

TESIS DOCTORAL

«Soñar la vida». La narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)

Carmen Fragero Guerra

Programa de Doctorado: Lenguas y Culturas

Línea de investigación: Estudios Literarios Hispánicos

Dirigida por el Prof. Dr. D. Rafael Bonilla Cerezo

2014

TITULO: *"Soñar la vida". La narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*

AUTOR: *Carmen Fragero Guerra*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2014
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

A GABI Y CARMEN REBOLLO

INFORME

La tesis doctoral de Carmen Fragero Guerra, que lleva por título “*Soñar la vida*”. *La narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*, constituye una aportación más que solvente al rescate de la narrativa de autores (en este caso, además, una mujer) adeptos al fascismo tras la Guerra Civil española (1936-1939). Si bien no podemos encuadrar a nuestra escritora dentro de los que Albert ha denominado “vanguardistas de camisa azul”, tampoco debe ocultarse que durante las décadas centrales del siglo pasado las novelas de Icaza se convirtieron en un fenómeno de masas que coexistió con la “alta literatura” tremendista de Cela (*La familia de Pascual Duarte*), o bien con el realismo subjetivo y a flor de piel de Carmen Laforet en *Nada*, por citar dos nombres canónicos. Pero Carmen de Icaza fue bastante más que la responsable de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, un *best seller* en su tiempo, como han intentado reivindicar Martín Gaité, primero, y más recientemente Servén, entre otros críticos reevaluados aquí por Fragero. La presente tesis aspira a ofrecer el primer estudio de conjunto de la trayectoria literaria icaziana (1936-1960), en virtud de una metodología que participa de la sociología de la literatura, la narratología, el *New Historicism*, la crítica de la recepción, los *Cultural Studies* y, en menor medida, de los estudios de género. A lo largo de once capítulos, la doctoranda pasa revista no solo a los diversos avatares biográficos de Icaza (con más de un hallazgo), sino a una producción narrativa que asimiló muchas de las claves folletinescas de mediados del XIX para abrir nuevas sendas para la novela femenina (más que feminista) de nuestros días. A la luz del cotejo con otras escritoras de la primera mitad del XX, como Luisa María López Linares, o poco después, la citada Martín Gaité, Fragero analiza con detalle títulos como *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, *¡Quién sabe!*, *El tiempo vuelve* y *Las horas contadas*. Particular interés reviste (por el material exhumado) la sección relativa a la actividad de Icaza al frente de Auxilio Social y el devenir en Córdoba de esta institución de beneficencia. La presente tesis viene avalada, asimismo, por la publicación de tres artículos en revistas científicas, de ahí que considere que cumple todos los requisitos (estado de la cuestión, metodología, análisis, conclusiones y bibliografía) para su defensa.

Fdo: Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1. METODOLOGÍA.....	21
1.1. Códigos narrativos	21
1.2. Estructuralismo y narratología.....	23
1.3. Crítica de la recepción.....	26
1.4. New Criticism	28
1.3. New Historicism.....	30
1.3. Cultural Studies	34
1.3. Crítica feminista.....	35
2. CARMEN DE ICAZA: RAÍCES Y ACONTECIMIENTOS QUE MARCARON SU VIDA	40
2. 1. Entrevista con Paloma Montojo de Icaza	56
2. 2. Apéndice documental	65
3. CARMEN DE ICAZA Y LA CRÍTICA.....	92
4. ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y REPRESENTACIÓN SOCIAL EN <i>CRISTINA GUZMÁN, PROFESORA DE IDIOMAS (1936)</i> DE CARMEN DE ICAZA.....	105
4. 1. Introducción	105
4. 2. Situaciones narrativas en <i>Cristina Guzmán, profesora de idiomas</i>	107

4. 2. 1. Narrador emisor de diálogos	107
4. 2. 2. Narrador objetivo y focalizado en las descripciones.....	108
4. 2. 3. Narrador con focalización ambigua	109
4. 3. Anacronías en la trama.....	112
4. 3. 1. Las prolepsis	112
4. 3. 2. Las retrospecciones	113
4. 4. Caracterización de los personajes.....	115
4. 4. 1. El atuendo, relación social y estado de la naturaleza	116
4. 4. 2. Retrato psicológico por medio de retrospección.....	118
4. 4. 2. 1. Texto alterado en la retrospección	119
4. 4. 2. 2. Copia textual en la retrospección.....	121
4. 4. 3. Epítetos como definición de personajes	122
4. 5. Representación de las costumbres y visión de la sociedad	123
4. 5. 1. Relación con `la gran historia´	124
4. 5. 2. Costumbres, referencias femeninas y el hogar	126
4. 5. 3. La ciudad	131
4. 6. Conclusiones	133
4. 7. Sinopsis de <i>Cristina Guzmán, profesora de idiomas</i>	135
5. LOS CÓDIGOS DE LA NOVELA POPULAR EN EL SIGLO XX: <i>¡QUIÉN SABE...!</i> (1940) Y <i>EL TIEMPO VUELVE</i> (1945).....	138
5. 1. Introducción	138

5. 2. Notas sobre <i>¡Quién sabe...!</i> (1940) y <i>El tiempo vuelve</i> (1945).....	147
5. 3. Códigos narrativos	150
5. 3. 1. Caracterización de los personajes.....	150
5. 3. 1. 1. La denominación simbólica.....	151
5. 3. 1. 2. El sumario	152
5. 3. 1. 3. La descripción del atuendo	157
5. 3. 1. 4. El recurso de las ‘tintas cargadas’.....	163
5. 3. 1. 5. La contraposición o contraste	164
5. 3. 2. Técnicas narrativas	168
5. 3. 2. 1. Intromisión del autor.....	169
5. 3. 2. 2. Utilización de los textos periodísticos.....	172
5. 3. 2. 3. Modalidad de discurso dialogado.....	174
5. 3. 2. 4. Argumentos “embrollados” e insinuaciones	179
5. 3. 3. La lengua.....	182
5. 3. 4. Motivos populares	188
5. 4. Hacia una clasificación de <i>¡Quién sabe...!</i> (1940)	199
5. 4. 1. Novela de asunto contemporáneo.....	205
5. 3. 2. Novela sentimental	211
5. 3. 2. Novela de aventuras.....	212
5. 5. Conclusiones	213
5. 6. Sinopsis de <i>¡Quién sabe...!</i> (1940) y <i>El tiempo vuelve</i> (1945).....	216

6. HACIA LA CREACIÓN DE UN ESTILO: CARMEN DE ICAZA (1899-1979) Y LUISA-MARÍA LINARES (1915-1986)	223
6. 1. Introducción	223
6. 2. Coincidencias entre Icaza y Linares	228
6. 3. Divergencias: humor y ambigüedad.....	237
6. 4. Icaza y Linares: la narrativa de corte falangista	250
6. 5. Conclusiones	257
6. 6. Sinopsis de las obras de Luisa-María Linares	259
7. COINCIDENCIAS ENTRE CARMEN DE ICAZA (1899-1979) Y CARMEN MARTÍN GAITE (1925-2000): RETROSPECCIONES Y LA TÉCNICA NARRATIVA DEL ESPEJO EN <i>LA FUENTE ENTERRADA</i> (1947) Y <i>YO, LA REINA</i> (1950).....	273
7. 1. Introducción	274
7. 2. Retrospecciones o evocaciones en la obra de Carmen de Icaza ..	275
7. 2. 1. <i>La fuente enterrada</i> (1947).....	276
7. 2. 2. <i>Yo, la reina</i> (1950).....	277
7. 3. Retrospecciones o evocaciones en la obra de Carmen Martín Gaité	284
7. 3. 1. <i>Las ataduras</i>	285
7. 3. 2. <i>Entre visillos</i>	288
7. 3. 3. <i>Nubosidad variable</i>	289

7. 3. 4. <i>Los parentescos</i>	290
7. 4. Entrecruzamiento de ambas autoras en el uso de las retrospecciones.....	293
7. 5. Los espejos en Carmen de Icaza y en Carmen Martín Gaité.....	296
7. 5. 1. Los espejos en Carmen de Icaza	296
7. 5. 2. Los espejos en Carmen Martín Gaité	300
7. 6. Entrecruzamientos del motivo del espejo.....	303
7. 7. Conclusiones	304
8. IDEOLOGÍA Y TÉCNICAS NARRATIVAS EN LA NOVELA FRANQUISTA: <i>LAS HORAS CONTADAS</i> (1953) DE CARMEN DE ICAZA	307
8. 1. Introducción	307
8. 2. Visión clasista	312
8. 2. 1. Autocensura ante la movilidad social.....	314
8. 2. 2. Defensa ante la intrusión en la clase.....	315
8. 2. 3. Manifestación de la clase en sus costumbres	316
8. 3. Presentación de una sociedad `utópica´	319
8. 3. 1. Matices feudales.....	320
8. 3. 2. Feliz e inmóvil.....	320
8. 3. 3. Paternalista.....	323
8. 3. 4. Falsamente religiosa	323

8. 3. 5. Folclórica	325
8. 3. 6. Centralista	328
8. 3. 7. Machista	328
8. 3. 8. Sin planteamientos filosóficos contemporáneos.....	329
8. 4. Apariencia de modernidad	330
8. 5. Técnicas narrativas: autor implícito y partes discursivas	335
8. 5. 1. Autor implícito y “voz falsa”.....	335
8. 5. 2. Las partes discursivas	336
8. 6. Conclusiones	339
8. 7. Sinopsis y trama de <i>Las horas contadas</i> (1953).....	343
9. AUXILIO SOCIAL EN <i>LA CASA DE ENFRETE</i> (1960) DE CARMEN DE ICAZA	348
9. 1. Introducción	348
9. 2. Asesora social y jefa de propaganda (1937-1940).....	349
9. 2. 1. Revista <i>Auxilio Social</i> (1938) bases del servicio social y colaboraciones	355
9. 2. 2. Visita a Londres y fallido encuentro con Alba	364
9. 2. 3. Algunos interrogantes.....	369
9. 2. 4. Auxilio Social en Córdoba.....	371
9. 2. 5. Secretaría General de la Dirección General de Propaganda del Movimiento	373

9. 3. Auxilio Social en <i>La casa de enfrente</i>	377
9. 3. 1. Introducción a <i>La casa de enfrente</i>	377
9. 3. 2. Objetivo y método del trabajo	381
9. 3. 3. Cotejo entre fragmentos de <i>La casa de enfrente</i> y los discursos políticos	383
9. 3. 3. 1. “La caza de niños”	384
9. 3. 3. 2. La dichosa limosna	387
9. 3. 3. 3. “Olor a gallinero” en Auxilio Social	389
9. 3. 3. 4. Carmen de Icaza personaje: “sonriendo” y “calladamente”	391
9. 3. 3. 5. “Enchufarse en la gran maquinaria social”	394
9. 3. 4. La voz narrativa y la fábula	397
9. 4. Conclusiones	398
9. 5. Apéndice: sinopsis de <i>La casa de enfrente</i> (1960)	402
10. EDICIONES Y VERSIONES CINEMATOGRAFICAS Y TEATRALES DE LAS OBRAS DE CARMEN DE ICAZA	406
11. CONCLUSIONES	421
BIBLIOGRAFÍA	431

INTRODUCCIÓN

Nos podemos preguntar qué sentido tiene estudiar hoy a Carmen de Icaza, autora de novelas sentimentales durante el primer franquismo que, aparentemente, no aportan ninguna innovación técnica ni temática en el desarrollo de la narrativa de posguerra. Pero en la historia de la literatura los escritores secundarios también ocupan su lugar; y más aquellos que fueron muy leídos y considerados en su tiempo por buena parte de la población. No solo porque representan un testimonio interesantísimo para entender una época, sino también porque se constituyen en referencia (positiva o negativa) de las letras y la creación de ese momento. Como sugiere Pozuelo Yvancos, “el canon literario se resuelve en una estructura histórica y, por eso mismo es cambiante y movedizo, lo que justifica la revisión de las obras literarias de escritores menores” (2004, pág. 12). Éste es el caso de Carmen de Icaza, que si bien no supuso un hito en el curso de nuestra novela contemporánea por sus planteamientos renovadores, sí lo marcó en lo que se refiere a la recepción por parte del mismo público que, no mucho más tarde, gustaría de la novela social o existencial. Por esta razón, si aspiramos a examinar (y a canonizar) la novela de la segunda mitad del siglo XX, debemos saber de dónde procede o, al menos, qué elementos han contribuido a su desarrollo. Por otro lado, en los estudios sobre la literatura de la primera mitad del Novecientos, la madrileña aparece tan solo encasillada como “novelista rosa y sentimental”, sin atender en profundidad a sus obras y repercusión.

Además, la representación social de las novelas de Icaza y el mundo idílico que asoma en la mayoría de ellas (“Soñar la vida”) muestran el

imaginario colectivo de la época que sirvió para formar a una nueva clase afecta al régimen. Esta nueva clase no solo necesitaba de evasión, sino que copiará el mundo reflejado en sus novelas: atemporal, perfecto, dividido en clases y falsamente coherente. Así pues, las clases medias aprenderán el modo de comportarse de la alta burguesía y, por el remedo de sus formas, se perpetuará el sistema. Igualmente, el mundo idílico presentado colmará los anhelos de evasión de una penosa realidad (la de posguerra), que se antojaba completamente distinta a la del universo novelesco presentado.

Los valores propuestos en las novelas de Carmen de Icaza se distancian levemente del conservadurismo tradicional. El franquismo exigía una sociedad moral y trabajadora donde tanto los hombres como las mujeres se dedicaran a la “regeneración de la patria”: la mujer debía conceder gran importancia a la maternidad, el hombre al trabajo (ya no era un noble ocioso) y, sobre todo, la religión era el pilar en que se sustentaba su ideología. Por ello, parte de la sociedad se refugiaría en el trabajo, el hogar y el culto devoto, olvidando el pasado y sintiéndose legitimada para no enfrentarse al régimen. La España del franquismo se adormilaba, en resumidas cuentas, con la lectura de tramas opuestas a su vida cotidiana; novelas no comprometidas (ni mucho menos comprometedoras) que no demandaban ninguna respuesta: ‘valores’, pues, fáciles de adoptar, que no implicaban un compromiso político ni una pérdida de los privilegios de las clases altas.

Pero, inevitablemente, en la presentación de esos nuevos ‘valores’, sobre todo en lo que respecta a la mujer, comenzaban a aflorar contradicciones: maternidad frente a mujer independiente y trabajadora, matrimonio (religioso)

frente a verdadero amor, poder instituido (régimen y Auxilio Social) y crítica de las estructuras gubernativas.

Icaza retomará los patrones de la novela popular (del posromanticismo y de las novelas de folletín) para reutilizarlos con habilidad. Trasmite los códigos populares otorgándoles su sello propio. Sus obras, por esta razón consideradas semipopulares, actuarán precisamente como eslabón: serán leídas a su vez por otros autores que recogerán toda la herencia de la novela popular y la reelaborarán, convirtiéndola así en uno de los ingredientes clave de la novela del siglo XX (como, por ejemplo, hizo Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*). También la utilización de esta base popular es fundamental para su aceptación por el público, pues Icaza se sirve de códigos ya divulgados.

Es oportuno estudiar lo que podríamos llamar 'la creación de lectoras' en la nueva sociedad franquista; lectoras que no se van a reducir a su pequeño mundo, sino que parten de él como estímulo para conquistar territorios literarios más comprometidos. Icaza fue una escritora de muchísimo éxito; contó con un amplio abanico de lectores, mayormente femenino, que esperaban y leían sus novelas con avidez. Este hecho es importante para la comprensión de una España donde la mujer accedía raramente a los ámbitos de la cultura, y estas novelas eran acaso su única relación con las letras. Gracias a ellas, estas lectoras adquirieron una capacidad (comprensión no solo del significado sino del sentido), que después les facilitaría enfrentarse a obras más complejas (muchas veces escritas por mujeres y centradas en la mujer).

Entre las de la madrileña hay algunas que lucen pretensiones de estilo y compromiso social. Podría pensarse que sembró la semilla (planteamientos y dudas) que germinará tanto en las lectoras cuanto en escritoras coetáneas, o

inmediatamente posteriores, como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o Josefina Aldecoa. Por esta razón, su estudio se antoja fundamental para situar el origen de nuestra “nueva novela”. La “chica rara”, habitual en las ficciones de Carmen Laforet y de Carmen Martín Gaité, desfila ya por la *Cristina Guzmán* de Carmen de Icaza, que se refugia en su `yo´, en la soledad de sus habitaciones. Pero no solo abrirá fisuras ideológicas en parte de sus lectores, sino que aportará recursos concretos, como `la técnica del espejo´ y las evocaciones que Martín Gaité retomará y adornará con su genuino “ropaje fantástico”.

En el retablo del franquismo las novelas de Icaza son un casetón que no se puede ignorar. La significación de obras comprometidas, como *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, adquieren aún más significado por oponerse a las de Icaza. Y es posible que, en sentido contrario, las obras de la madrileña fueran leídas de un modo distinto, irónico tal vez, al que ella pretendía, una vez iluminadas al trasluz de estas obras “tremendistas” (Mallo, 1956, pág. 49), entendiendo el término como los hechos irremediables que fuerzan a los personajes a actuar “de un modo casi salvaje”, como sucede, por ejemplo, en *Nada* (1944) de Carmen Laforet y *Tino Costa* (1947) de Sebastián Juan Arbó.

A partir de esta premisa, cabe señalar que la última obra de Icaza, *La casa de enfrente* (1960), precisaba de un estudio en profundidad. En ella se incluyen episodios en los que se describe la visión de los perdedores y la actuación de Auxilio Social (y de la misma autora, que aparece como personaje secundario) en el Madrid de posguerra. Así pues, Carmen de Icaza con esta novela se aproxima a la tendencia realista que surgió después de la contienda

bélica, con cultivadores que buscaban una conexión con las circunstancias actuales y concretas de su realidad histórica.

Según Sobejano, una de las modalidades del realismo de la posguerra sería la novela existencial. Los autores (Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes) que la consagran (adultos ya durante la Guerra Civil) son independientes y no tienen conciencia generacional, pero todos

buscan el pueblo perdido a causa de la guerra, y vienen a encontrarlo en angustiosa situación de incertidumbre o lo buscan en el punto de roce entre la persona y los otros y hallan a la persona en individual soledad y a los otros en enajenación masiva, comprobando una imposible o muy difícil comunicación. (Sobejano, "Direcciones de la novela española de la postguerra", 2009, pág. "on line")

Carmen de Icaza participa de esta corriente (con *La casa de enfrente*) y dicha opción, como veremos, es sumamente valiosa, pues asigna una nueva etiqueta a su actividad literaria, que no puede encasillarse simplemente como "sentimental" o "rosa" (junto con autores como Concha Linares-Becerra, María Mercedes Ortoll, Liberata Masoliver o Rafael Pérez y Pérez).

Además, como afirma Albert, "merece la pena dedicarse al estudio y al examen crítico de los autores [falangistas], no por ser `fachas`, sino por ser representantes de un clima intelectual particularmente efervescente" (2006, pág. 2). Es indudable que Icaza participa de ese "espíritu" que dinamizó la reconstrucción de España. De ahí la pertinencia de nuestra revisión.

