas del chiquillo recibían las cosquillas del agua como un caricia. Sin inmutarse ni descomponerse su semblante por el frío, seguía con sus ojos menudos y brillante pegados al cristal de la vitrina. Su cabeza se resguardaba de la lluvia con un saco de arpillerá que le cubría hasta media pierna, ocultando casi toda su figura desmadradilla y sucia. Allí había libros de todas clases y tamaños. ¿Cuál llamaría mayormente la atención del chaval? Quise averiguarlo por mí misma, y seguí mirando muy de cerca de él la dirección de su mirada. Ciertas cubiertas desfloraban sus asuntos a simple vista. El, enterado pronto, descubría la novela erótica o ligera del libro fundamental. La algarabía de colores en algunas, o los trazos cubistas avisaban ya o daban la pista segura sobre un libro de vanguardismo. Más allá, los tonos acres daban casi sensación de estampido y adivinábáse que aquel libro trataría de guerras... Y allí arriba en el anaquel inmediato a la orgía de cañones, humo, derruidas ciudades y figuras desvanecidas o heridas mortalmente, manuales de arquitectura y medicina, extensos o elementales, para niños y para hombres... ¡La

sucesión inacabable del morir y vivir entrelazándose en cadena inmensa de ideas!

Me estremeció un escalofrío y casi pensé en seguir mi camino y dejar allí al muchacho que, por las trazas, no daba señales de querer abandonar aquel sitio. Acaso fuera ésta su única distracción, la tregua única que tuviera su trabajo, pues advertí deduciendo, que el chiquillo no comía su mendrugo sin ganarlo. Más de admirar era su obstinación junto a los libros; por cuanto, a pocos pasos, en otro escaparate, lucían en todo su esplendor lindos juguetes. No cabía duda de que al niño le interesaban más los libros que las chucherías.

Me aproximé a él cuanto pude.

—¿Te gusta leer, pequeño?—no resistí a preguntarle.

—Sí, señora...—y me miró entre sorprendido y temeroso.

—Pero, ¿sabes?—con cierto orgullo respondió afirmativamente.

—¡Vaya...! Lo que no tengo es tiempo.

—Muchacho..., ¿a tus años?

—¡A ver! ¿Cuántos se creará usted que tengo? Trece haré ahora en Pascua. ¿Son muchos?

—¿Cuándo aprendiste a leer?

—Cuando era pequeño. Vine del pueblo a los once. Allí me enseñó el maestro...

Yo bendigo la paciencia de aquel maestro benemérito, que nos ha dado un ciudadano precoz tan bien dispuesto.

—Y, ¿en qué trabajas?

—Estoy *ha* repartir en una frutería.

—¿Qué ganas?

—Cinco duros, comida, cama y ropa limpia. Me cuidan muy bien—y miro su cara y sus manos llenas de mugre, por lavarlas de ocho en ocho días, quizá; sus ropas churretosas y rotas.

—¿Te cuidan bien?

—Sí.

—Y, ¿cuándo descansas?

—Los domingos por la tarde. Aprovecho para dormir todo lo que tengo gana, ¡cñe!, me levanto tan temprano... A las cinco de la mañana ya me despabilo.

mujer.—7

Y casi involuntariamente sus párpados se cierran recordando el sueño atrasado.

—Y tú, ¿querrías un libro de esos?

—¡Cualquiera...!, pero..., ¿cuando pueda yo juntar lo que vale uno de ellos... Me fijo sólo en las tapas que me gustan, ¿sabe usted?, y para cuando gane..., ¿quién sabe si lo podré mercar!; ahora he de mandar todo a mi madre...

Yo he olvidado que llovía y entretenida con la charla vivaz del muchacho, hasta el frío se me ha quitado. Es tan representativo este momento del momento actual por que atraviesa la patria...

—Quedamos en que te gusta leer..., ¿más que el "cine"?

—Más. Yo no he visto películas más que una vez, hace unas semanas que me convidó el ama, y hablaban tan mal que no quise volver. Decían: "ahorita", "papaquito", "mamaquita" y "recién llego". ¡Y contaban los carteles que estaba en castellano...!

Me admira un juicio tan ingenuamente exacto.

—A tí, ¿qué es lo que te divierte más?

—Aprender. Quiero aprender. Saber más... —y sus ojos se han transfigurado llenos de ansiedad. Y la mugre de su cara y sus manos y los harapos de su cuerpo, han desaparecido para mí. Y ha crecido a mis ojos, convirtiéndose su figura desmedrada y hambrienta, en coloso de nuestras fábricas y nuestros campos que me exigía con el mismo llanto: "¡Quiero aprender, aprender, ¿lo oyes? Necesito saber todo lo que ignoro, nadie me ha enseñado más que a callar y sufrir, ¿entendes? Tengo derecho a saber lo que saben otros y nadie, nadie, puede negarme este derecho que debe ser de todos por igual, ni decirme que no soy apto para ello por humilde que sea mi destino."

—¿Qué libro quieres?—pregunto súbitamente al niño, que se queda asombrado.

—¿Será verdad?

—¿Cuál? ¿Cuál?