Más recientemente, Julián Sanz Hoya, después de revisar la historiografía sobre el fascismo español, concluye que todavía se debe

insistir en la necesidad de estudiar la interacción entre fascistas y el conjunto de fuerzas e intereses que conformaron el ‘compromiso autoritario’, clave en la conquista de poder del fascismo, y en la integración de los fascistas en amplias coaliciones reaccionarias en otras dictaduras de entreguerras. (2013, pág. 34)

Asimismo, señala que “los aliados (nacionalistas reaccionarios, católicos antiliberales, *fiancheggiatori* exliberales han quedado con frecuencia eclipsados por el fenómeno fascista y no han sido objeto de una atención, una conceptualización, o un recurso a la comparación suficiente”, aun cuando su papel haya sido fundamental para encumbrar a las dictaduras (Sanz Hoya, 2013, pág. 34). Carmen de Icaza (y a menudo también su público) es, pues, una de estas “aliadas” a lo largo de su trayectoria no solo política sino literaria; por eso aspiramos a rescatarla de su ya “largo eclipse” con esta tesis.

Nota bene: Nuestra tesis se concibió como capítulos independientes, con la intención de que cada uno de ellos apareciera en forma de artículo en diversos lugares (por esta razón, algunos datos introductorios se repiten). De acuerdo con nuestro director, optamos por acogernos a la nueva modalidad sancionada en el artículo 24 de la Normativa de los Estudios de Doctorado de la Universidad de Córdoba:

1. La tesis doctoral podrá estar constituida por el conjunto de trabajos publicados por el doctorando o doctoranda sobre el plan de investigación de la tesis doctoral.

2. A los efectos previstos en el apartado anterior, el conjunto de trabajos deberá estar constituido por una de las siguientes opciones:

a. Un mínimo de 3 artículos publicados o aceptados en revistas incluidas en los tres primeros cuartiles de la relación de revistas del ámbito de la especialidad y referenciadas en la última relación publicada por el Journal Citation Reports (SCI y/o SSCI).

b. Un mínimo de 3 artículos en aquellas áreas en las que por su tradición no sea aplicable el criterio anterior, utilizando como referencia las bases relacionadas por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para estos campos científicos, debiendo estar los artículos publicados en revistas incluidas en los dos primeros cuartiles de la última relación publicada.

c. Un libro o, como mínimo tres capítulos de libro, relacionados con el objeto de la tesis, que hayan sido publicados en editoriales de reconocido prestigio que cuenten con sistemas de selección de originales, pudiendo la Comisión Académica requerir un informe donde se haga constar estos aspectos.

3. En los artículos y capítulos de libro el doctorando o doctoranda deberá ser preferentemente el primer autor o autora, pudiendo ocupar el segundo lugar de los autores siempre que el primer lugar sea ocupado por la persona que ostente la dirección de la tesis. En el caso de que la aportación sea un libro, el doctorando o doctoranda deberá figurar en el primer lugar de la autoría. Las publicaciones deberán haber sido aceptadas para su

publicación con posterioridad a la primera matriculación de tutela académica.

En virtud de estos requisitos, se comprenderá que el hilo que cose nuestro trabajo sea la figura de Icaza, así como el rastro de su producción sobre la narrativa, las claves lectoras e incluso la política de los años cincuenta del pasado siglo. Procuramos, no obstante, ocuparnos de todas las novelas que la madrileña dio a la estampa entre 1936 (*Cristina Guzmán, profesora de idiomas*) y 1960 (*La casa de enfrente*). Ambas fechas, como se deduce sin dificultad, no solo abarcan toda su producción literaria, sino que subrayan el simbolismo del periodo en el que Icaza cultivó la escritura: desde el comienzo de la Guerra Civil al apogeo de la dictadura. Hemos añadido asimismo –de ahí que la urdimbre de la tesis también participe de los criterios más ortodoxos– un estado de la cuestión sobre lo investigado acerca de la autora de *La fuente enterrada*, un capítulo metodológico, conclusiones parciales al final de cada uno de los que forman el núcleo de estas páginas, conclusiones finales, sinopsis de las novelas examinadas y apéndices documentales. Los tres artículos derivados de nuestro trabajo (aun cuando el tercero no lo hayamos incluido en esta versión definitiva) han visto la luz en revistas de prestigio (conforme a los criterios *a*, *b* y *c* de la Normativa de Doctorado). Todos superaron un proceso de revisión por pares. Desglosamos a continuación los registros de los ensayos incluidos en el dossier que acompaña a este volumen:

- Fragero Guerra, C. (2013). La técnica narrativa del espejo en Carmen de Icaza (1899-1979) y en Carmen Martín Gaité (1925-2000). *Tejuelo*, nº. 15, 23-

34, (ISSN: 1988-8430) [CIRC: Grupo B].

<http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/vinculos/articulos/r16/03.pdf>

- Fragero Guerra, C. (2012). Estructuras narrativas y representación social en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) de Carmen de Icaza (1899-1979). *Revista Almirez* (Centro Asociado UNED de Córdoba), nº 18, 129-154, (ISSN 1134-1211) [CIRC: Grupo D].

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4195963>

- Fragero, C. (2013). "Fifty Shades of Grey": Una novela popular en España. [Comparación con *Cristina Guzmán profesora de Idiomas*] (Ediciones de la Universidad Complutense). *Investigaciones Feministas*, IV, 255-269.

Seguimos en este trabajo el sistema de citación y estilo APA (American Psychological Association), sexta edición. Disponible en:

<http://owl.english.purdue.edu/owl/section/2/10/>

Según la normativa APA:

- En los documentos "on line" no paginados se proporciona la dirección de la página *Web* de internet en las referencias finales.

- Los capítulos de libros y artículos no se anotan entre comillas en la Bibliografía. Nosotros lo hemos hecho solo cuando se citan en el texto.

- Las citas en el texto finalizan con un punto después de las referencias, (relativas al autor, año y número de páginas).

- Por el contrario, las citas fuera del texto (de más de 40 palabras) finalizan en punto y, luego, se escriben las referencias relativas al autor, año y número de página (sin terminar con punto).

- En la bibliografía, los títulos de los libros se escriben con minúscula (menos la primera palabra y aquellas que se escriban normalmente con letra capital es su idioma). Sin embargo, en el texto de este trabajo los títulos de los libros en inglés aparecen con mayúscula (todas las palabras principales).

- En los capítulos de libros se indica el número de páginas con la abreviatura “págs.”; por el contrario, en las revistas se anota únicamente el número¹.

¹ Agradezco al Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba), mi director de tesis, su dedicación, finura y minuciosa visión analítica, en su afán por enriquecer este trabajo.

1. METODOLOGÍA

Indudablemente, el método con el que nos enfrentamos a un trabajo de investigación responde, en parte, al propio objeto analizado y, por qué no decirlo, a los puntos de interés que este despierta en nosotros.

La narrativa de Carmen de Icaza ha suscitado nuestra curiosidad por dos caminos. Uno de ellos ha sido el estudio, realizado durante el doctorado, acerca de la obra de Carmen Martín Gaité, la primera que comenzó a rescatar a nuestra autora desde una perspectiva que posibilitó nuevos asedios críticos. Además, heredaría parte del público que la novela rosa, cronológicamente anterior a ella, había conquistado y, de alguna manera, preparado para una lectura más profunda. El otro motivo por el que nos acercamos a la producción de la madrileña deriva del hecho de que sigue los pasos de la novela popular postromántica, de la que nos habíamos ocupado hace algunos años (Fragero, 1986). No en vano, muchos de los tópicos divulgados por los folletines se mantendrán también en las novelas populares de principios del XX. E Icaza los recreará y adaptará a los nuevos tiempos. De este modo, se podrá apreciar una continuidad de temas y motivos que, aunque había sido apuntada por algunos críticos, faltaba por iluminar con tiento y a la luz del careo entre novelas de ambos periodos. Estos dos focos han determinado, pues, los varios enfoques metodológicos adoptados en esta tesis.

1.1. Códigos narrativos

Para analizar los códigos populares postrománticos que permanecen y los que se alteran al comienzo del Novecientos, partimos del método que Romero

Tobar aplicó a un corpus de novelas pre-galdosianas. Se basó, de hecho, en dos aspectos: 1º) “son más orientadores los estudios monográficos sobre autores y sobre novelas aisladas o grupos de novelas homologables” (1976, pág. 53); y 2º) defiende la existencia de unos códigos narrativos en los bloques cronológicos seleccionados del periodo en cuestión (1976, pág. 119). Por este motivo, rastreamos en la novelística de Icaza esos códigos estereotipados que facilitaron su lectura, porque el público, sobre todo el femenino, ya los conocía. Para observar hasta qué punto se continúa esta transmisión en la narrativa icaziana, atenderemos a los mismos estereotipos ya examinados por nosotros a propósito de la novela popular postromántica.

Fue el sociólogo inglés Basil Bernstein (1924-2000) quien desarrolló la teoría de los códigos, argumentando que “los códigos lingüísticos son controles básicos en la transmisión de la cultura o subcultura y los creadores de la identidad social” (1989, pág. 172). Pues bien, Icaza escribe en el momento en que se está produciendo “un cambio en la posición de poder de la mujer debido a su integración en el mercado de trabajo” (Bernstein, 1989, pág. 170), y a otros factores que empiezan a “debilitar la transmisión de una sub-cultura obrera basada en una comunidad, aislada socialmente y [...] que ha creado las condiciones para unos sistemas familiares más individualizados” (Bernstein, 1989, pág. 170). Así, el paso a un código más elaborado supondrá, en el terreno literario, la aparición de una nueva novela que se despegará de la anterior formal e ideológicamente. Aunque en España este cambio resulta menos evidente, no hay duda de que se produce un enfrentamiento entre viejos y nuevos valores y “es probable que esta confrontación [...] formule nuevas demandas sobre los recursos lingüísticos y desafíe la pasividad de la vieja sub-

cultura y sus sistemas de relaciones sociales” (Bernstein, 1989, pág. 170). De este modo, en algunas de las novelas de Icaza se observa “el desafío de los prejuicios, [que] está acuñando nuevas formas culturales, [y] puede jugar un importante papel en la destrucción de las limitaciones de los códigos restringidos acotados sub-culturalmente” (Bernstein, 1989, pág. 170).

1.2. Estructuralismo y narratología

También nos valdremos de conceptos provenientes del estructuralismo. Como expone Culler, los estructuralistas toman la lingüística como modelo, e intentan desarrollar gramáticas que expliquen la forma y el significado de las obras, mientras que, por el contrario, los posestructuralistas comprueban cómo este proyecto es imposible (2007, pág. 22). Pero no es fácil distinguir con claridad ambos movimientos, ya que los mismos pioneros del estructuralismo plantearon dudas y críticas a sus propios principios. Entre estos últimos figuran Genette, Barthes (Culler, 2007, pág. 25) o Iser (Culler, 2007, pág. 19). Además, el mismo Culler manifiesta que, aunque a todos se los llame estructuralistas, adoptan distintos métodos y se inscriben en distintas orientaciones que, a veces, pueden oponerse:

When somebody speaks of critics such as Roland Barthes, Harold Bloom, John Brenkman, Shoshana Felman, Stanley Fish, Geoffrey Hartman, Julia Kristeva and Wolfgang Iser as structuralists all, one can respond by showing that they use diverse methods, works from opposing assumptions, announce different goals, and emerge from incompatible traditions. The more we know of critical

theory, the more interest we are likely to take in accurate discriminations, and the more we will smile with disdain at the ignorance of those who, in reducing criticism to a moral scenario, abandon all pretense and all discernments. (2007, pág. 19)

Precisamente una de las ramas del estructuralismo que ha cobrado creciente independencia es la narratología o discurso del relato. Sus conceptos comenzaron a difundirse por la crítica literaria durante las décadas de los sesenta y setenta gracias a *Figures* (1966-1972), de Genette, y se definen, a grandes rasgos, como el estudio de los mecanismos y procedimientos comunes existentes en todos los actos de narrar historias (*story-telling*) (Barry, 2002, págs. 222-223).

La crítica anglosajona prefiere el término de análisis del discurso porque le permite ampliar el objeto de estudio (Chatman, 1980, pág. 9). Parte de la distinción estructuralista entre historia, o sea, el contenido o la cadena de acontecimientos (*what*), y discurso, la expresión o los modos de comunicar ese contenido (*how*) (Chatman, 1980, pág. 19). En el análisis de esta última narrativa del discurso (*how*), Chatman distingue, por un lado, el estudio de la forma, que se ocuparía del modo de transmisión de la historia (el punto de vista, la voz narrativa, entre otros aspectos), y por otro, la manifestación de esta historia mediante distintas posibilidades: verbal, cinematográfica o, incluso, dancística y pantomímica (Chatman, 1980, pág. 22). De este modo, se buscan unas formas narrativas válidas y estables no solo en el discurso verbal sino en otros medios de comunicación.

Nosotros nos serviremos de algunos términos acuñados por esta escuela, reconsiderados o revisados por Bal, y los definiremos *in situ*. Así, por ejemplo, acordamos que “el sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos” (Bal, 2009, pág. 110); concepto algo más amplio que el de Genette, que solo consiente aplicar el término de *focalizada* a la misma narrativa, y de focalizador al narrador o autor: “*focalized* can be applied only to the narrative itself, and if focalizer is applied to anyone, it could only be the person who focalizes de the narrative, that is, the narrator, or [...] the author himself” (Genette, 1988, pág. 73). Este último término se antoja pertinente para nuestro trabajo, porque el resultado de su aplicación manifiesta el cambio de la novela popular decimonónica a la de principios del XX, donde el focalizador es una mujer que “ve” con los ojos propios de su género, dejando paso así a una corriente de novela subjetiva que llegará hasta la producción de Carmen Martín Gaité ya en la segunda mitad del Novecientos.

Otro concepto rentable para analizar las novelas de Icaza es el de las “situaciones narrativas” o “[...] las diversas relaciones del “yo” narrativo con el objeto de la narración [que] pueden ser constantes dentro de un texto”, aunque “sería un error creer que la situación narrativa es inmutable” (Bal, 2009, pág. 132). Esta mutabilidad de la situación narrativa apreciada por Bal concuerda con la falta de elaboración de la novela popular y facilita nuestro estudio. Junto a estos, emplearemos a su vez otros conceptos de corte estructuralista, pero su empleo siempre vendrá justificado por la necesidad del texto en cuestión y por el objetivo de nuestra búsqueda. Así, nos referiremos a: las retrospectivas y sus funciones (Bal, 2009, pág. 62 y 68), las analepsis internas y externas (Garrido Domínguez, 2007, págs. 168-169), las elipsis u “omisiones del tiempo

de la historia”, los sumarios o “resúmenes narrativos” (Vallés Calatrava, 1994, pág. 132) y las señales de acoplamiento (Bal, 2009, pág. 118), entre otros aspectos. Términos, en su mayoría, que dan cuenta de “la estructura novelística basada en la reducción temporal”, que es “con sus distintas variantes, el patrón constructivo al que se han acogido con mayor frecuencia los narradores españoles de la postguerra” (Villanueva, 1994, pág. 131).

1.3. Crítica de la recepción

En las novelas populares del primer franquismo se dibuja la imagen de una heroína que propiciará un cierto giro hacia la mujer española moderna. Nos encontramos, pues, con una nueva lectora y, para perfilarla, nos apoyamos en los estudios de la crítica de la recepción, basados en el proceso de lectura del texto literario, desde una perspectiva también estructuralista.

A partir de 1960, Iser privilegia en la lectura de una obra literaria el estudio del proceso lector, que previamente Ingardem había establecido en el proceso general de toda lectura (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 330). Para ello, acuñó el marbete de “lector implícito”, es decir, aquel que entiende a la perfección lo que el autor ha querido decir, comprende el mensaje textual tan bien como el autor mismo y es capaz de llenar los vacíos de información y los elementos indeterminados propuestos por el autor: “the gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence, the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text” (Iser, 1993, pág. 34). El lector, por su parte, deberá rellenar esos vacíos, de manera que “whenever the reader bridges the gaps, communication begins” (Iser, 1993, pág. 34). Procuramos,

por tanto, perfilar a este “lector implícito” que se espera que responda a las incitaciones del texto (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 330). Buscamos, a la postre, a ese “a hypothetical personage who shares with the author not just background knowledge but also a set of presuppositions, sympathies and standards of what is pleasant and un pleasant, good and bad, right and wrong” (Leech y Short, 1981, pág. 259). De esta manera, precisamos, por último, cómo Icaza se dirige, por medio de sus tramas, a una mujer que compartía con ella ciertos valores morales, a fin de reconstruir el imaginario común del género femenino de la posguerra.

Respecto al “lector implícito”, surge, por contraposición, el concepto de “autor implícito”, introducido por Booth, que lo define como “the author’s second self [...], an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails” (Booth, [1961] 1983, pág. 151). Dicha categoría solucionó las cuestiones acerca de la sinceridad o falsedad de los autores, ya que no siempre puede hacerse una transferencia de sus obras a sus vidas (Leech y Short, 1981, págs. 260-261). Aunque Icaza se basa en principios que son expresión de sus puntos de vista en casi la totalidad de sus novelas, también hallamos algunos pasajes donde se distancia de su texto y opiniones con decidido tono irónico, evaluando así implícitamente los hechos presentados. Esta matización se antoja de sumo interés, ya que le permite transmitir ciertos (y manipulados) valores a sus lectoras, según veremos. Concluimos, pues, que el autor implícito “denota la totalidad de significados que cabe inferir de un texto” (Bal, 2009, pág. 125) .

Pero puede ocurrir también que esta distinción potencial no se produzca, borrándose las fronteras entre personaje, narrador, autor implícito y autor real,

lo que acontece igualmente en la narrativa icaziana (Leech y Short, 1981, pág. 276) ya que, algunas veces, registramos una identificación plena entre su cargo político, como responsable de Auxilio Social, y su profesión de escritora. Esta singularidad nos obligará a introducir algunas ideas del enfoque defendido por el New Historicism, tal como exponemos en el epígrafe 1.5.

1.4. *New Criticism*

Hacia los años 30 de pasado siglo se practicaba una crítica que, aunque formalista, se había desviado hacia aspectos relacionados con la psique del autor. Así, por ejemplo, Ivor Armstrong Richards, en *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (1929), distingue entre lo que dice el autor (“sense”, el sentido), su actitud hacia lo que dice (“feeling”, el sentimiento), su postura hacia la audiencia (“tone”, tono) y su intención o propósito (“aim”, objetivo) ([1929] 2008, pág. 176). Dicha intención u objetivo del texto puede ser consciente o inconsciente y se relaciona con el fin que pretende promover en el lector ([1929] 2008, pág. 176). El tono, pues, se definiría como la actitud del narrador hacia el lector, o bien el sentimiento que la audiencia descubre detrás de sus palabras. Richards, aun reconociendo la dificultad para precisar la significación del “tono”, lo explica como “the feeling the whole action conveys”, e identifica “the true apprehension of tone” con “our appreciation of the speaker’s attitude towards us” ([1929] 2008, pág. 311); es decir, se trata de una actitud del narrador que comparte con el lector y que se manifiesta por medio de la acción (Richards, [1929] 2008, pág. 311). (Puntualización también interesante porque el tono o actitud hacia lo narrado permitirá a Icaza más de un desdoblamiento narrativo, según evidenciaremos).

Este aspecto intimista de la crítica ejercitada por Richards fue tildado de psicológico por John Crowe Ransom, quien en el último capítulo del *The New Criticism* (1941) –“Wanted: An Ontological Critic”– reclama al movimiento homónimo una crítica centrada en el texto (Brooks, 1995, pág. 1). Así, hacia la primera mitad del siglo XX surge, también dentro de los parámetros del formalismo, pero con aires nuevos, el New Criticism (o Nueva Crítica).

Esta escuela se caracteriza por la explicación (“close reading”) del texto, o sea, por el estudio de sus complejas relaciones y ambigüedades. Se analizan las palabras que lo conforman y se subraya la información interna o externa que resulta relevante para su comprensión, despreciando las influencias y avatares biográficos de sus autores cuando no sirven para una mejor asimilación del mismo (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 242). No obstante, Brooks prefiere sustituir “close reading” por “adequate reading”, argumentando que, aunque ambos términos son semejantes, el propuesto por él libera al New Criticism de la obligación de practicar un análisis minucioso (“microscopic study”) o “de perspectiva de relojero” (“jeweler’s eyepiece”) a todos los textos, incluso aquellos poco interesantes (Brooks, 1995, pág. 90). (Apreciación útil para la novela popular por su carácter estético del todo heterogéneo).

En “In Search of the New Criticism”, Brooks expone las bases de este proceder, cuyas directrices hemos puesto en práctica en algunos lugares:

Each reader will have to make up his own mind, but he might properly be asked at least to read the work with due attention; to consider the meanings of the words themselves; to treat the figurative language as also meaningful, not merely embellishment;

to note the tone established or modulate and shifted: and to consider that even the rhythms may support total effect. Such, in sum, seems to me to be the burden of what the badly named New Critics have said. (Brooks, 1995, pág. 15)

Igualmente, para alcanzar el entendimiento del texto seleccionado, hemos glosado sus palabras, así como las relaciones con otras novelas de la autora o con su vida, cuando esta última lo esclarecía. También prestamos interés, como es natural, al tono del mismo.

1.5. New Historicism

El New Historicism surgió en América durante la década de los setenta (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 244). Aunque recibe influencias estructuralistas y posestructuralistas, se distingue por considerar que la cultura es un gran texto en el que existen obras literarias junto con sucesos históricos, cuyos respectivos límites no quedan claros (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 15). Existe, por tanto, un entrecruzamiento entre arte e historia que posibilita, según Gallager y Greenblatt, el “treating all of the written and visual traces of a particular culture as a mutually intelligible network of signs” (2001, pág. 7). Esta amplia concepción del hecho cultural nos sirve para justificar el estudio de la posible transferencia a su narrativa de los principios políticos defendidos por Icaza, desde su cargo de jefa del Departamento de Propaganda de Auxilio Social. Para llevarlo a cabo, acudimos también a los discursos políticos, pues, en virtud de esta escuela, formarían parte de un vasto archivo cultural; y los cotejamos con diversos pasajes de *La casa de enfrente* (Gallager y Greenblatt,

2001, pág. 16). Y es que, como pregonan los neohistoricistas, se pueden iluminar vínculos ocultos (“it can suggest hidden links”) entre los textos literarios y los políticos: “and texts very much in and of their world, such as documents of social control and political subversion” (2001, pág. 10). Aunque en nuestro caso dichos “vínculos ocultos” entre ambas modalidades discursivas propenderán al adoctrinamiento y no a la subversión contra el sistema.

Además, coincidimos con las directrices del New Historicism en dedicar nuestra atención a sectores todavía algo marginados por la crítica, como el de las novelistas populares. Ello implica observar la cultura desde un punto de vista más democrático, menos conservador, porque se apunta hacia un objeto estético de menor entidad (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 11). No en vano, Lara Garrido, a propósito de la literatura del Siglo de Oro, ha abogado por “la reconsideración de una suma de autores menores”, partiendo “desde los principios de la popularidad (como fenómeno editorial)” (Lara Garrido, 1997, pág. 83).

Ahora bien, de acuerdo con los neohistoricismos, los autores menores no solo poseen valor por sí mismos, sino que sus nuevas interpretaciones también modificarán (y hasta condicionarán) las de los canónicos. De este modo, “achievements that have seemed like entirely isolated monuments are disclosed to have a more complex interrelation with other texts by minor authors” (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 10). Es decir, los logros de los grandes autores pueden reconsiderarse a la luz de las interconexiones o influencias de los segundones o epígonos. En virtud de estas claves de asedio, comparamos la narrativa de Martín Gaité con la de Icaza. Además, los abanderados de este movimiento añaden que concentrarse solo en obras de gran valor estético

disminuye, incluso, la comprensión de las mismas, ya que su verdadero significado solo se captará en relación con aquellas ancilares con las que interactúan (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 13), matiz que corrobora sus raíces estructuralistas.

También con dicho criterio nosotros cotejaremos la narrativa de Icaza con la de Luisa-María Linares, coetánea de nuestra autora y también novelista de éxito en el mercado del subgénero rosa. Así, rescatamos a Linares de un conjunto desacreditado, donde aún yace junto a Concha Linares Becerra, Julia Maura, Ángeles Villarta, María Teresa Sesé y otras, incluso menos conocidas, como Teresa Largo o Rosa María Arana (Alfonso, 2000, pág. 29).

Coincidimos, pues, con esta corriente en el interés por descifrar el motivo por el que ciertos productos, en nuestro caso la novela rosa, merecieron tanta aceptación y, además, gozaron de cierta autonomía frente a la literatura más culta: “we wanted to understand how certain products of these cultures could seem to possess a certain independence” (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 16). Sin embargo, el interés por las autoras de este subgénero no impide que se construya una historia literaria llena de nuevas posibilidades para cada novelista en particular, porque “while deeply interested in the collective, it remains committed to the value of the single” (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 16). Teniendo presente estos principios, deslindamos la singularidad de las autoras tratadas, en concreto la de Icaza y Linares. Además, reinterpretamos la obra de Martín Gaité a la luz de las técnicas heredadas de la novela rosa; es decir, la consideración de su época como un gran “archivo de texto” no menoscaba nuestro interés hacia los distintos autores, que son reinterpretados gracias a nuevos hallazgos —en nuestro caso “la técnica del espejo” que Martín

Gaite remedará a partir de los tanteos previos de Icaza—: “new historicism invokes the vastness of the textual archive, and with that vastness an aesthetic appreciation of the individual” (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 16).

En lugar de utilizar un solo método, a modo de red que aprisione a las novelas comentadas y cobre más importancia que las mismas, preferimos que el texto seleccionado marque los conceptos requeridos para su crítica. En este sentido compartimos también con el New Historicism su escepticismo hacia un sistema teórico abstracto y aplicable a todas las obras:

But both of us were and remain deeply skeptical of the notion that we should formulate and abstract system and then apply it to the literary works. We doubt that it is possible to construct such a system independent of our own time and place and of the particular objects by which we are interested, and we doubt too that any powerful work we might do would begin with such an attempt. (Gallager y Greenblatt, 2001, pág. 2)

Es decir, el New Historicism sanciona que cada obra es producto del tiempo en que fue creada, pretendiendo relacionar el trabajo del escritor con el periodo de su composición, siempre a la luz de la cultura y política su tiempo. El discurso, pues, no se reduce únicamente al texto escrito sino al “mental set” (estado mental) o ideología de todos los miembros de la sociedad. Los neohistoricistas yuxtaponen, en definitiva, los textos literarios a los no literarios y se concentran en temas como el poder del estado y su mantenimiento, así como al estudio de la perpetuación de las estructuras patriarcales (Barry, 2002,

pág. 179). Dicha yuxtaposición nosotros la hemos focalizado sobre el análisis (y en ocasiones rescate) de las revistas, los discursos políticos y las novelas de Icaza.

1.6. Cultural Studies

Ligados a la corriente historicista, surgieron los estudios sobre aspectos culturales, institucionalizados en la Universidad de Birmingham (Reino Unido) durante los años sesenta. Desde esta institución los “Cultural Studies” se extenderían por todo el mundo universitario (Barker, 2008, pág. 6). Se consideran aquí no solo textos literarios (tanto populares como minoritarios), sino las instituciones y las prácticas sociales. Su enfoque interdisciplinario deriva del mundo de las letras y, una vez más, de los movimientos marxistas y estructuralistas. Suelen abordar, de hecho, la relación entre cultura y poder, examinando con tino aquellas instituciones que inculcan a la población determinados valores, creencias, rutinas de vida y formas habituales de conducta (Barker, 2008, pág. 7). La definición de “Cultural Studies” resulta, pues, amplia, difusa y relativa (Hammer y Kellner, 2009, pág. 32), pero algunos de sus objetivos son valederos para nuestro trabajo, pues buscamos en los textos icazianos la imagen del poder ejercido por el estado, la iglesia y la clase alta, al igual que sus implicaciones sobre el resto de la sociedad franquista. Análisis de este tipo explicarían ‘dónde estamos’ en la actualidad (“where ‘we’ are”), para, así, buscar algo mejor, de acuerdo con el criterio personal, a la zaga del relativismo e individualismo de esta corriente:

Cultural studies, while it has no pretensions to totality or universality, does seek to give a better understanding of where `we` are so `we` can get somewhere else, hopefully somewhere better, leaving open the question of what is better and how one decides, as well as the question of who “we” are. (Hammer y Kellner, 2009, pág. 32)

1.7. Crítica feminista

La remodelación de las estructuras se aprecia también en el discurrir de la novela popular, que refleja los cambios de la sociedad y, en especial, los de la mujer y su mundo. Aunque en un principio quisimos separarnos de la crítica feminista, a medida que hemos ido profundizando en la narrativa icaziana decidimos aprovechar algunos de sus presupuestos. Lo hemos evidenciado en en “*Fifty Shades of Grey: Una novela popular en España*” (Fragero, 2013), que no forma parte de este trabajo pero es fruto directo de él. En nuestro artículo comparamos a la protagonista de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) con la de *Fifty Shades of Grey* (James, 2012), novela erótica de arrollador éxito tanto en España como en Estados Unidos. Por medio de un “close reading” (New Criticism) de ambas novelas, demostramos que, bajo una falsa modernidad y cierto vuelo literario, se asientan supuestos retrógrados que el feminismo creía ya superados. Además, en *Fifty Shades of Grey* ni siquiera existe ese lento caminar esperanzador hacia una consideración más digna de la mujer en la sociedad que, con muchas limitaciones, se vislumbra en el modelo femenino icaziano. Por el contrario, se percibe una clara complacencia de la protagonista respecto a su situación, que “oscurece” los logros anteriores

y presenta un “sombrio” panorama para la mujer. Además, evidenciamos que ambas novelas comparten varios de los tópicos más reaccionarios de entre los perpetuados por la novela popular, negando la supuesta originalidad de la autora de *Fifty Shades of Grey*.

En este sentido participamos del enfoque feminista de Caputi que, en *Feminism and Power: The Need for Critical Theory*, constata un cambio general en el modo de entender la feminidad respecto a los comprometidos años 80, doliéndose de la actitud de algunas americanas de hoy, que encuentran una mezcla de placer y excitación (“thrilled complacency”) en volver a la antigua versión de feminidad y en apoyarla públicamente (“the older version of femininity and of male-female relations”) (2013, pág. XI). Según Caputi, esta actitud regresiva se percibe hoy en aspectos triviales, como por ejemplo el deseo de adoptar el apellido de su marido (“eagerness to take their husbands’ names”), la adicción a la cirugía estética y el inicio de las conversaciones con frases como “yo no soy una feminista pero” (“I am not a feminist but...”) (2013, pág. XI).

Casi todos los críticos coinciden en que el feminismo “entendido como teoría articulada en torno a la crítica de la situación marginal y de individualidad de la mujer en la vida social [...] ha sido analizado desde ópticas tan diferentes [...] que se hace difícil desentrañar cuáles son los puntos de contacto” (Sánchez Dueñas, 2009, pág. 12). La mayoría de los estudios de género “actuarán intentando transgredir el orden simbólico patriarcal” (Sánchez Dueñas, 2009, pág. 13). Es decir, podemos hablar de feminismos condicionados por el momento histórico y la ideología en el poder, lo que implica unos marcos de referencia plurales. Suponen, pues, la búsqueda un

nuevo orden con estructuras distintas, desde las que se pretende reinterpretar el pasado.

Así, Toril Moi repasa en *Teoría literaria feminista* la crítica angloamericana y francesa al respecto, sin llegar a extraer unos presupuestos comunes que sobrepasen las generalidades antedichas. Las divergencias de estas doctrinas atañen a puntos tan básicos como el considerar que la literatura femenina se caracteriza por unos rasgos propios, idea defendida por Kalodny, adalid de la escuela angloamericana (Moi, 2006, pág. 80), frente a la concepción de que no existe un modo femenino de escribir, opinión mantenida por la siempre contestataria Julia Kristeva, en oposición a otras feministas francesas (Moi, 2006, pág. 171), como Luce Irigaray o Hélène Cixous (Moi, 1986, pág. 11).

Kalodny, aislando estas particularidades del estilo femenino, señala las percepciones reflexivas o “‘reflexive perceptions’, a habit of mind that, itself, becomes a repeated stylistic device, as character after character is depicted discovering herself or finding some part of herself in activities she has not planned or in situations she cannot fully comprehend” (1975, pág. 79).

Estas dualidades las hemos analizado con detalle en *Cristina Guzmán*, justo en el momento en el que la protagonista reflexiona e intenta comprender su conversación con Prynce (Véase: “Estructuras narrativas y representación social en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*”, apartado: “Retrato psicológico por medio de retrospectión”).

Otro aspecto que, según Kalodny, se define como un recurso propio de la escritura femenina es “la inversión”, bien respecto a “the stereotyped, traditional literary images of women” (1975, pág. 80), o bien “inversion pattern”, referida a la trama (1975, pág. 81). Nosotros hemos rastreado las tímidas modificaciones

que se producen en la narrativa de Icaza y Linares respecto a los patrones heredados o contemporáneos.

Asimismo, nos detenemos en las situaciones de soledad en las que la heroína intenta conocerse, es decir, “loneliness and isolation become, for their heroines, means to self-knowledge and contentment” (Kolodny, 1975, pág. 81). (Véase: “Estructuras narrativas y representación social en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*”, apartado: “Costumbres, referencias femeninas y el hogar”).

Por otra parte, Kristeva critica ciertos movimientos feministas burgueses que solo buscan, y de un modo simplista además, sustituir al hombre en la esfera del poder. Su incomodidad hacia este feminismo se basa en “her fear that any kind of political idiom, be it liberal, socialist or feminist, will necessarily reveal itself as yet another master-discourse” (Moi, 1986, pág. 10).

Quizá esta actitud individualista y burguesa por parte de cierto sector del feminismo se atisbe también en Icaza, cuando sugerimos que ella pretende incorporarse al poder aisladamente, luchando entre los hombres, como uno más, y relegando a las otras mujeres a los pucheros y el anonimato. (Véase: Auxilio Social en *La casa de enfrente*, apartado: “Carmen de Icaza personaje; ‘sonriendo’ y ‘calladamente’”).

En conclusión, nuestra metodología y primado analítico provienen, como hemos expuesto, en primer lugar, de la narratología que, a su vez, bebe del formalismo y del estructuralismo, arrancando del texto y sus relaciones internas, con lo que reciclamos también el enfoque del *New Criticism*. En segundo lugar, partimos de miradas más amplias, como la de los nuevos historicistas (*New Historicism*), que surgirán como superación de la formalidad

de estos movimientos y propondrán sistemas de análisis más abiertos, donde la obra literaria no aparece ya simplemente como una estructura organizada y autosuficiente, en la que hay que determinar elementos que formen una gramática de la narrativa, sino como un documento más de una época histórica. Al situar, pues, la narrativa de Icaza en su contexto, es ineludible rozar siquiera los “Cultural Studies” —que nos mueven a relacionarla con las instituciones que ostentaban el poder durante el franquismo (Auxilio Social y la Iglesia)—. Lo propio rige sobre la necesidad de echar una ojeada a la crítica feminista, que también viene impuesta por su autoría, destinatario y el tema de las ficciones.

2. CARMEN DE ICAZA: RAÍCES FAMILIARES Y ACONTECIMIENTOS QUE MARCARON SU VIDA

La novelista Carmen de Icaza (Madrid, 1899-1979) nació del matrimonio entre Beatriz de León y de Loynaz y de Francisco Asís de Icaza y Breña (1865-1925). Este último provenía de una familia mexicana de orígenes españoles (Fig. 1) y aunque escribía crítica literaria, historia y poesía, “fue al parecer autodidacta, pues no hay constancia de su paso por ninguna universidad, aunque su padre y el maestro Altamirano contribuyeron a su formación literaria” (Díaz de Ovando, 1994, pág. 65). Cuando su amigo Vicente Riva Palacio resultó nombrado ministro plenipotenciario de México en España, Francisco Asís de Icaza lo acompañó a su destino. Así, a partir de 1886 residió en España como segundo secretario de la Delegación Diplomática Mexicana. Desempeñó asimismo un papel activo en la vida cultural madrileña, donde frecuentaba las academias, y llegó a ser secretario de una de las secciones del Ateneo (Díaz de Ovando, 1994, pág. 66). En estas instituciones dictaría conferencias sobre la historia del país azteca. De hecho, su amigo Antonio Machado le dedicó un poema, “Soledades a un maestro”, en el que se refiere a esa actividad:

No es profesor de energía

Francisco de Icaza,

sino de melancolía.

De su raza vieja
tiene la palabra corta,
honda la sentencia.
Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.
En su claro verso
se canta y medita
sin grito ni ceño.
Y en perfecto ritmo
—así a la vera del agua
el doble chopo del río—
sus cantares llevan
agua de remanso,
que parece quieta
y que no lo está;
mas no tiene prisa
por ir a la mar.
Tienen sus canciones
aromas y acíbar
de viejos amores.
Y del indio sol
madurez de fruta
de rico sabor.

Francisco de Icaza,
de la España vieja
y de Nueva España,
que en áureo centén
se graben tu lira
y tu perfil de virrey. (Machado, 2010, págs. 117-
18)

Además, se lo conoce popularmente por ser el autor de la coplilla que figura a la entrada de la Alhambra de Granada, un texto que compuso como respuesta a un mendigo con el que se topó cuando, recién casado, paseaba con su esposa Beatriz por el palacio nazarí.

Dale limosna, mujer,
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada. (Montejo, 1991, pág. 8)

La madre de Carmen de Icaza, Beatriz de León de Loynaz, pertenecía a la clase alta granadina (Fig. 2). Según Mercedes Bachiller, era “muy rica y muy guapa” (*El Mundo*, 26-7-2006, pág. “Web” sin nº), amén de ostentar el título de baronesa de Claret, que nuestra autora rehabilitaría después. Se casó a la edad de diecisiete años (Montejo de Icaza, 1991, pág. 8).

El matrimonio residió en Madrid, donde vio la luz la responsable de *Cristina Guzmán* (1899-1979). Fue bautizada en la iglesia de la Concepción del

barrio madrileño de Salamanca. Carmen tuvo varios hermanos: Beatriz —que murió durante la infancia—, Anita, Luz, Francisco y Sonsoles (Montejo de Icaza, 1991, pág. 8).

Desde pequeña asistió a las tertulias que su padre convocaba en su casa junto a intelectuales de la talla de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Amado Nervo y el joven Ortega y Gasset (Montejo de Icaza, 1991, pág. 8). Cuando apenas tenía cuatro años, Juan Ramón ya le dedicó un poema:

¡Quién iba a pensar, María
que cuando tú apareciste,
tu boca rosa traía
una copla triste y mía
por ser mía y por ser triste!
¡Esta romántica estrella
que yo tengo, da tan poca
luz para pagar con ella
la ocurrencia suave y bella
de la rosa de tu boca!
Se entreabrió tu boca en flor
—era el pobrecillo ciego
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros—,
¿qué vale toda mi vida
para pagarte ese amor
que en mi alma entristecida

ha puesto tu almita en flor?