—¿Es que me lo va usted a comprar?—le miro con cariño y mis ojos le dan sin duda la respuesta.

—No sé si será muy caro...—vacila con temor.

—¿Cuál quieres; aquel donde hay un soldado acribillado entre bayonetas y metralla? ¿Ese otro con bichos de tantos colores? ¿El del barco? ¿El de Pinocho?...

—¡No!... Aquél, aquel donde hay un jinete con un casco roto en la cabeza y una lanza. Estaba abierto el otro día y sé que dentro lleva también estampas. Hay en una un tío gordo, montado en un borrico, que se ríe como un tonto...

No quise escuchar más. Dentro de la tienda pedí la edición especial de nuestro Quijote, que despertó como en un sueño irrealizable la ilusión del niño.

Al salir, el chaval atisbaba mi acción desde la puerta, dudoso todavía de mi palabra. Ya con el libro entre las manos, le vi acariciar con voluptuosidad y mimo las bonitas tapas; miró muy fijamente el dibujo, alzó los ojos y clavó en mí una punzante mirada de interrogación imprecisa... No sabía si era un derecho o una merced lo que se le otorgaba.

—Para los domingos por la tarde—dijo después—. En vez de dormir, leeré—y no dijo más. Tampoco esperé a otra cosa. Ya a unos pasos de distancia, me volví para mirar aún al pequeño. Muy emocionado seguía mi marcha y observé cómo llevaba el libro a sus labios, sin dejar de mirarme...

"¡Aprender!", "¡aprender!", sin tiempo, sin medios, a salto de mata y..., ¡a fuerza de heroísmo! Salvarse o sucumbir... ¿Hasta cuándo así...?

"Adiós, simpático muchachito... ¡Tú eres el problema de mi patria!"

HALMA ANGÉLICO

En la bandeja de Salomé La Fiesta del Libro

(Santas cabezas de la literatura)

Abril: homenaje feminista

77 ROSALIA DE CASTRO
*No era un río, Rosalía.
A élla iba el infinito.
cómo el mar entra en la ría.*

78 GABRIELA MISTRAL
*Corazones en origen
bajo estrellas de clarión.
La escuela es siempre una
[Virgen.
Gabriela, la Anunciación.*

79 JUANA DE IBARBOUROU
*¡Qué voz morena
en la palmera de la vida!
la voz de una Sirena
de la Atlántida perdida!*

80 ROSA ARCINIEGA
*Sol. Engranajes. Alóe...
Rosa intrépida viajera.
Un gusanillo la róe
en su reloj de pulsera.*

81 HALMA ANGÉLICO
*Nocturno panal de nardos.
Las abejas en el cielo,
y en las celdillas el llanto.*

82 CONCEPCION ARENAL
*Concepción piadosa.
No predicaste en desierto.
El arrenal se abrió en rosa.*

83 ANA GIRON DE BOSCAÚ
*¡Valencianas efemérides
de la esposa de Boscáu!
Rubia espiga del Dios Páu
Minerva de las Hespérides!*

84 AURORA DUPIN.
JORGE SAND
*Puñal en melena bruna,
no mató en tí la mujer.
Vestida de hombre a la luna
de un Nocturno de Chopin.*

85 ZENOBIA CAMPRUBI DE JIMENEZ
*Zenobia, nombre de novia.
Campo rubí de ilusiones.
A hogar de poeta, Zenobia,
traes jardines de Tagore*

86 ELENA ARCEDIANO.
*Tu pluma, como paloma
fuerte de Theotocópuli,
con láuros de Grecia aroma
la frente de Don Quixote.*

87 ERNESTINA DE CHAMPOURCIN.
*Tu verso es de Champourcin
Champaña de violetas
embotellado en violín.*

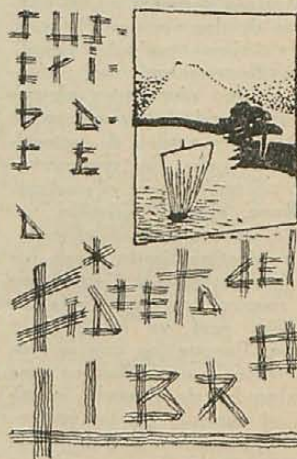
88 PILAR DE VALDERRAMA.
*En tu «Huerto Cerrado»
rosal de ensueños altos.*

89 MAGDA DONATO.
*Rubia Hada Fantasía
que el bostezo del teatro
llenas de infantiles risas.
Emilio Fomet.
Madrid*

Siguiendo la tradición de años anteriores, el día 23 del mes actual, aniversario de la muerte de Cervantes, se celebrará la llamada «Fiesta del libro», conmemoración destinada a honrar las letras españolas y a difundir el conocimiento de las obras escritas por los más esclarecidos ingenios literarios.

Cada año se intensifica más en el público la costumbre de dedicar esta fecha a la adquisición de libros, como prueba de buen gusto y de acatamiento al significado espiritual de la fiesta. Ello favorece la cultura general, sobre todo la educación estética de los lectores y crea un ambiente favorable al libro, tan necesitado de ser recogido con amor y perseverancia.