Escoge entre mis quimeras:

tengo un sueño azul, un nardo,

un vuelo de primaveras

de rosa, unas lastimeras

mandolinatas [*sic*] de bardo.

Si quieres soñar, te doy

ese sueño azul; si quieres

el nardo, ese nardo es hoy

para ti; si quieres, soy

tu trovador y tú eres

bella bajo la pomposa

primavera matutina,

mientras mi voz triste glosa

tu primavera de rosa

al son de la mandolina.

En mi parque encantador

todo te tendrá cariño;

y por un sendero en flor

hallarás a un trovador

que se ha convertido en niño

para jugar con tu amor. (Jiménez, 1964, pág.

300)

Su hija, Paloma Montojo (1991, pág. 16), conserva una postal con un poema compuesto por Carmen de Icaza de pequeña y transcrito por el mismo Juan Ramón Jiménez con su característica ortografía (Fig. 3 y 4):

Los relámpagos de oro
han pasando por el mar,
me parecen mariposas
de la virjen del Pilar.

Juan Ramón enviaba postales a la hija de su amigo durante sus viajes, algunas de las cuales atesora Montojo (no están fechadas) (Fig. 5 y 6). Copiamos el texto de una de ellas a continuación:

Jardín verde, yo te cuido
a la paz de esta canción:
no sabrás lo que es olvido,
jardín de mi corazón...

La pluma está muy mala y no se puede seguir escribiendo. Ya te pondré los versos en otra tarjeta.

En 1904, Francisco Asís de Icaza y Breña fue nombrado embajador de México en la corte de Guillermo II, último emperador de Alemania. Toda la familia marchó entonces a Berlín. Allí, Francisco Asís recibiría al pintor catalán Ramón Casas (1866-1932), que exponía en la capital germana (1891-1896) y

le pidió que pintara a Carmen de Icaza de niña. Este retrato obra actualmente en poder de su hija Paloma (Fig. 7).

Carmen aprendió griego y latín y llegaría a dominar “cuatro idiomas modernos” (Montejo, 1991, pág. 10) que practicó durante sus singladuras por Europa y América, en compañía de sus padres. Bachiller ha confirmado que hablaba correctamente el inglés y el alemán (*El Mundo*, “La Guerra Civil 70 años después. Mercedes Bachiller”, 26- 7- 2006, pág. "Web", sin nº.).

La familia volvió a España en 1912, al ser nombrado Francisco Asís de Icaza ministro plenipotenciario en España. Aunque Carmen de Icaza tenía ya trece años, no asistió a ningún colegio y recibió instrucción en su hogar. Solo frecuentaría el Sagrado Corazón (Chamartín) mientras se preparaba para la Primera Comunión (Fragero, "Entrevista personal", 2012).

Según Paloma Montejo, las novelas donde la autora más reflejará estos años juveniles son *La boda del duque de Kurt* (Barcelona: Editorial Juventud, 1935) y *Vestida de tul* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1941). En la primera, narra sus experiencias alemanas y en la segunda su visión de la sociedad madrileña de las primeras décadas del siglo XX. A lo largo de ese periodo, representó una obra dramática con propósitos benéficos, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, junto con Luis Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero (1897-1942) en el Teatro de La Princesa. Carmen interpretó el papel de Magdalena tan expresivamente que María Guerrero, la madre de Luis Fernando, la felicitó por su actuación (Montejo de Icaza, "Entrevista personal", 2012) (Fig. 9 y 10).

El triunfo de la revolución mexicana esquilmo el sueldo de su padre. Además, la muerte de éste, en 1925, la obligó a desempeñar un trabajo para sustentar a su madre y hermanos. Icaza se presentó entonces en el periódico

El Sol, fundado por su amigo Ortega y Gasset, cuyo director era en ese momento Félix Lorenzo, quien, después de una prueba de tres meses, la contrató para formar parte del equipo de redacción; aunque, más tarde, lo abandonaría para colaborar en periódicos como *Blanco y Negro*, *Ya* o *ABC* (Montejo, 1991, pág. 12).

El 14 de febrero de 1930 se casó con Pedro Montejo Sudera en la madrileña iglesia de la Concepción, situada en el barrio de Salamanca (Fig. 11). Fue testigo de la ceremonia el ya citado Félix Lorenzo. Como padrino ofició el vizconde de la Casa de Aguilar (Fig. 12). La boda se celebró en la más estricta intimidad y, luego, la pareja viajó a Barcelona, Baleares y Andalucía (*El Sol*, “Una boda: La señorita Carmen de Icaza con Don Pedro Montejo”, 15-2-1930, pág. 3). El matrimonio tendría una sola hija: Paloma (Fig. 26).

En las páginas del semanario *Blanco y Negro* hará nuestra escritora sus primeros pinitos feministas: en “El hotel para niños que viajan solos” (6-1-1935, págs. 32-34) critica al gobierno alemán por prohibir que las mujeres trabajen, se pinten la cara o fumen; en “La mujer reclama su derecho al trabajo” (*Blanco y Negro*, 17-11-1935, págs. 114 -117, ed. digital) denuncia el retroceso de la situación laboral de la mujer tras la Primera Guerra Mundial —considerando el avance logrado durante el conflicto bélico, por la forzosa incorporación de la mujer al mismo trabajo que realizaban los hombres que estaban en el frente—. También desde el *Ya* (27-3-1935, pág. 7), en “Solidaridad de hermanas”, continuará con sus denuncias —algo paternalistas—, que la llevaron a afirmar: “¡Que las ricas, las cultas, las fuertes defiendan a las débiles, a las ignorantes, a las humildes!”.

Las inquietudes de Carmen de Icaza hacia el mundo de la infancia remontan a sus columnas como periodista en el diario *Ya*. Durante las Navidades de 1935 (en concreto del 10 de diciembre al 6 de enero de 1936) publicó siete artículos acerca del funcionamiento de los centros infantiles de la capital, agrupados bajo el título de “¿Qué hacemos con la infancia necesitada?” (Cenarro, 2011, pág. 245). Estos artículos van precedidos por uno introductorio y otro a modo de cierre. En ellos se describen centros como la Escuela Nacional de Puericultura, el Asilo de San Rafael (regentado por los hermanos de San Juan de Dios), el Centro de Higiene de Vallecas, un jardín de infancia, regentado por las Hermanas de la Caridad, que era el antiguo Asilo de las Hijas de las Lavanderas, el Asilo de la Beata Ana de Jesús para niños lisiados y la Escuela Sadel para niños sordomudos. Icaza entrevista en ellos al personal encargado de gestionarlos —religiosos, médicos y enfermeros— y llama la atención su libertad a prueba de mandatarios, que le permite ser muy crítica con los medios suministrados por el gobierno a algunos centros, como la Escuela Sadel (*Ya*, 26-12-1935, pág. 7), y muy laudatoria con otros, como la Institución Provincial de Puericultura, auspiciada por las Hermanas de San Vicente de Paul, a la que la considera una “organización perfecta, honra de Madrid”, según reza el subtítulo del artículo (*Ya*, 28-12- 1935, pág. 7).

En 1936, se publicó *Cristina Guzmán, profesora de Idiomas*, primero por entregas en los folletines de *Blanco y Negro* (*ABC*, "Anuncios", 1936, pág. 35) y luego en forma de libro, durante el mes de agosto y en plena Guerra Civil, en la barcelonesa Editorial Juventud (Montejo de Icaza, 1991, pág. 272).

Cuando estalló la contienda, Icaza se hallaba junto a su marido y su hija Paloma en El Escorial. Al poco se trasladarían a Madrid para refugiarse en la

embajada mexicana, pues Carmen disfrutaba de la doble nacionalidad. Gracias a unos pasaportes cubanos proporcionados por el embajador del país caribeño (pues el de México no se lo quiso conceder a su marido), todos los miembros de la familia consiguieron salir hacia Alicante. Las vicisitudes del exilio de Madrid se cuentan en un episodio de *¡Quién sabe...!* (1940) en el que unos padres huyen con su hija del Madrid republicano rumbo a la ciudad levantina. Desde aquí, tomaron un barco de guerra de la marina inglesa que los llevaría a Marsella. Luego, Montojo Sureda marchó al frente, mientras que Carmen y su hija se refugiaron en Berlín, donde su hermano Francisco ocupaba el cargo de embajador de México.

En Alemania, Carmen se reencontró con su hermana Anita y con su madre, Beatriz de León. Pero para estar más cerca de su marido, que fue tres veces herido en batalla, decidió que volverían a España. Se establecieron en San Sebastián, ciudad en la que a la sazón vivía María, hermana de su padre. Carmen dejará al cuidado de estas mujeres a su hija Paloma cuando tenga que viajar a Pamplona, Salamanca o Valladolid para fundar, junto con Mercedes Bachiller, el Auxilio de Invierno, conocido, más tarde, como Auxilio Social.

Dicha organización surgió como imitación del sistema alemán de Auxilio de Invierno, *Winterhilfe* (González Maza, 2011, pág. 615). Mercedes Bachiller y Javier Martínez de Bedoya, su segundo marido, la crearon en otoño de 1936. Este último era discípulo del primer marido de Bachiller, el nacional sindicalista Onésimo Redondo, y había estudiado asignaturas de Derecho en Alemania durante el mes de julio de 1935. Allí descubrió el Auxilio de Invierno y adoptó el su estilo: los fundadores copiarían hasta el sistema de recolección de donativos por medio de unas suscripciones; y también las huchas, que fueron, incluso,

encargadas a Alemania (*El Mundo*, 26- 7- 2006). En octubre de 1936, Auxilio Social inauguró su primer comedor en Valladolid. Carmen de Icaza asumiría el cargo de asesora y, durante el verano de 1937, fue nombrada, además, jefa de propaganda (Cenarro, 2011, pág. 242).

La mayoría de la población española de derechas era entonces profascista, pero tal sentimiento no surgió en el momento en que los alemanes ayudaron a combatir a los franquistas, sino que la raíz de sus simpatías hacia los regímenes totalitarios remontaba, incluso, a la época republicana, fomentada por la presentación “dulcificada” de los absolutismos en el cine documental, muy apetecido entonces por el público español:

Las fuerzas militares totalitarias (fascistas y comunistas) fueron las más mostradas [en los documentales]. Exigencias de la cortesía internacional hicieron que la versión fuese dulcificada. Se exaltó al ejército italiano en Abisinia: no tuvo desertiones, ni se hicieron prisioneros. Desde luego no causó víctimas civiles. Lo mismo sucedió con las manifestaciones de fuerza nazi y sus actos antisemitas de los que, al menos en la pantalla, nunca se supo casi nada. (Rebollo y Deogracias, 2010, pág. 763)

Carmen de Icaza, posiblemente, conocía de primera mano la *Winterhilfe* y esta experiencia le sirvió para encargarse de la propaganda de Auxilio Social (Bueno, 2009, pág. 140). Hay constancia de que viajó en distintas ocasiones a Alemania con el fin de obtener información sobre el funcionamiento de sus instituciones (Suárez Fernández, 1996, pág. 147). Además, otras ceremonias

muestran la relación entre el Auxilio de Social y las autoridades teutonas. Así, por ejemplo, Icaza recibiría en agosto de 1937 la Cruz del Mérito Civil de Alemania de manos del embajador Von Fauppel, durante una fiesta en San Sebastián. En el almuerzo, la madrileña habló “con el ingenio que le caracteriza” y fue alabada por la mujer del diplomático (*Domingo*, 15-8-1937, pág. sin nº). El motivo de esta condecoración obedecía a la divulgación, a través de sus conferencias y de la radio, de las actividades de asistencia social de las mujeres alemanas y a la adaptación de Auxilio de Invierno a su homólogo español, o sea, Auxilio Social (Bueno, 2009, pág. 141). En efecto, en sus campañas propagandistas por Valladolid y Salamanca, Icaza “manifestó que se había entrevistado en persona con la presidenta designada por Hitler para organizar a las juventudes germanas: Gertrudis Scholz-Klink” (Bueno, 2009, pág. 215).

Durante el mes de febrero y junio de 1937, pronunció tres conferencias divulgativas; el tema de las dos primeras fue “La mujer alemana en el Tercer Reich”, dictadas en Valladolid, y el de la tercera “Educación femenina y acción social en Alemania”, esta vez en un foro organizado en Salamanca (Bueno, 2009, pág. 215).

Según Mainer (1981, págs. 333-334), en estas ciudades provincianas —Salamanca, Pamplona, Burgos y San Sebastián— donde Icaza desarrollaba su actividad, se cimentó el poder fascista durante los años inmediatos al estallido de la Guerra Civil. En Salamanca se desarrollaron las luchas internas entre falangistas en abril de 1937. En Pamplona surgió “el núcleo de propaganda más precoz [de Falange] [...] en torno al periódico falangista, *¡Arriba España!*, y, sobre todo, a *Jerarquía*, la “Revista Negra de Falange”

(Mainer, 1981, pág. 334). Junto a navarros como el clérigo Fermín Yzurdiaga Lorca, Ángel María Pascual y Rafael Serrano figuraban en su rotativa el aragonés Pedro Laín Entralgo, el soriano Dionisio Ridruejo, el granadino Luís Rosales y el gallego Gonzalo Torrente Ballester. Burgos se dinamizó gracias al establecimiento de la capitalidad mientras que San Sebastián, centro intelectual y económico, apoyaba a la revista *Vértice*, surgida en 1937 (Mainer, 1981, pág. 334).

La influencia alemana en la organización de Auxilio Social promovió además cierto decaimiento del espíritu católico de la misma. Las autoridades eclesiásticas se dieron cuenta de ello y comunicaron a Roma su desagrado. En julio de 1937, el Cardenal Gomá, en carta particular al Cardenal Pacelli, futuro Pío XII, destacaba esta influencia de la política alemana, que representaba a la postre un distanciamiento de la Santa Sede. Refería en su misiva la reciente constitución de Auxilio Social en Pamplona, en la que “no hay sitio para la religión y el sacerdote, ni se construye una capilla”; y, además, aludía a la separación de los niños por edad y no por sexos, lo que implicaba una coeducación que incomodaba a la Iglesia. El Cardenal Gomá consideraba de hecho estos síntomas “una desviación del sentido profundamente religioso que tuvo en un principio el movimiento” (Andrés-Gallego y Pasos, 2004, pág. 234).

En diciembre de 1938, las delegadas de Auxilio Social, es decir, Icaza y la malagueña Carmen Werner, viajaron a Italia junto con Pedro Sainz Rodríguez, ministro de Educación Nacional (Bueno, 2009, pág. 243). Pilar Primo de Rivera relata en sus memorias este trayecto al país transalpino en el que ella, Carmen de Icaza, Carmen Werner y Dionisio Ridruejo, acompañados por la marquesa de Médicis del Vascello, presidenta de las mujeres fascistas, fueron a saludar a

Mussolini en su despacho de la Plaza de Venecia (Fig. 14). Asimismo, fueron recibidos más tarde por Alfonso XIII en el hotel donde el rey se hospedaba en Roma (Primo de Rivera, 1983, pág. 210).

Carmen de Icaza, al mando de un convoy de Auxilio Social, entró con ayuda humanitaria en el Madrid recién liberado de 1939 (Montejo de Icaza, 1991, pág. 13). En 1940 es nombrada secretaria nacional de Auxilio Social (Cenarro, 2010, pág. 72), aún compartiendo tal responsabilidad con Manuel Martínez Tena, que era delegado nacional (había sustituido a Mercedes Bachiller, que ocupó dicho cargo desde 1937 hasta 1940) (Orduña Prada, 1996, pág. 77). Ese mismo año recibiría la Gran Cruz de Beneficencia por su labor social (*ABC*, 7-11-1940, "Noticia", pág. 4).

Asimismo, la madrileña continuaba con su actividad literaria y escribe *¡Quién sabe...!* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1940), *Soñar la vida* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1941), *Vestida de tul* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1942) y *El tiempo vuelve* (Madrid: Afrosido Aguado, 1945), hasta el punto de que en diciembre de 1945 el Gremio de Libreros la proclamó "el novelista más leído en España" y le dedicó la Semana del Libro (Andreu, 1998, pág. 65)².

² Véase las siguientes referencias documentales en AGA (Archivo General de la Administración):

IDD (03)049.001 (Delegación Nacional de Prensa y Propagada), caja 21/01174: Comunicado de 13 de diciembre de 1945 de la Subsecretaría de Educación Popular sobre la Semana del Libro dedicada a Carmen de Icaza. Nota de sindicatos.

IDD (03)049.001 (Delegación Nacional de Prensa y Propagada), caja 21/01176: Comunicado del 29 de diciembre de 1945 de la Subsecretaría de Educación Popular sobre la Semana del Libro dedicada a Carmen de Icaza. Nota del Instituto Nacional del Libro.

A partir de 1947, ella misma editará sus novelas, convirtiéndose así en empresaria. Compraba los materiales en Papelería Española, alquilaba la imprenta y pagaba los gastos de distribución (Montejo de Icaza, "Entrevista personal", 2012). Esta independencia respecto a sus editores se evidencia, además de en mayores beneficios económicos, en una voluntad de estilo y en un intento de profundizar en los temas. De entonces data su obra favorita *La fuente enterrada* (Madrid: Gráficas Clemares, 1947) (Montejo de Icaza, "Entrevista personal", 2012), a la que seguirán *Yo, la reina* (Madrid: Gráficas Clemares, 1950), *Las horas contadas* (Madrid: Gráficas Clemares, 1953) y su última novela, *La casa de enfrente* (Madrid: Gráficas Clemares, 1960), que se aleja un tanto del estilo popularmente denominado "rosa", pues se percibe en ella una creciente ambición por dotar de profundidad a sus personajes.

La influencia alemana en el estado español se atenuó a partir de 1943, con el giro provocado por la II Guerra Mundial y, sobre todo, en 1945, con la victoria aliada sobre el fascismo. El declive de influencia germánica en Auxilio Social dará lugar a una acentuación del poder religioso, más en consonancia con el bando que se alzó con la victoria en la Guerra Civil. Además, la tutela eclesiástica sobre Auxilio Social permitiría al régimen controlar a la sociedad (Carasa, 1997, pág. 94). El papel de esta institución en la reconstrucción de nuestro país se resume tal que así:

Auxilio Social, pues, fue un instrumento de combate, una verdadera intendencia de los frentes durante el conflicto y un poderoso medio de reconstrucción de la nueva España después de la guerra. Convertir la asistencia en un instrumento del Estado

totalitario para que sus actividades de auxilio sirvieran a la reconstrucción nacional y transformar la caridad en una prolongación de la acción de conquista de los soldados, para asegurar el destino histórico de España, era su objetivo básico (Carasa, 1997, pág. 95).

Icaza permanecerá dieciocho años como secretaria general de Auxilio Social, amén de formar parte de la Asamblea Suprema de la Cruz Roja Española (Montojo de Icaza, 1991, pág. 14) (Fig. 15, 16, 17). De esta forma, en la década de los cincuenta se mostraba como una mujer contenta con sus logros sociales; además de ser reconocida por su labor benéfica, lo era también como escritora. En 1951, rehabilitó el título de barón de Claret (concedido a Francisco de Areny y Toralla por Felipe IV), cuyo último beneficiario fue el marqués de Valle Santoro (*ABC*, 1951, pág. 13). Esta aparente satisfacción se evidencia en un retrato, pintado por el sevillano Clemente del Camino, en el que la madrileña aparece condecorada, en traje de noche y con un collar de doble vuelta de perlas. Se trata de un lienzo que hoy pertenece a su hija (Fig. 25).

La última novela que escribió fue, como decimos, *La casa de enfrente* (1960). Después de su publicación, Carmen se dedicó únicamente al entorno familiar, ya que estaba delicada de salud y sufría una acusada miopía (Fig. 36). Murió el 16 de marzo de 1979, un año más tarde que su marido.

2. 1. Entrevista con Paloma Montojo de Icaza

Recogemos a continuación los datos proporcionados por su hija, Paloma Montojo, a lo largo de una entrevista concedida en su domicilio madrileño el 22 de marzo de 2012. (Sus palabras textuales las transcribo entre comillas). Aunque nuestras preguntas fueron concretas, dejamos que se expresara e incluyera nuevos temas con libertad. Los he agrupado, en aras de la claridad, en dos ejes temáticos: (a) Carmen de Icaza, escritora y (b) Carmen de Icaza, mujer.

(a) Carmen de Icaza, escritora

Doy cuenta aquí de los autores y obras frecuentados por Carmen de Icaza. Bajo la transcripción de los comentarios de Montojo de Icaza, añado, entre corchetes, la información sobre estos novelistas; al menos la más relevante para comprender su huella sobre la obra de nuestra escritora. Asimismo, adelantamos ideas sobre su modo de narrar, es decir, sobre cómo era su taller literario.

Su biblioteca

“Mi madre leía en inglés y en alemán. Esto le facilitaba conocer, de primera mano, a autores contemporáneos, que ejercerán influencia sobre ella. Los dos que más le gustaban eran: Vicki Baum (1888 - 1960) y Robert Smythe Hichens (1864 - 1950). También leía a Cecil Roberts (1892 - 1976) (Fig. 28)”.

Montojo recuerda cómo su madre confesaba haberse inspirado en *The Woman with the Fan* (1904) de Hichens para escribir varias escenas de *La fuente enterrada* (1947) (no hemos encontrado ningún parecido, pero quizás

pueda haber tomado de Hichens su capacidad para los diálogos en reuniones elegantes de la alta sociedad, aun cuando del autor sajón el ingenio no aflore apenas en los de la novela de Icaza (Hichens, *The Woman with the Fan*, *E-book*, 2009).

También atesoraba en su biblioteca novelas más reconocidas por la crítica, como *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), de Thomas Mann (1875-1955), algunas obras de Henry Graham Greene (1904-1991) y de Stefan Zweig (1881-1942).

[Vicki Baum (Viena, 1888- Hollywood, 1960) ligó sus comienzos, al igual que Icaza, al periodismo. Desde 1926, consagraría su trabajo a la editorial popular Ullstein (King, 1988, pág. 12). Su nombre, pues, está enraizado en la floreciente y excitante era cultural de Weimar y Berlín (durante los años 1919-1933). Sus novelas gozaron de gran popularidad en su tiempo, sobresaliendo: *Miniaturem (Miniaturas)* (1926), *Menschen im Hotel (Gran Hotel)* (1929) y *Helene Willfür (Helena Wilfür)* (1932). Esta última es una historia de amor en la que el lector es informado los sentimientos de la protagonista (Helene) hacia su profesor, pero no así la misma Helene. Como Icaza, Baum continúa con la tradición de la novela romántica y, además, incorpora elementos realistas en los que se aprecia “gripping scenes of the woman lives” (King, 1995, pág. 155). No obstante, sus temas gozan de una visión más abierta que los de la madrileña ya que, por ejemplo, Helene no solo compite con los hombres en el mundo de la química sino que, además, se enfrenta al problema de su embarazo y a su posterior vida como madre soltera (King, 1995, pág. 156).

En 1932, antes de la toma del poder por parte del partido nazi (King, 1988, pág. 143), Baum fue invitada a escribir el guion cinematográfico de

Menschen im Hotel (Gran Hotel) en California y decidió afincarse allí. A partir de entonces, escribió en inglés el resto de su obra: *A Tale from Bali* (1939), *Headless Angel* (1949), *Danger from the Deer* (1953), *The Mustard Seed* (1953) y *Written on Water* (1957). De sus cincuenta novelas, unas diez fueron adaptadas al cine, otro de los puntos en común con Icaza. En 1958, comenzó a redactar su biografía en alemán, *War Alles Ganz Anders*. Murió en California en 1960.

Sus obras se publicaron por entregas o en libros baratos y fueron adquiridas fundamentalmente por una audiencia variada, tanto por lo que atañe a su educación como a su nivel socioeconómico (King, 1988, pág. 19). Gracias a su narrativa, los límites entre la “true literature” (literatura culta) y “the other literature” (literatura popular) comenzaron a perfilarse durante la república de Weimar (King, 1988, pág. 21), aun cuando, a pesar de su éxito, sus novelas fueron prohibidas por el Tercer Reich (King, 1995, pág. 151).

Robert Smythe Hichens (1864, Speldhurst, Kent, Reino Unido - 1950) fue asimismo un novelista muy popular en su época. Entre sus novelas destacan: *The Green Carnation* (1894) y *The Garden of Allah* (1904) (“St. John Adcock, essay date 1928”, *Twentieth-Century Literary Criticism*, Ed. Nancy Dzedzic. Vol. 64. Gale Cengage, 1996, e- *Notes.com*). La primera es una sátira del movimiento modernista liderado por Oscar Wilde (Dzedzic, 1996, pág. “Web”). La segunda, *The Garden of Allah* (1904), fue llevada al cine en 1936, dirigida por Richard Boleslawski e interpretada por Marlene Dietrich y Charles Boyer en los papeles principales. Narra una historia de amor entre un monje trapense y una turista inglesa en el Norte de África (Dzedzic, 1996, pág. “Web”).

The Woman with the Fan fue publicada por primera vez en 1904, en Estados Unidos (New York: Stokes) y, simultáneamente, en Alemania (Leipzig: B. Tauchnitz). Más tarde, en 1921, fue adaptada –dirigida por René Plaissetty, con los actores Mary Massart y Alec Fraser, como protagonistas–. En las obras de Hichens se aprecia el sentido del humor y la obsesión por el análisis detallado de la realidad (rasgo este último presente también en la narrativa de Icaza) (Dziedzic, 1996, pág. "Web").

Hichens incorpora en sus últimas novelas elementos detectivescos, tal como haría la madrileña en *La casa de enfrente*, donde incluye un asesinato en la trama.

Como en los dos casos previos, Hichens estuvo ligado al mundo periodístico. Estudió un año en el *London School of Journalism* y, luego, escribió artículos para diarios y revistas como *Pall Mall Magazine* (Dziedzic, 1996, pág. "Web")

Cecil Edric Mornington Roberts (1892 Nottingham –1976) desempeñó tras la Primera Guerra Mundial la labor de crítico literario en el *Liverpool Post* y, más tarde, fue editor durante cinco años del *Nottingham Journal*. Tuvo mucho éxito en España entre la alta burguesía y fue conocido (simplemente como Cecil Roberts) por las traducciones de la editorial barcelonesa Luis de Caralt a partir de finales de la década de los cuarenta.

Antes de la anexión de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial parece que se ofreció al gobierno inglés para dictar conferencias que promovieran la intervención americana contra Hitler (Calder, 2004, págs. 134-150). Esta toma de conciencia política y su capacidad oratoria se antojan

semejantes a las desarrolladas por Icaza en Auxilio Social desde su puesto de encargada de la propaganda.

Respecto a la técnica de Roberts, nuestra escritora pudo haberse inspirado en sus morosas descripciones de ambientes elegantes y burgueses, temas apetecidos en la España franquista por su escaso compromiso político y naturaleza evasiva. Valga como ejemplo la descripción de la celebración de una boda en *Estación Victoria* (1937), donde asoman los miembros de una familia rica con doncellas que los adulan y una serie de mendigos, que merecerán su caridad; episodios, pues, similares a los presentados por Icaza en buena parte de su novelística (Roberts, [1937] 1950, págs. 35-39)].

El taller literario

Icaza “dictaba sus novelas a una secretaria que las mecanografiaba” (Fig. 30); se recluía en el comedor y, durante esas horas, Paloma, su hija, no podía hacer ruido alguno. Después, el texto de la secretaria era corregido por la autora e, incluso, a veces, la misma Paloma contribuía en esta tarea (Fig. 31). Dicho método de trabajo favorece la fluidez de los diálogos y, al tiempo, explica los errores en el uso de ciertos latinismos y extranjerismos, como ha señalado la crítica (Servén, 2005, pág. 111).

Icaza “hablaba con entusiasmo de sus novelas y nunca presentaba dudas respecto a sus finales”. Baste citar que Montojo se queja humorísticamente de que el día en que ella dio a luz, su madre distrajo a su suegra con la narración del argumento de una novela que estaba a punto de terminar y ninguna de las dos le prestó la debida atención al recién nacido.

Asimismo, la responsable de *Cristina Guzmán* “se documentaba concienzudamente para, luego, escribir todos los detalles de lo narrado; leía enciclopedias y libros de texto”. Este empeño se advierte en las descripciones de costumbres –populares o de la burguesía–, diseminadas por todas sus novelas y, sobre todo, en *El tiempo vuelve*, donde desgrana con mucho detalle la historia de Florencia.

Carmen utiliza como materia novelable las historias personales. Paloma, su hija, se ve retratada en ese episodio de *¿Quién sabe...!* en el que una familia huye en tren del Madrid republicano; ya dentro del vagón, la hija pide una gaseosa de bola a su padre y, cuando este baja, es apresado por los militares. Lo mismo pudo ocurrirle a Pedro Montojo, pero su mujer no lo dejó descender del tren para cumplir los deseos de Paloma.

Por otro lado, el desprecio de la protagonista (Teresa) de *Soñar la vida* hacia sus gafas es copia de “su disgusto personal por llevar gafas en público, debido a su gran miopía”; “solamente consentía llevar impertinentes en las reuniones en sociedad, pero nunca gafas” (Véase Fig. 13, con su “gesto de miope”). Icaza lo describe así:

De bruces en la almohada, Resa [Teresa] llora calladamente. ¿Por el patito feo? ¿Por María Isabel, la heroína de su novela? ¿Por la Princesa azul? Ella misma no lo sabe. Lloro por todos aquellos que tienen hambre y sed de ternura. Por todos aquellos a quienes jamás una boca amada ha dicho: ‘Te quiero’. [...] Teresa no hubiera querido ser ingrata con el destino. [...]. Pepe y Luis la adoraban a su modo fraternal y brusco. Don Rogelio le mostraba

sincero afecto. Pero no era eso... No era eso... Cuando se tienen veinte años, aunque se lleven gafas de concha, se pide a la vida algo más (Icaza, 1941, págs. 50-51).

Además de escritora, Carmen “era una gran empresaria y, a partir de 1947, con *La fuente enterrada*, se independizó del editor Afrodísio Aguado para editar ella misma sus obras”. De este modo, “recibía todas las ganancias económicas, que pudo invertir en pisos, ya que la familia vivía del sueldo de mi padre, inspector de la Compañía Telefónica y no necesitaba esos ingresos”.

(b) Carmen de Icaza, mujer

Dentro de este apartado informo de sus amistades y aficiones, ilustradas con una anécdota.

Amistades y aficiones

Carmen era una “mujer activa que gustaba de los espectáculos y amistades”. Montojo recuerda haber acompañado a su madre a los estrenos de películas y obras de teatro con mucha frecuencia, dado que su padre alegaba que “tenía que madrugar para trabajar”. Nuestra autora era “optimista, alegre y siempre llevaba las riendas de la conversación en las reuniones”. En su casa organizaba tertulias literarias a las que asistían periodistas, autores dramáticos y novelistas como Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) o Agustín de Foxá (1909-1959). En ellas se leían fragmentos de diversas obras de los invitados. Por otro lado, “Carmen de Icaza y Concha Espina se apreciaban, aunque esta era mayor que ella. Ortega y Gasset era su amigo y así lo demuestra cuando en 1953 le compró en

Alemania una versión de *La fuente enterrada*, que había sido traducida al alemán como *Irene*” (Fig. 32 y 33).

Puesto que sus novelas muestran un gran conocimiento de los lujos y refinamientos femeninos, en especial de las joyas y las telas, le preguntamos a su hija si Icaza era aficionada a las piedras preciosas. Respondió que le gustaban los trajes de chaqueta y los de noche. “Pregonaba que había que tener poco pero bueno. Era elegante pero austera. Nunca se compro grandes joyas y las que poseía, unas esmeraldas –como las que tiene Sandra en *¡Quién Sabe...!*–, eran heredadas. Sus modistos preferidos fueron Cristóbal Balenciaga (1895-1972) y Pedro Rodríguez (1895-1990)”. Su verdadera pasión la constituyeron “las antigüedades”: muebles y objetos de decoración que ahora pertenecen a su hija. Dicho interés por el mobiliario aflora en las precisas descripciones de su narrativa; así, por ejemplo, un embajador regaló un tapiz de Bújara (Uzbekistán) en Alemania a su padre; el mismo que su hija conserva y se describe fielmente en *Vestida de tul*, donde Felipe Arce “a sus pies, en el maravilloso tapiz de Bucara, le parece ver enroscarse una cobra. Negra, brillante, con ojos como de azabache” (1942, pág. 183).

Rasgos personales; una anécdota

Carmen de Icaza no es una escritora ensimismada ni encerrada en su torre de marfil, sino “una mujer activa y comprometida socialmente”. Su inquietud por los más desfavorecidos, según Montojo, dominaba su personalidad mucho antes de ser canalizada por Auxilio Social, destacando la “raíz religiosa y católica de este compromiso” y el recuerdo de que como madre

era “cariñosa pero rígida”, y que su “característica principal era que nunca hablaba mal de nadie”.

Para ilustrar su “espíritu luchador” y “lo famosa que era en España”, nos contó una anécdota que resumimos a continuación: cuando Carmen de Icaza, su marido y su hija Paloma salieron del Madrid republicano, ya en plena Guerra Civil, lo hicieron, como dijimos, gracias a unos pasaportes cubanos. Carmen tenía relación con el embajador del país hispanoamericano y este le facilitó un pasaporte para su marido; “gentileza” a la que se negó el embajador de México, que puso toda clase de trabas para expedirle un salvoconducto a Montojo (para las mujeres no era necesario pues, como ambas poseían la doble nacionalidad, disfrutaban ya de tal “cédula”). Paloma observó, mientras evocaba este episodio, que su padre solía afirmar que su madre era “muy talentuda”, pues siempre diseñaba perfectamente las estrategias familiares para salir airosa de los apuros. Cuando llegaron a la estación de Madrid con destino a Alicante, Icaza se dirigió al personal ferroviario y solicitó que, por favor, les cambiarán los billetes que les habían proporcionado en la embajada por otros de coche cama, a fin de que su hija pudiera descansar mejor. Esta petición la realizó imitando exageradamente el acento cubano. El empleado de la taquilla la reconoció y le dijo: “Carmen de Icaza pasé usted y confórmese con lo que tiene”. Más adelante, recién terminada la guerra, este mismo empleado fue inculcado como antifranquista, Icaza acudió a los tribunales y declaró a su favor. A raíz de su testimonio, el acusado fue liberado (Montojo de Icaza, "Entrevista personal", 2012). Este suceso resucita, parcialmente novelado, en la trama de *¡Quién sabe...!* (1940).

2.2. Apéndice documental

Nota: Todas las fotos, salvo aquellas de las que se especifica su procedencia, pertenecen a Paloma Montojo, hija de Carmen de Icaza; la mayoría de las fotos y documentos los conservaba sin fecha.

Las fotos que proceden del AGA (Archivo General de la Administración) se encuentran en IDD (03) 088.000. Signatura 33-03442-00042



Fig. 1. Francisco de Asís (1865-1925), padre de Carmen de Icaza



Fig. 2. Beatriz de León, madre de Carmen de Icaza

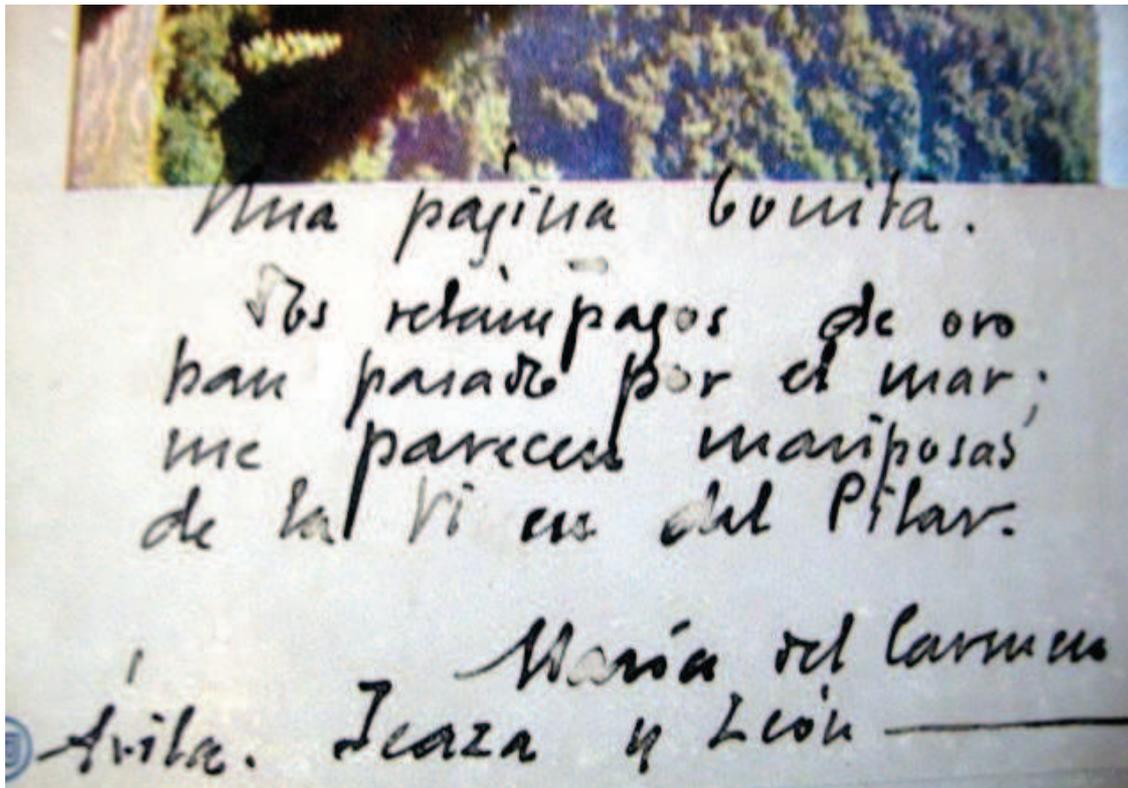


Fig. 3. Poema de Carmen de Icaza transcrito por Juan Ramón Jiménez



Fig. 4. Poema de Carmen de Icaza transcrito por Juan Ramón Jiménez

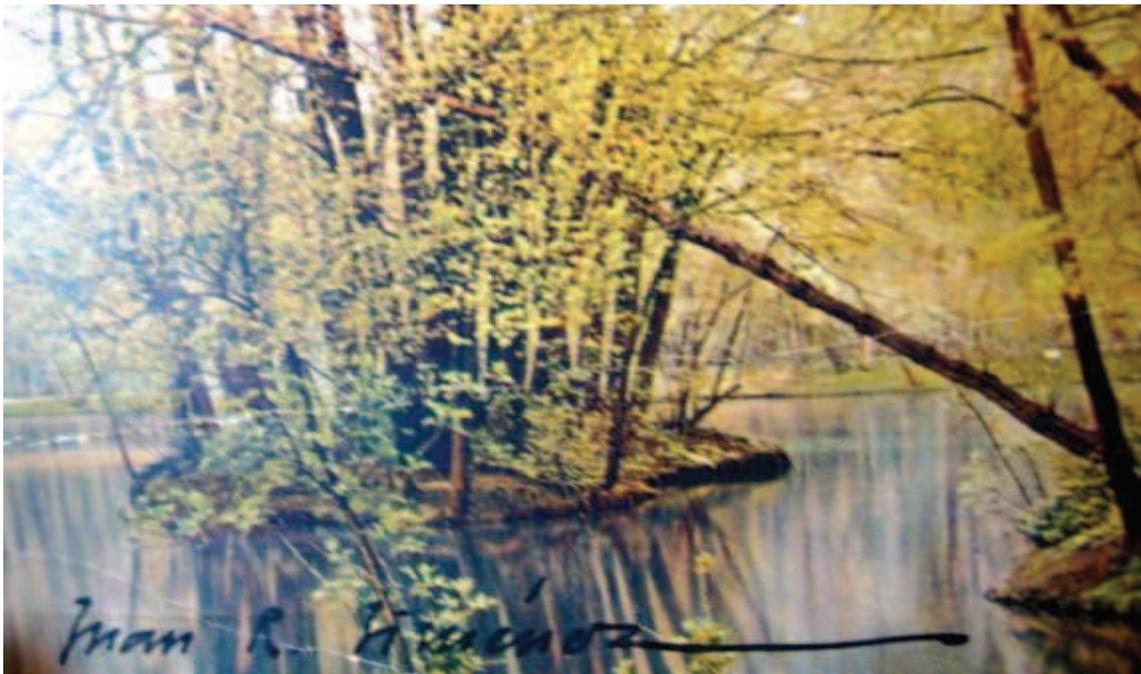


Fig. 5. Postal escrita por Juan Ramón a Carmen de Icaza

Jamás verde, yo te envío
 a la paz de esta canción:
 no habrás lo que es olvido,
 jamás de mi corazón...