«Gaceta del Libro» se siente íntimamente unida a esta fiesta de las letras y subraya su significación alentando el espíritu culto de sus lectores para que favorezcan la difusión del libro como un homenaje más a Cervantes, su patrono egregio.



TOUTE L'ÉDITION Journal hebdomadaire technique publié
par l'Intermédiaire des éditeurs, libraires
et intéressés de la presse et du livre. Abonnement annuel: 41 francs.

Directeur: J. VAN MELLE

115, Rue Réaumur, -PARIS (2)

Fig. 57. «Nocturno panal de nardos», poema de Halma Angélico, en *Gaceta del Libro*, abril de 1936, p. 8. No editado con posteridad. Fuente: Biblioteca Nacional de España.



ROMANCE A FEDERICO

A sillita de la reina,
diez ángeles morenitos
han trenzado una cadena
recostando a Federico.

Dos le cogieron las palmas
de sus manos gordezuelas
que trazaron las canciones
peregrinas; las que oían
a retamas,
a limones, hierbabuenas,
a maldiciones gitanas,
juramentos y pimientas.

Otros dos ángeles tienen
en sus manos la cabeza
como custodia de flores...
¡de flores, son las ideas
que brotaron de la frente
bendecida del poeta!

Más ángeles —cuatro eran—
sostenían aquel cuerpo,
le recostaban sereno
como si el mozo durmiera;
y le subían en andas
camino de las estrellas.

¡Un camino en que escuchaba
el poeta
las canciones que trazara
con sus manos gordezuelas!
¡Y salían a su paso
las sombras de sus leyendas!;
¡las tragedias no expresadas
que su mente concibiera!
¡Tragedias que eran la vida
de su alma de poeta!

Y, por último, dos ángeles
de los diez que le llevaban,
dos que eran como la carne
de aquella mujer morena
que fué al río del poeta
y sostuvo su mirada,
y le mostró sus caderas,
y la vió firme de muslos;
de pechos que eran pomonas
de una cesta que se quiebra

bajo el peso bien cuajado
de la ruta que sustenta,
—¡que Federico García
no osó tocar tan siquiera,
porque vió que no tenían
virginidad que él creyera,
y respetó al justo dueño
de aquella carne morena!—

Los dos ángeles que digo,
le empujaban de los pies
como un soplo de plumaje,
como un roce de las sedas
que las novias del poeta
estiraran con sus manos,
entre aljófares, coral,
blondas y finas cadenas.
¡Así empujaban los ángeles
que a Federico ascendía
por las nubes como mares!

Un faraón salió al paso
de la extraña comitiva
y cantó, como cantara
un trovador de otro siglo,
a la gloria de un dios nuevo
que dejaba de ser hombre
y pasaba a ser quimera
ennoblecido en la muerte;
¡un héroe, un escogido,
un inmortal de leyenda!...
¡Fue la guerra quien tronchó
de Federico la rama fresca
del fruto que cuajaba en sus ideas!

Sube, sube, Federico,
que el rey del cielo te llama,
como llamó a Catalina,
la estrella de carne blanca;
la que, en rueda de cuchillos
y de espadas,

dejó huella de su sangre,
cantares a sus hermanas,
como tú dejás los tuyos
en gargantas enlutadas...

Bajo jazmines y azahares,
entre tomillos y albahacas,
arrayanes, boj, cantueso,
clavellinas y zarzales,
cantarán de ti las niñas
cómo te llevan los ángeles,
entre nubes y entre besos
de perfitas y corales.

Corales, sus labios huecos;
perlititas, los dedos suaves;
¡y un aluvión de lamentos
que brota desde sus lares,
porque lloran los gitanos
al que bien supo cantarles!:
¡A Federico García,
el de las «Bodas de Sangre»!

Y una gitanita rubia,
mocita, como tú sabes,
que bebió en un vaso puro
todo el licor de tus males,
se ofrece en virginidad
como un rito de homenaje,
dándote el capullo intacto
que guardaba, recelosa,
para que tú lo gozases...

¡Ya no más sabrá de amores!
¡Ya no mostrará en holandas
los pechos de pan moreno
que por tu dicha guardase
y tus manos amasaran!

Seria, grave,
hierática, pensativa,
la vestal agitanada
mira al cielo ¡y lo ilumina
para cantar en salmodia
tal como si lo rezara!:
«¡Sube, sube, Federico,
que el Rey del Cielo te llama...»
para escucharte las coplas
que a mi RAZA tú cantabas!

POR
HALMA
ANGÉLICO

Fig. 58. «Romance a Federico», de Halma Angélico, en *Técnicos (CNT)*, 5-9-1937, p. 3. No editado con posteridad. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

Amiga Carmina: Sabiendo que esta
 usted en cama con un ligero enfria-
 miento que todo el descuido no sea
 nada, le envío uno de mis libros
 para hacerle compañía algún ratito
 en su aburrida quietud forzosa.

Hasta mañana que pregunté
 si si su Aid como sigue usted.

Un abrazo

Halma

En vez de más le mando
 dos para que empiece el
 que prefiera.

Fig. 59. Carta de Halma Angélico a su amiga Carmina, s.f., c.a. 1940. Inédita. Fuente: Fondo personal.