 ...La pluma está muy mala
 y no se puede seguir escribiendo
 Ya te pondré los versos en otra
 tarjeta.

 J. R. Jiménez

Fig. 6. Postal escrita por Juan Ramón a Carmen de Icaza (reverso)



Fig. 7. Retrato de Carmen de Icaza por Ramón Casas



Fig. 8. Carmen de Icaza en su juventud



Fig. 9. Actuación de Carmen de Icaza de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina



Fig. 10. Actuación de Carmen de Icaza de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina



Fig. 11. Pedro Montojo Sureda, teniente coronel honorífico de caballería



Fig. 12. Boda de Carmen de Icaza con Pedro Montojo Sureda



Fig. 13. Carmen de Icaza (aprox.1945-50)



Fig. 14. Quintana, Carmen de Icaza, Pilar Primo de Rivera, Dionisio Ridruejo, Carmen Werner y Eugenio Montes

Procedencia: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/media>



Fig. 15. Viaje de representación a Londres. Febrero 1939. *International Advisory Committee on Recreation and Leisure Time*.

Asistió el Dr. Robert Ley, jefe del sindicato nazi nacional socialista. Foto firmada por F. A. Swaine (en actividad aprox. 1919-1939) (estudio en 146 *New Bond Street*).



Fig. 16. Oficinas de Auxilio Social en Madrid (c.1939-40)
Procedencia: AGA



Fig. 17. Carmen de Icaza (c. 1939-1940)
Procedencia: AGA



Fig. 18. Carmen de Icaza con su hija Paloma Montojo
Procedencia: AGA



Fig. 19. Carmen de Icaza (c. 1943)
Procedencia: AGA



Fig. 20. Escaparate de librería con *Cristina Guzmán*, profesora de idiomas
Procedencia: AGA



Fig. 21. Carmen de Icaza trabajando (c.1940)



Fig. 22. Carmen de Icaza (c.1940)
Procedencia: AGA



Fig. 23. Carmen de Icaza en reunión oficial con el comisionado por el gobierno de Hitler (c. 1942)
Procedencia: AGA



Fig. 24. Fotografía de Carmen de Icaza que acompaña a sus novelas a partir de 1953

Procedencia: AGA



Fig. 25. Carmen de Icaza, retrato de Clemente del Camino



Fig. 26. Paloma Montojo en su domicilio madrileño (22-3-2012)



Fig. 27. Biblioteca de Carmen de Icaza: *Obras Completas* de José Ortega y Gasset y *Dante vivo* (1933) de Giovanni Papini



Fig. 28. Biblioteca de Carmen de Icaza: *Tormenta de amor* (1950) de Cecil Roberts



Fig. 29. Carmen de Icaza en su casa de Madrid

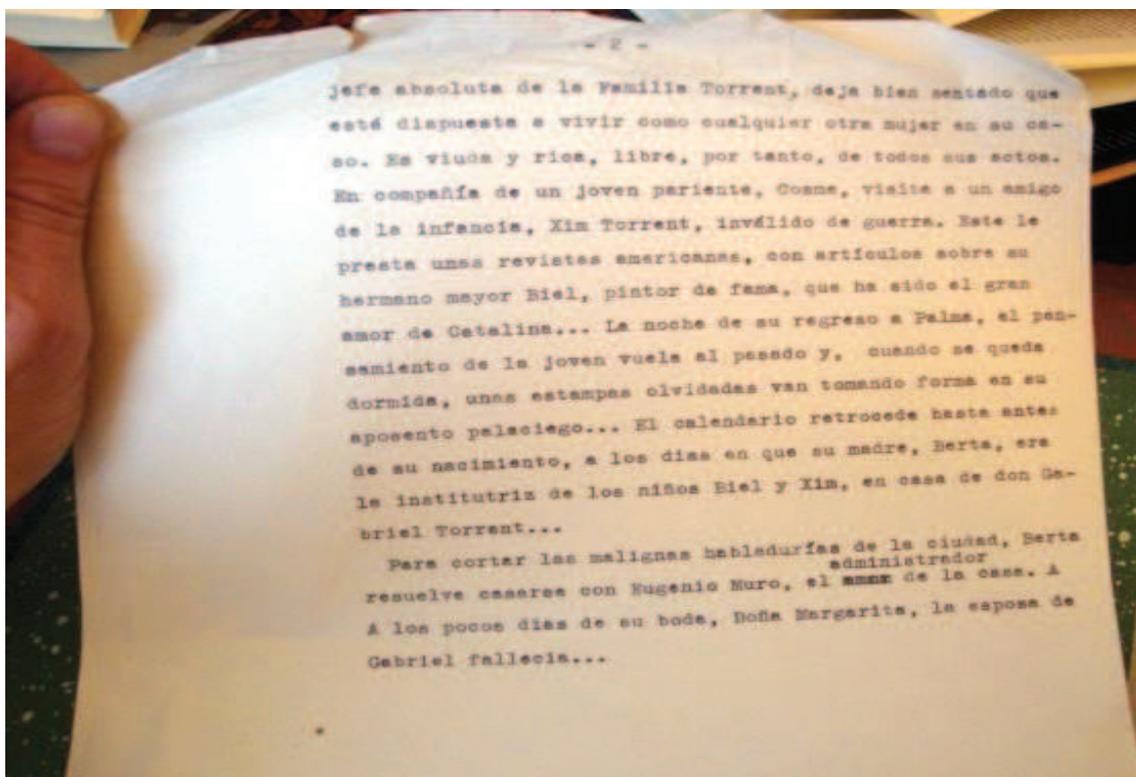


Fig. 30. Borrador a máquina de *La fuente enterrada* (1947)



Fig. 31. Paloma Montojo y su madre, Carmen de Icaza



Fig. 32. *Irene* (traducción al alemán de *La fuente enterrada*), regalo de Ortega y Gasset a Carmen de Icaza (1953)

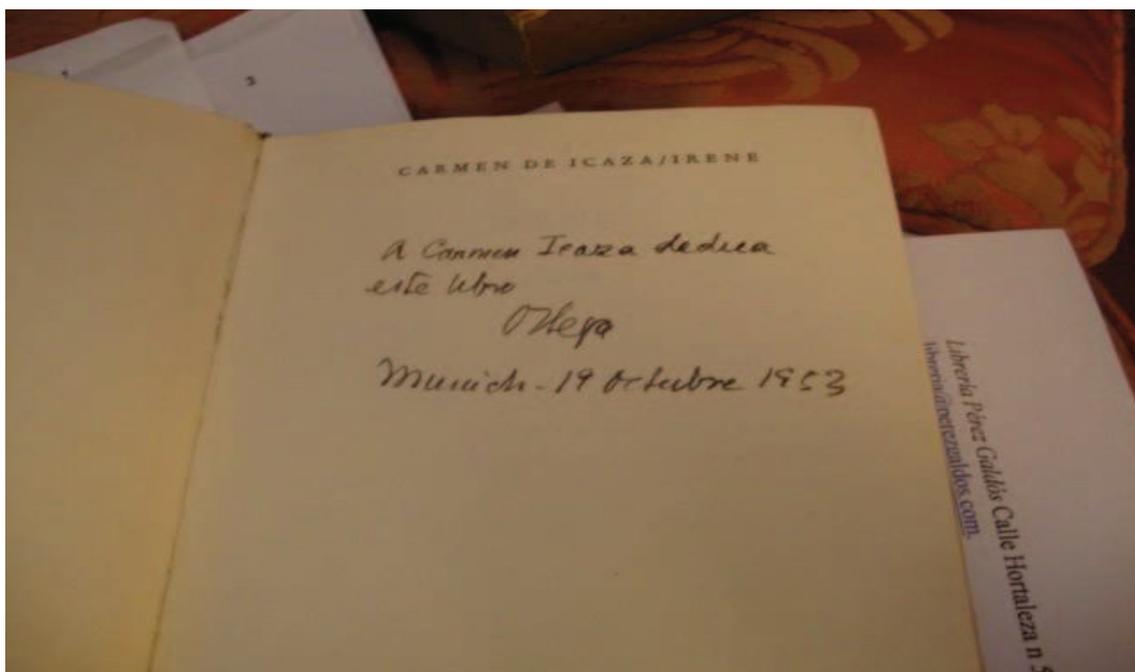


Fig. 33. *Irene*, dedicado por José Ortega y Gasset a Carmen de Icaza (1953)



Fig. 34. Carmen de Icaza con traje de la Sección Femenina (década de los cuarenta)

Procedencia: http://hispaniarum.blogspot.com.es/2009/02/la-fuente-enterrada_10.html



Fig. 35. Carmen de Icaza, José Montoto y Bobby Deglané en la caseta de la Asociación de la Prensa (Feria de Sevilla, 1963)

Procedencia: <https://picasaweb.google.com/losmontoto>



Fig. 36. Carmen de Icaza (c. 1970)
Procedencia: AGA

3. CARMEN DE ICAZA Y LA CRÍTICA

La crítica se interesó por la narrativa icaziana gracias al entusiasmo de Carmen Martín Gaité hacia la autora de *Cristina Guzmán*. La salmantina cita a nuestra autora en *El cuarto de atrás* (1978, págs. 122-23) y, más tarde, en *Desde la ventana*, donde la distingue como “la más interesante de las cultivadoras de la novela rosa” (1987, pág. 90). También en *Usos de la postguerra española* subraya sus reproches a las clases altas madrileñas que, concretamente, Icaza acentuará en *Vestida de tul* (Martín Gaité, [1987]1994, pág. 142).

Montejo de Icaza (1991) expone en su introducción a la reedición de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, con evidente tono sentimental, algunos datos de la biografía y personalidad de su madre (1991, págs. 7-36). No obstante, adolecen de falta de rigor, pues, entre otras carencias, ni siquiera especifica el año de su nacimiento, sino que, limitándose a remontarlo a “los primeros años de este siglo” (1991, pág. 8). Tampoco data su boda ni otros episodios relevantes de su carrera periodística, como el inicio de su colaboración con *El Sol* (1991, pág. 11). Asimismo, nos brinda críticas favorables a las obras de Icaza aparecidas en diarios y revistas extranjeras, pero, igualmente, de forma un tanto incompleta (1991, págs. 273-74).

Alicia Graciela Andreu (1998) analiza las características de la protagonista de *Cristina de Guzmán, profesora de idiomas* y las asocia al modelo femenino propuesto por la Falange, aunque no detalla las fuentes de donde extrae dichas claves. Concluye que la obra posee “propósito propagandístico” (1998, pág. 69), en tanto que Prynce simboliza a Franco, líder, joven y austero, aun sin

argumentarlo demasiado. Su tesis, según la cual Icaza defendería “que en la simplicidad del campo, y del hombre que lo habita y lo trabaja –el aldeano y el labriego– radica la esencia del carácter español” (1998, pág. 66), tampoco se basa en ejemplos de la novela.

Igualmente propone que el matrimonio de Cristina y Prynce dibuja una España que sería “compañera inseparable del capitalismo anglosajón” (1998, pág. 70). Icaza, según Andreu, estimaría, en definitiva, que los poderes británicos gustarían de la entereza moral de España, de ahí que se aliaran con ella y, de este modo, “la sacaran de su condición de indigencia” (1998, pág. 70). Parece improbable que estas suposiciones puedan achacarse a Icaza ya en 1936 (fecha de composición de la novela), cuando en España aún no había estallado la Guerra Civil. La influencia anglosajona en España se apreciará algo más tarde, después de la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. Igualmente se antojan excesivas las similitudes que esta crítica establece entre Prynce y el general Franco. No en vano, Caamaño tampoco acepta esta suposición de Andreu y opina que Prynce representa, más bien, a cualquier héroe fascista (Caamaño Alegre, 2008, pág. 434). De hecho, considera más verosímil suponer que Icaza debió de pensar en Primo de Rivera a la hora de caracterizarlo.

Posteriormente, Andreu (2000) rubricó un estudio centrado en *¡Quién sabe..!*, de la que afirma que “la insistencia de la escritora en la representación inequívoca de la ideología franquista la impulsa a utilizar una retórica exagerada, la cual culmina por parodiar aquello que dice representar” (2000, pág. 46). Contribuirían a esta parodia la hipérbole, las imágenes exageradas, las estructuras binarias (tintas recargadas a la hora de representar a `las

derechas y las izquierdas´) y el uso de la metonimia y la sinécdoque. Enumera, a su vez, algunas técnicas narrativas, de nuevo levemente analizadas: la intertextualidad, los giros teatrales, la antítesis y la contradicción de los personajes (que cambian de identidad; de hecho, los revestidos de cualidades positivas, en un principio, serán los más detestados en el desarrollo de la trama) y el uso de los puntos suspensivos. Finalmente afirma que “[...] es el elemento paródico en la retórica de *¡Quién sabe...!* el que nos revela el aspecto transgresor de la narrativa de Carmen de Icaza. La parodia de sus signos narrativos subvierte la ideología imperante” (2000, pág. 49).

María del Carmen Alfonso (2000) informa de los tipos de lectura durante el franquismo y cita las colecciones de novelas rosas, algunas de las cuales albergaron a las de Icaza, como “Mari Car”, o las del editor Afrodísio Aguado (Alfonso, 2000, pág. 29). Divide la panorámica de la narrativa de esta época en “rosa” y en aquella que se caracteriza por su tremendismo (término precisamente acotado por Martínez Cachero en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo 1997. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, págs. 114 y ss.). (Alfonso, 2000, pág. 28). En esta línea destaca libros extranjeros como *Rebeca* (1938, Daphne du Maurier) o *Lo que el viento se llevó* (1936, Margaret Mitchell) entre los títulos más vendidos entre 1942-1943 (*Estafeta Literaria*, nº 5, 15-V-1944) (Alfonso, 2000, pág. 27).

Y ante la polémica acerca de las propiedades de la audiencia de la novela rosa, determina que sus rasgos definitorios son la juventud de sus lectoras y su escasa preparación, no su procedencia social o territorial (Alfonso, 2000, pág. 30). A su juicio, las autoras de novela rosa, como María Pilar Molina, María Carré Sánchez y Concha Linares, despreciaban lo que hacían, al igual que los

críticos contemporáneos (Alfonso, 2000, pág. 32). También denuncia que Icaza “reconocía que únicamente pensaba «el punto de partida» de sus obras y «vagamente su trama»: si bien admitía «trabajar [en mi] imaginación tan sólo los caracteres de mis personajes», en una posterior etapa, [...] observará que «dejo que se resuelvan a su libre albedrío»” (“El don supremo: La gracia de gustar. Confecciones de Carmen de Icaza”. *La Estafeta Literaria*, nº 26. 10-V-1945, p. 22, sección “Conócete a ti mismo. Cada escritor en crítica consigo”) (Alfonso, 2000, pág. 32). Este método de Icaza puede ser válido, ya que los personajes se construyen en el devenir de la historia. Así que no compartimos la crítica de Alfonso, según la cual este modo de construir una novela indicaría descuido en la composición (puede que exista cierta dejadez pero no debido a este método en concreto). Concluye lo siguiente:

La juventud femenina hispana permanecía todavía en la fase de la minoría de edad, por lo que, siguiendo las consignas oficiales, se la quería convertir en el emblema de la alegría y el optimismo, evitando a cualquier trance el peligro de la desmoralización.
(Alfonso, 2000, pág. 33)

En definitiva, repite lo ya sabido y lo propio de la ideología de los años 40: “la felicidad femenina consistía en casarse, ser madre y depender en todos los aspectos del marido” (Alfonso, 2000, pág. 39).

Manzano Badía (2000) incide en la defensa de los principios tradicionales en las novelas de Icaza. Suma, además, que la autora entiende “la sociedad como un todo orgánico” (2000, pág. 116) en el que la riqueza se supedita al

beneficio de la comunidad y tanto los patronos como los obreros desempeñan una tarea común (2000, pág. 117). Estudia los valores franquistas, además de en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, en *La fuente enterrada* y *Yo, la reina*, ejemplos de la consideración, reflejada en estas novelas, de que el fin único de la mujer es la procreación. Y también observa que Icaza defiende la indisolubilidad del matrimonio (sobre todo en *La fuente enterrada*) (2000, págs. 107-22). Distingue así dos tipos de heroínas icazianas; por un lado, las que aceptan el sistema patriarcal y, por otro, las que buscan nuevos caminos dentro del mismo, como Cristina Guzmán, Gloria (hija de Irene, protagonista de *La fuente enterrada*, que, frente a su madre, decide estudiar en la universidad) y Valentina Voss (en *Yo, la reina*, que no terminará casándose, sorteando, pues, el tópico del género). Respecto al episodio en el que Tyna (posteriormente llamada Valentina Voss), es condenada a prisión, Manzano Bahía apunta:

Entre las razones que se dan en el texto [para justificar la naturaleza criminal de Tyna en *Yo, la reina*] tenemos por un lado su familia, que le ha inculcado ideas inestimables para lo que se debe inculcar a una señorita, por otro lado las amistades, y en tercer lugar los hombres. (2000, pág. 113)

Para atestiguar lo dicho *supra*, Manzano Bahía incluye las palabras del abogado de Tyna, cuando este le explica al jurado que la culpable “no tiene raíces y que es una pseudo-intelectual” (2000, pág. 113). De este modo, el crítico cita como aval un texto escrito por Icaza en tono irónico, en la voz, además, de un abogado machista. No tiene en cuenta, pues, las apreciaciones

de Andreu, según las cuales nuestra autora parodia los valores imperantes en su tiempo (2000, pág. 49). En el desarrollo posterior de la trama se ratifica la ironía de este discurso (que Manzano Badía no sabe captar) ya que Tyna tenía amigos, fue querida por sus padres en su infancia y se ganaba la vida como “escritora intelectual”. Luego las citas elegidas por Manzano Bahía no ilustran del todo las afirmaciones de su artículo. Igualmente, alude a un párrafo de *La fuente enterrada* en el que Pedro Vendrell observa en las paredes de los edificios de la ciudad universitaria unas pintadas con “ellos” (republicanos) y “nosotros” (nacionales), para concluir que Icaza se identifica con los segundos. Por el contrario, consideramos que nuestra autora refleja tan solo el ambiente de un modo realista, en una fecha en que la novela de reconciliación ya se había impuesto. Sin embargo, Manzano Badía lo percibe de otro modo (2000, pág. 119); quizá porque se acerca a los textos icazianos con ciertos prejuicios.

Valeria de Marco (2000) vuelve a centrarse en el prototipo de mujer definido en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* y reitera que la protagonista encarna los ideales del modelo falangista. Considera, en resumidas cuentas, que la novela rosa era un canal poderoso de divulgación de esta figura (2000, pág. 252).

Anna Caballé y Tania Peitez (2003) desgranar, por su parte, la vida de Icaza en orden cronológico, de manera poco o nada exhaustiva. Además de no añadir datos, incurren en dos errores: el primero es la fecha de publicación de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, que se dio a los tórculos en 1936, en el folletín de la revista *Blanco y Negro*, y no en 1935, como ambas críticas afirman (2003, pág. 434). El segundo se refiere a otros datos sobre la trayectoria de Icaza: sostienen que “a partir de los años sesenta, la escritora y baronesa de

Claret, casi ciega, se entregó a la vida familiar” (2003, pág. 435). Según su hija, Paloma Montojo de Icaza, se trata de una falacia, ya que su madre era miope, pero no ciega (Entrevista personal, 22 de marzo, 2012).

Carmen Servén (2000) profundiza en los desajustes en “la voz narrativa” (término que no define en su estudio) en *Soñar la vida*. No obstante, dedica a Icaza menos de dos páginas, incluido el relato del argumento de dicha novela (2000, págs. 202-03). Afea los cambios de un narrador omnisciente, en tercera persona, a otro en primera persona, en boca de Teresa Sandoval, sin que exista explicación ni justificación textual (2000, pág. 203). Más adelante, compara esta novela con *Nubosidad variable*, de Martín Gaité, y explica que en el texto de la salmantina sí existe motivo para el trueque de narrador ya que, por ejemplo, Sofía, para describir a Guillermo, avisa a su interlocutora, Mariana, de que va a alterar su estilo narrativo (*Nubosidad variable*, pág.150). Pero Servén no apoya en ninguna autoridad su tesis, según la cual un cambio narrativo debe venir justificado por la trama de la historia. Además, en la novela actual no se razonan siempre los cambios de narrador ni de punto de vista. Ejemplos varios existen, sin ir más lejos, en *2666* (2005) de Roberto Bolaño, por acudir a un nombre de extraordinario prestigio. Citamos un párrafo donde Reiter, el protagonista, narra una historia a su novia Ingeborg y, en el siguiente, un narrador en tercera persona continúa la historia desde una perspectiva externa. Este cambio solo se indica textualmente por medio de un mayor espacio de separación entre los párrafos: “[...] parecía hecha especialmente para mí [Reiter narrador]. [Párrafo siguiente]. Posteriormente Reiter le preguntó a la vieja” (Bolaño, 2005, pág. 973). Luego nos podemos cuestionar si las distintas situaciones narrativas criticadas por Servén no cabría valorarlas como

licencias de la autora que suponen una apuesta por nuevas técnicas dentro del género.

Años más tarde, la misma Servén (2005) ofreció una secuela de su trabajo, centrada esta vez en la configuración de la protagonista en las novelas de Icaza (2005, págs. 109-123), reparando sobre todo en la confluencia de elementos folletinescos y realistas. Entre los primeros reconoce “su inclinación a las imágenes efectistas”, “la introducción de suplantaciones de personalidad”, “el frecuente manejo de reconocimientos” y “el espionaje de conversaciones ajenas” (2005, pág. 110). Respecto a la influencia de la “gran novela realista decimonónica”, destaca la utilización de topónimos, tomados del mundo real, y el rastro de temas como la crítica a la “hipocresía de las clases altas” y “la fosilización de sus normas de vida” (2005, pág. 111).

Catherine Bourland Ross (2006) vuelve sobre *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* y, como aspecto novedoso, pone de relieve su impronta sobre la literatura actual, pues es “a source of influence not only in the 1930s and 1940s but also today” (2006, pág. 12). Y además reconoce:

Her ability to use her position of power during a fascist government to give voice to certain women’s concerns, such as the right to work and not be judged for this work, shows her commitment to feminism. Despite the neglect suffered by this genre of writing, Carmen de Icaza can be seen as an important literary figure of the early part of twentieth century in Spain. (Bourland Ross, 2006, pág. 13)

En concreto, la considera precursora de autoras del siglo XXI, como Lucía Etxebarria (Bourland Ross, 2006, pág. 13).

También inmersa en la crítica feminista, Skupas (2007) se interesa por el ideal de mujer durante el régimen franquista, ratificándolo con textos de la época. Analiza la relación de madre-hija en las novelas de Icaza y los nuevos modelos presentados en ellas. Relaciona así el concepto de “chica rara”, muy del gusto de Martín Gaité, con las protagonistas icazianas (Skupas, 2007, pág. 148). Aunque sus conclusiones son poco definidas, distingue a nuestra autora como precursora de las nuevas relaciones materno-filiales porque muestra un tipo de hija que difiere del defendido por el patriarcado.

Caamaño Alegre (2008) profundiza aún más en la ideología subyacente en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Desde su ladera, esta novela presenta una mujer nueva pero que convenía al régimen franquista, pues permanece dentro de los patrones de la ideología conservadora, como demuestra el final, que “frustra la promesa de modernidad”, previamente vislumbrada (criterio también de Martín Gaité) (2008, pág. 443). Respecto a las múltiples descripciones del modo de vestir de sus personajes y de la misma Cristina Guzmán, Caamaño Alegre argumenta que responde a un impulso aleccionador fascista (2008, pág. 429), lo mismo que al afán de presentar una sociedad conformista con su clase (2008, pág. 430). Pero matiza que estos aspectos no predicen un fascismo radical, según se deduce del carácter compasivo de Cristina hacia “inferiores” como Fifi o Joe (2008, pág. 436). Relaciona a continuación el concepto de “raza” con la película homónima, “cuyo guión redactó el propio Franco” (Caamaño Alegre, 2008, pág. 430), observando que este concepto “no se basaba exclusivamente en una

concepción biológica de la etnia, sino que también incluía elementos espirituales e ideológicos” (2008, pág. 436). Frente a otras protagonistas de novelas populares, señala que “el fingimiento de Cristina aumenta su complejidad y esta es una de las innovaciones que Icaza aporta al género de la novela rosa, que tiene una caracterización simplista de los personajes y sus situaciones” (2008, pág. 438).

Sánchez Álvarez-Insúa (2009) comenta la afiliación de Icaza a Auxilio Social y la hace responsable de la desaparición de niños durante el franquismo, aunque no pueda atestiguarlo (2009, págs. 501-502). Por el contrario, son acertadas sus apreciaciones sobre el poso cinematográfico de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, en virtud de la escasez de descripciones de los ambientes (2009, pág. 507) y de los personajes (2009, pág. 508), junto con los diálogos concisos (2009, pág. 509).

Labanyi (2009) revaloriza en su trabajo las figuras de Icaza, Carmen Werner y Mercedes Fórmica, ejemplos de un feminismo conservador. Opina que estas mujeres identificaron la entrega femenina con su militancia política (2009, pág. 424). En *¡Quién sabe...!* (1940) y *Soñar la vida* (1941) se ocupa de la ambivalencia de género de las protagonistas, Isa Castell (o José María) y Teresa (seudónimo masculino de Juan Iraeta) (2009, págs. 417-420), mientras que en *¡Quién sabe...!* (1940) destaca que “el narrador alterna las formas femenina y masculina para referirse a ella [Isa], lo cual sugiere que ella es femenina y masculina a la vez” (2009, pág. 420). Respecto a *Soñar la vida* (1941), aprecia las varias inversiones de roles: “lo que llama la atención aquí es que su persona masculina es el autor de novelas sentimentales, mientras que

su persona femenina es la persona práctica que cree en el trabajo y no en los sueños” (2009, pág. 418).

La autora se basa, pues, en unas fuentes similares a las utilizadas por nosotros en el cotejo entre *La casa de enfrente* y los discursos políticos de Icaza. Labanyi las motiva del siguiente modo:

He elegido una mezcla de textos literarios y no literarios por dos razones: para situar los textos literarios en el contexto de otros discursos culturales (en este caso políticos) que circulaban en el primer franquismo: y por creer que la literatura nos da un acceso privilegiado al imaginario cultural de una época determinada, por operar en un nivel simbólico. (2009, pág. 410)

Ángela Cenarro (2010) describe los albores de Auxilio Social y cómo, desde la primavera de 1937, Mercedes Bachiller encomienda a Icaza la propaganda de la organización. Subraya su capacidad de mando para gestionar los centros e integrar a los huérfanos, otorgándoles apellidos. Cuando la madrileña se encuentra al frente de la Oficina Central de Propaganda, escribe el folleto *Auxilio social*, según Cenarro, probablemente en 1939 (2010, pág. 390). Por otro lado, Icaza mantuvo una variada correspondencia con las siguientes personas: varios compañeros periodistas a los que solicita diversas colaboraciones (AGA-Cultura, caja 2038) (2010, pág. 389); Hans Kröger, adjunto a la embajada de la Alemania nazi en España (AGA-Cultura, caja 2038) (2010, pág. 380), al objeto de organizar la recepción del doctor Manthey, secretario general de la Oficina Internacional “Alegría y

trabajo”, que visitaría Madrid durante 1939 (AGA-Cultura, caja 2084) (2010, pág. 391); los directores de los periódicos (el 26-5-1939) —José María Alfaro, director de *Arriba*; Juan José Pradera, de *Ya*; y Luca de Tena de *ABC* (AGA-Cultura, caja 2038) (2010, pág. 392)— para persuadirlos de la necesidad de aumentar la propaganda en sus respectivos medios; los delegados provinciales (el 9-5-1939), a quienes envía “entrefiletos y diapositivas para insertar en la prensa” (AGA-Cultura, caja 2084) (2010, pág. 392); o Pedro Cuadrado (el 20-7-1939), asesor de cuestiones morales y religiosas (la iglesia supervisó los escritos de Icaza y sus colaboradores en Auxilio Social) (AGA-Cultura, caja 2084) (Cenarro, 2010, pág. 393).

Además, Cenarro da a conocer tres fotos de Icaza: 1) una ataviada con blusa negra de cuello blanco y luciendo sus pendientes de perlas y el emblema falangista en el pecho (Cenarro, 2010, pág. 378); 2) otra saliendo de la Biblioteca Nacional con un vestido, sombrero negro y su peculiar collar de perlas (Cenarro, 2010, pág. 380); y, finalmente, 3) una última instantánea en la delegación de Auxilio Social, con su sempiterno traje negro de cuello blanco y sus no menos características perlas (Cenarro, 2010, pág. 385).

Ángela Cenarro (2011) se lamenta de la falta de estudios sobre la mujer en las organizaciones fascistas durante y después de la Guerra Civil (2011, págs. 229-230). Destaca, empero, el afán de Icaza por copiar la organización alemana *Kraft durch Freude* (KdF) o “Fuerza a través de la alegría”, y pasa revista a su labor como periodista, observando su interés por los niños necesitados, manifiesto en los artículos del diario *Ya*, durante las navidades de 1935 (desde el 10 de diciembre de 1935 hasta el 6 de enero de 1936). Cenarro comenta asimismo sus primeros artículos en *Blanco y Negro* y cita, más

precisamente, “De la vida moderna. Hotel para niños que viajan solos” (6-1-1935) en el que Icaza se ceba, a pesar de su germanismo, con las medidas alemanas que desaconsejaban el trabajo a la mujer (Cenarro, 2011, pág. 245). Sin embargo, más adelante, la estudiosa informa de que en el artículo “A favor de los niños necesitados: Una obra benemérita, de ayuda a los pequeños desvalidos” (Ya, 10-12-1935) Icaza apunta que los límites del trabajo femenino nacen en el momento en que los hijos están desatendidos. Luego, después de examinar la situación de la infancia en sus siete reportajes, nuestra autora cambió de opinión, postulando que el trabajo femenino se supedita a los hijos; es decir, se muestra partidaria de lo que hoy llamaríamos una inserción laboral de la mujer solo si no representa un impedimento para el desarrollo de los hijos en todos los ámbitos.

4. ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y REPRESENTACIÓN SOCIAL EN *CRISTINA GUZMÁN, PROFESORA DE IDIOMAS* (1936)

4. 1. Introducción

La obra de Carmen de Icaza y de León (1899-1979) apenas si ha sido estudiada, cuando no ignorada por completo –en algunos trabajos recientes sobre la novela española durante el franquismo ni siquiera se la cita (Sanz Villanueva, 2010)–. Pero su éxito fue enorme en el extranjero y en España, donde se dejó sentir sobre algunas escritoras del siglo XX (Bourland Ross, 2006, pág. 13).

Cristina Guzmán, profesora de idiomas (1936) también ha sido relegada al género de la novela rosa y, quizás por ello, no ha merecido una valoración en virtud de su técnica narrativa. Casi todos los críticos que la han analizado hasta la fecha se han ceñido al punto de vista ideológico, a fin de discutir si la autora era feminista o no, o bien en qué grado era seguidora del partido fascista: Falange Española. Algunos especialistas –como Bourland Ross (2006, pág. 13)– consideran que la balanza se inclina hacia el lado del feminismo, y otros –Crespo (2007, pág. 13), Manzano Badía (2000, pág. 110), Sánchez Álvarez-Insúa (2009, pág. 503) y Servén (2005, págs. 133-114)– consideran que se decanta más bien hacia las ideas patriarcales del fascismo. Servén concluye que la defensa de la mujer de Carmen de Icaza “se tejía con los hilos de un equívoco feminismo” (2005, pág. 116).

En este trabajo examinamos *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) desde dos puntos de vista. En primer lugar, analizamos sus técnicas

narrativas; la valoración de esta obra en clave estrictamente novelesca valdrá (así lo pretendemos al menos) para reivindicar la labor de Icaza como escritora, aislándola de batallas estériles sobre su teórico feminismo; catalogación un tanto peliaguda, ya que, como todas las novelas populares (desde las posrománticas de folletín hasta las de Corín Tellado), se mueve a lo largo y ancho de un vaivén ideológico que abarca ideas contrapuestas. En segundo lugar, consideramos la representación de una sociedad muy concreta y de sus costumbres, orientada a captar la atención del lector y evadirlo hacia un mundo de lujo más que inalcanzable para él.

Cristina Guzmán, profesora de idiomas aparece como novela de entregas en *Blanco y Negro* a comienzos de 1936 con ilustraciones de Ángeles Torner Cervera (que firmaba como ATC); en agosto de ese mismo año, ya en plena Guerra Civil, la publica la Editorial Juventud en Barcelona. Más adelante, en 1939, se imprimiría una tercera edición (Icaza, [1936]1939), en el haber de Afrodisio Aguado, que es la que usamos en este trabajo. La reedición más reciente viene precedida por una biografía de la autora a cargo de su hija, si bien adolece un tanto de rigor cronológico (Montejo de Icaza, 1991, págs. 7-34).

La primera novela de Icaza, escrita a la edad de dieciséis años, aunque publicada más tarde, es, no obstante, *La boda del duque de Kurt* (1935) –firmada bajo el seudónimo de Valeria León y reeditada con el título de *Talia* (1950)–. Le seguirían: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), *Soñar la vida* (1941), *Vestida de tul* (1942), *¡Quién sabe...!* (1940), *El tiempo vuelve* (1945), *La fuente enterrada* (1947), *Yo, la reina* (1950), *Las horas contadas* (1953) y *La casa de enfrente* (1960).

4. 2. Situaciones narrativas en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*

Los aspectos narrativos de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) han sido muy orillados. Solo Sánchez Álvarez-Insúa, (2009, págs. 507-510). Se ha detenido en ellos superficialmente: las descripciones de los personajes y de los ambientes no son muy prolijas; “párrafos y diálogos [...] cortos aunque, no tanto como en las novelas rosas de los quioscos”; y un cierto “estilo azoriniano”, es decir, abundancia de puntos y aparte. Asimismo, destaca el ritmo secuencial de la novela en su totalidad, que “habría podido ser un guion cinematográfico” (2009, págs. 507-510). Este carácter fílmico permitió que fuera llevada a la pantalla en 1943, por Gonzalo Delgrás, y, más tarde, en 1968, por Luis Cesar Amadori (Nuñez Puente, 2007, pág. 518).

A continuación, estudiaremos las situaciones narrativas –o “las diversas relaciones del ‘yo’ narrativo con el objeto de la narración” (Bal, 2009, pág. 132)–. Estas se pueden agrupar en: (1) narrador emisor de diálogos, (2) narrador objetivo y focalizado en las descripciones y (3) narrador con focalización ambigua.

4. 2. 1. Narrador emisor de diálogos

El narrador es externo y objetivo en algunas situaciones narrativas, pero otras veces asume el papel de emisor de los distintos diálogos. Es decir, “hay un predominio del narrador como ‘emisor’ y el consecuente empleo de los estilos directo e indirecto” (Tacca, 1973, pág. 79). Los diálogos son tan fluidos que el narrador pasa a segundo plano y la novela adquiere un carácter dramático donde sólo se escucha a los personajes –“the dramatic method” o

“showing” (Abrams, [1971] 2011, pág. 47)–. Esta constante desaparición del narrador hace que la historia, a pesar de su ideología, a veces trasnochada, pueda leerse con facilidad. El lector actual se convence enseguida de que se trata de personajes representativos de una época pasada y encuentra divertido buscar la imagen de la clase alta durante la primera mitad del siglo XX. Si *Carmen de Icaza* tuvo éxito, se debe, sobre todo, a que presenta el mundo de la alta burguesía bajo una estructura narrativa simple y accesible. El lector implícito al que se dirige busca la evasión en el lujo; es un público de la clase media y su capacidad lectora resulta todavía endeble; necesita estructuras narrativas ágiles y un claro predominio de los diálogos, que, para ganar dinamismo, incluyen a menudo puntos suspensivos que confieren un cariz impresionista al relato o, en algunos casos, crean sensación de misterio o suspense en el lector. Este tiene que imaginar lo que ha ocurrido u ocurrirá y, de este modo, su participación en el texto aumenta, lo que favorecerá su comprensión y disfrute, convirtiéndose en una suerte de un coautor (Iser, 1993, pág. 11). Así, por ejemplo, cuando Cristina cuenta a Jorge su vida pasada, durante el episodio del marqués de Atalanta (pág.187), o cuando un guía turístico enseña los jardines de Versalles a Cristina y Prynce (pág. 210).

4. 2. 2. Narrador objetivo y focalizado en las descripciones

Las descripciones de ambientes no son muy extensas y, cuando existen, se refieren a privilegios que el lector de 1936, inmerso en problemas sociales y económicos de lo más reales, leía con avidez. También las descripciones de los personajes se antojan escuetas y los momentos cruciales, como las escenas de amor, discurren a galope tendido, porque el narrador `va´ “directo

al grano” (Sánchez Álvarez-Insúa, 2009, pág. 508). Las descripciones pueden irrumpir de dos modos: (1) bien por parte de un narrador objetivo, pero focalizadas por un personaje, como cuando Cristina llega a su casa y desde su sillón “su mirada recorre la estancia, luminosa, clara a pesar de la lluvia. Bañada de verdor e impregnada de olor a acacias y a tierra húmeda [...]” (pág.17); (2) o bien por parte de un personaje que, en estilo directo, describe el lugar y evoca tiempos pasados como, por ejemplo, el guía turístico de los jardines de Versalles (pág. 210); en este episodio concreto se utiliza el presente histórico, lo que facilita la comprensión del lector, y un personaje, el guía, describe lo que ve de modo impresionista: “Aquí es [*sic*] el teatrillo de María Antonia: pelucas blancas...Anchas faldas de raso...Intrigas, Reverencias...Su majestad la Reina....Su majestad el Rey [...]” (pág. 210).

4. 2. 3. Narrador con focalización ambigua

Las focalizaciones por parte de los personajes son abundantes en la obra icaziana. Cuando el narrador asume la perspectiva del personaje principal (Cristina), es difícil distinguir quién habla por producirse una focalización ambigua entre el narrador y el protagonista (Bal, 2009, pág. 119).

[Cristina, en la peluquería, después de ser peinada] Cristina siente cómo el sopor le embriaga el cerebro...La brillantina...La ondulina [*sic*]... El amoniaco [...]

¡Adiós el sueño! ¡Adiós el sopor! Cristina abre los ojos. Se mira en el espejo. Se encuentra horrorosa con aquellas ondas disciplinadas como un desfile militar. (págs. 46-47)

Otro ejemplo de focalización ambigua irrumpe cuando Cristina se contempla en el espejo; ¿Quién habla? ¿Cristina al ver su imagen o un narrador objetivo que describe la escena?:

Cristina, ante el espejo de su cuarto, estudia con mirada crítica su persona. No está mal. El abrigo beige, aunque viejo, conserva su línea impecable. Realza los hombros anchos y las caderas finas. El fieltro marrón remangado con ese clips de brillantes, ha adquirido cierto chic. Los guantes y los zapatos castaños complementan la armonía del conjunto. (págs. 27-28)

La focalización de otros personajes es menos frecuente. Así, por ejemplo, cuando Jorge, marqués de Atalanta, después de una conversación con Cristina sobre la mujer “[...] empieza a creer que, en efecto, existen mujeres que saben andar solas por el mundo” (pág. 69). Asimismo, cuando la Georgette, sirvienta francesa, conoce a Cristina, irrumpe en el relato un narrador focalizado por ésta que llama a Cristina la “maestrilla” (pág. 41) –de este modo se evidencia el desprecio que la criada siente hacia la profesión de Cristina–: “—Buenos días, *mademoiselle*. —Ella, en cambio, tiende a Cristina la mano. La maestrilla se la da con naturalidad. —Vamos a salir juntas, ¿verdad?” (págs. 41-42).

Copiamos a continuación un texto donde se aprecia la focalización por parte del personaje de Joe (el hijo enfermo de Prynce, a quien cuida Cristina); primero, enfoca su situación personal y, luego, al jardinero, que sobresale por su fuerza física; vigor que él añora a la hora de abrazar a su mujer. Este modo

narrativo suscita en el lector no solo un creciente interés por lo descrito sino también porque explicita el carácter del personaje focalizador. Las “señales de acoplamiento” indican aquí el cambio de nivel del narrador externo a la focalización interna (Bal, 2009, pág. 118). En el siguiente texto, encontramos las siguientes: “su imaginación vuela”, “casi no recuerda”, “reconoce” y “Los ojos de Joe siguen”:

Y Cristina lee.

Al enfermo no le interesa lo que pasa en el mundo [...]

Y su imaginación vuela.

¿Por qué no se ha de curar? ¿Sentirse bien del todo? ¿Ser un hombre fuerte? ¡Y poder coger entre brazos fuertes a esa deslumbrante criatura que es su mujer! Fifi ha cambiado...Casi no recuerda a la locuela de antaño [...] él reconoce que la pone a veces en duros trances...

Los ojos de Joe siguen en el jardín el ir y venir del jardinero, un mocetón cetrino y musculoso, que [con] la camisa abierta y las mangas remangadas riega los parterres de violetas. (págs. 115-116)

En conclusión, el excursus moral, tan propio de la novela posromántica y realista, no viene ya dictado por el narrador; la ideología de la autora se deduce del comportamiento y diálogo de los personajes y de sus respectivas focalizaciones. De este modo, el lector se siente un poco más libre para hacer su interpretación, aunque siempre dentro de unos límites. Un “poco más libre”

porque la autora, por medio de la focalización ambigua, confunde la voz del narrador/autor con la de la protagonista, y presenta unos hechos al lector que este último no sabe si son emitidos el narrador/autor o por el personaje, ya que no distingue quién de los dos “habla”; es decir, “su nivel” dentro de la trama (Bal, 2009, págs. 118-19).

Icaza, gracias a esta estructura narrativa simple y moderna, abona la comprensión lectora de un público que, más tarde, leerá novelas comprometidas ideológicamente y con planteamientos formales mucho más innovadores.

4. 3. Anacronías en la trama

La trama “alude a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, esto es, provisto de forma” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 39). El narrador configura o da un carácter distinto a su relato por medio de las anacronías. Una anacronía es, por tanto, “todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados por el discurso” (Reis y Lopes, 2002, pág. 12). Es decir, estas desviaciones cronológicas son diferencias entre la ordenación en la historia novelesca (trama) y la cronología de la fábula (Bal, 2009, pág. 61). En *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* hallamos dos tipos de anacronías: (1) las prolepsis y (2) las retrospectivas.

4 .3. 1. Las prolepsis

Las prolepsis o anticipaciones son frecuentes en las novelas destinadas a un público amplio porque contribuyen a una mejor comprensión. En la historia que nos ocupa se registran prolepsis que “se cumplen” en el desarrollo de la

historia novelesca como, por ejemplo, el anuncio del linaje noble de la protagonista; Cristina, después de ver sus toallas con “la corona condal”, exclama: “¡Mira que presumir de abolengo ante los monstruos del cuarto de baño! [Sanitarios y grifos]” (pág. 80); o también su deseo de casarse con el rico Prynce; y nótese que Cristina le dice a su criada Balbina antes de partir hacia París: “¡Ya verás cómo vuelvo! A lo mejor casada con el papá millonario...” (pág. 51).

Las prolepsis fallidas, o bien aquellas que no se explicitan en el desarrollo de la trama, son menos frecuentes. Así, Jorge, el marqués de Atalanta, le comenta a Cristina que le recuerda “a una hermanita mía, que tampoco vive” (pág. 63). Este indicio no se desarrolla posteriormente en la trama. Lo mismo ocurre cuando el narrador advierte que “el porvenir de esta muchacha [...] quedará asegurado. Al rey del acero sobran puestos bien redistribuidos que poder ofrecer decorosamente a una mujer culta que sabe cinco idiomas” (pág.197). Son pistas falsas que mantienen vivo el interés del lector, ya que la protagonista no solucionará su porvenir trabajando para Prynce sino contrayendo matrimonio con él.

4. 3. 2. Las retrospectivas

Las retrospectivas, a modo de *flash back* cinematográficos, comunican a la obra un ritmo rápido (Bal, 2009, pág. 67). Un ejemplo de analepsis o retrospectiva externa tiene lugar cuando Cristina cuenta a Jorge, marqués Atalanta (la noche en la que vuelven juntos de la fiesta) su vida pasada. Por medio de pinceladas impresionistas y elipsis (indicadas en el texto por puntos suspensivos), Cristina relata toda su vida, que comienza, a su vez, fuera del

lapso temporal principal (cuando Cristina nace), es decir, antes de que la historia novelesca haya empezado, y termina también fuera de ella (cuando “su niño” está acunado: Bubi, en la historia novelesca, es ya mayor para dormir en una cuna). Transcribimos, a continuación, parte del texto, e indicamos entre corchetes las alusiones a su vida pasada; ninguna de ellas se narra en la historia principal.

Es bebé, es chiquita [Cristina]. [...] Una silueta de mujer, difusa, lejana, que se inclina con ternura... [...] [Su madre]. Y después otra figura de mujer, sin cariño, sin amor, sobre la misma cuna [la segunda esposa de su marido]. Una infancia solitaria... Colegios... Conventos... Albas tocas... Tañir de las campanas... Y, una vez al año, la visita del padre, gardenia y botines... Un luto... Unos amores [amor a Fernando su marido]... Una tragedia [muerte de su marido]. Dolor... Soledad completa... Penas calladas [tristeza en su viudez] [...] Y otra cuna, modesta, modesta, que cobija a un niño huérfano [su hijo, Bubi]. (pág. 187)

El `lapso` es “la extensión de tiempo que ocupa una anacronía” (Bal, 2009, pág. 69). En la anterior retrospectiva, el `lapso` abarca veintiocho años, edad de la protagonista en la historia novelesca (pág. 134). La amplitud de la misma comprende desde que Cristina vino al mundo hasta poco antes de comenzar el relato, cuando Bubi es un recién nacido. La “distancia” de la retrospectiva o separación del presente es mínima si se considera que la

historia novelesca comienza cuando Bubi tiene unos siete u ocho años (Bal, 2009, pág. 67).

Podemos concluir que las anacronías (prolepsis y retrospectaciones) aquí examinadas persiguen varios objetivos: respecto a las prolepsis, mejorar la comprensión del lector (dándole pistas) y despertar su interés (manteniéndolo en suspense, porque estas anticipaciones pueden cumplirse o no). Respecto a las retrospectaciones, simplifican extensas parrafadas –propias del narrador decimonónico– que podrían aburrir a un lector poco versado. Además, la indeterminación de las mismas, evidenciada por los puntos suspensivos, invita a la participación del lector y, también, como consecuencia, determina la comprensión del texto.

4. 4. Caracterización de los personajes

E. M. Forster –en *Aspects of the Novel* (1927)– distingue dos clases de personajes: el tipo o *flat character* (también llamado personaje de dos dimensiones) se construye alrededor de una sola idea, sin individualizarlo con detalles; así pues, se describe apenas con una frase. Frente a este, el *round character* es mucho más complejo en temperamento y motivación, y se asemeja a las personas reales en que puede sorprendernos durante el desarrollo de la trama (Abrams, [1971] 2011, pág. 46).

Como se sabe, en la novela popular los personajes están levemente caracterizados; son tipos que no alcanzan la condición de personajes. A pesar de ello, el narrador tiene que singularizarlos para que el lector los identifique; y de acuerdo con el grado de profundidad y matices, éstos abandonarán la primera clasificación para ingresar en la segunda.

En *Cristina Guzmán* registramos también métodos para individualizar a un personaje: (1) por el atuendo, relación social y estado de la naturaleza; (2) el retrato psicológico por medio de retrospección; y (3) los epítetos.

4. 4. 1. El atuendo, relación social y estado de la naturaleza

Como toda novela rosa o sentimental con rasgos populares, el lujo y el amor son temas primordiales. Los protagonistas se caracterizan por las costumbres propias de la alta sociedad –vestidos caros, maneras refinadas en la mesa y en las reuniones–, así como por la red de relaciones sociales, fundamentalmente amorosas, que se establecen entre ellos (Vázquez de Parga, 2000, pág. 212).

Por lo que se refiere al primer punto, Cristina, al igual que todos los personajes de la novela, es caracterizada por su atuendo; desde su primera aparición viste sencilla y elegantemente (pág. 16), y así continuará haciéndolo, como, por ejemplo, en la escena de la estación: “vestida de gris de pies a cabeza, con amplio abrigo al brazo y maletín gris en la mano” (pág. 47). Los personajes que ostentan cualidades positivas siempre se arreglan de acuerdo con las distintas ocasiones y, además, se separan ligeramente de la norma para mostrar una sencilla distinción (págs. 128 y 205). Por el contrario, los personajes antagonistas se atavían ostentosamente; por ejemplo, la americana Gladys, prima de Prynce, luce un traje “dorado que entona con el color de su pelo” (pág. 98).

Respecto a las relaciones sociales, Cristina se muestra activa y segura de sí misma; atendiendo, no obstante, a los códigos tradicionales de conducta femenina como, por ejemplo, quedarse sentada cuando viene un hombre

(aunque éste sea su jefe). Además, su carácter viene configurado por un rasgo fundamental: brindarse maternalmente a los demás. Se desvive por su hijo –lo llama por teléfono, trabaja para él y le compra regalos (pág. 124)–, Balbina –la quiere dotar para su boda (pág. 20)–, Joe –lo cuida con esmero de madre (pág. 119)–, el millonario Prynce –lo anima durante la enfermedad de su hijo– y, finalmente, Fifí –cuando le pide a Prynce una pensión para ella (pág. 258)–.

Las relaciones de la protagonista con otros miembros de la sociedad (no cercanos) presentan, a veces, actitudes displicentes o racistas, propias de una clase no sensibilizada por lo que toca a este asunto: las peluqueras, para Cristina, son simplemente “batas blancas” (pág. 47). También en el salón de baile, durante un *cocktail-party* en la mansión parisina de Prynce, Cristina pregunta: “¡Sabrán estos negros tocar un vals!” (pág. 165).

El mismo análisis se podría hacer sobre otros personajes; todos se definen por sus costumbres, principalmente por el modo de vestir y por cómo se comportan con los demás. Existe una división maniquea entre “buenos y malos”, elementalidad que es propia de la novela popular (Romero Tobar, pág. 127), (Fragero, 1989, pág. 138). Los primeros son generosos y los segundos egoístas o con procederes nada recomendables, como, por ejemplo, Gladys, la prima americana de Prynce, que no se “se digna a dar a Cristina la mano” (pág. 98) y la llama “una cualquiera” (pág. 102); o Fifí, que abandona a su marido enfermo (pág. 249); o Bob, que bebe más de la cuenta (pág. 105).

En la novela realista del siglo XIX y, más refinadamente, en el XX, el estado de la naturaleza refleja los sentimientos de los personajes. Bourneuf y Quellet han estudiado cómo en *Madame Bovary* “Flaubert no describe ni nombra un sentimiento o un estado de ánimo, sino que lo revela mediante la

descripción del objeto o del paisaje” (1975, pág. 178). Del mismo modo, en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), cuando la protagonista está contenta –porque ama a Prynca y, además, Joe se recupera–, se asoma a la ventana un día que “[...] hace una mañana rubia de sol [...] Un trinar de pájaros sube entre los aromas del jardín” (págs. 203-204). También un narrador describirá los jardines versallescios “en plena floración” (pág. 209) y, mientras Cristina y Prynca se aman allí, “los árboles ríen al sol; [...] los céspedes [...] extienden su alfombra esmeraldina” (pág. 209).

Se puede concluir que el estado de la naturaleza discurre paralelo al estado emocional de los personajes. Aplicando este recurso en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), Icaza logra que, de un modo cinematográfico y efectivo, el lector capte el estado de ánimo de la protagonista sin recurrir a morosas descripciones.

4. 4. 2. Retrato psicológico por medio de retrospectión

El retrato psicológico queda reducido a la protagonista principal: Cristina. Por medio de una retrospectión interna la protagonista revive una escena pasada. Esta repetición del argumento en la trama tiene como objetivo presentar un punto de vista distinto al de la situación ya narrada (Garrido Domínguez, 2007, pág. 39). En este caso, si Cristina (en una conversación con Prynca) se muestra fuerte, al recordar posteriormente la situación se muestra débil y con ganas de ser protegida; y si antes lució ‘generosa’, ahora quiere ‘recibir’. Este tipo de retrospectión es interna por referirse a unos hechos que ocurren en “el lapso temporal de la historia primordial” (Bal, 2009, pág. 67). La ‘distancia’ o tiempo que dura esta anacronía es mínimo, ya que

las reflexiones y deliberaciones de Cristina se refieren a una conversación mantenida la noche anterior (Bal, 2009, pág. 67): ella llega a su cuarto, se sienta en un sillón, reflexiona sobre las palabras de Prynce y las interpreta. Se acuesta a las cuatro de la mañana, con lo que el “lapso” o tiempo que dura la retrospección interna resulta bastante corto (pág. 154) (Bal, 2009, pág. 69). Por medio de este recurso, el narrador nos presenta a un personaje redondo (*round character*) que, al dudar de cómo es y de lo que quiere, muestra su dualidad, “complejidad y capacidad de sorprendernos de manera convincente” (Bourneuf y Ouellet, 1975, pág. 193).

En la retrospección, que analizaremos enseguida, Cristina evoca su diálogo con Prynce –en el texto aparece entre comillas–. El texto rememorado por la protagonista puede ser (1) alterado ligeramente, pero conservando el mismo sentido; (2) también una copia textual (véase: la conversación evocada, en el capítulo XX, págs. 146-150, y la retrospección interna, en el capítulo XXI, págs. 151-154).

4. 4. 2. 1. Texto alterado en la retrospección

Se repiten en el texto los adjetivos que califican a Cristina, pronunciados por Prynce en la conversación previa (págs. 146-50). Luego, Cristina, por medio de un diálogo interior, deja ver a los lectores cómo es su carácter en realidad: débil en su interior; es decir, se presenta de un modo distinto a como lo hizo en el episodio previo:

Ejemplo 1º:

[Texto evocado]

“[Prynce habla a Cristina:] –Su aplomo...su empaque...su aire altivo... rebelde... insolente... Perdone, estamos hablando sin careta” (pág. 149).

[Retrospección de Cristina]

[Palabras de Prynce evocadas] `Tiene usted una gran personalidad...Da usted la sensación de que está satisfecha consigo mismo... Usted altiva... insolente...’

¿A qué precio? ¿A qué precio?

¡Dios mío, haber nacido mujer... delicada... sensible... frágil... y tener que hacerse la fuerte, la valiente, la resuelta...! ¡Tener que defenderse y que luchar y que sufrir con una sonrisa a flor de labios! ¡Para que no sepan lo que hay detrás!..¡Sonrisa blanca! ¡Coraza blanca!.. (pág. 152)

Ejemplo 2º:

[Texto evocado]

“[Prynce habla a Cristina] [...] A pesar de todas las borrascas que hayan podido soplar sobre su cabeza, ha sabido usted siempre permanecer... una *lady*...” (pág. 149).

[Retrospección de Cristina]

[Cristina recuerda las palabras de Prynce] [...] `a través de las borrascas que hayan podido soplar sobre su vida, usted se ha conservado siempre una *lady*...´ (pág. 152)

4. 4. 2. 2. Copia textual en la retrospección

Se repiten tal cual las palabras pronunciadas en el episodio evocado; un recurso que complace a los lectores al presentarles un contenido sentimental reduplicado (Bal, 2009, pág. 69).

Ejemplo:

[Texto evocado]

“[Habla Prynce a Cristina] Usted no necesita que la presenten en bandeja de plata. Usted misma se sabe presentar en ella... ” (pág. 149).

[Retrospección]

`Usted no necesita que la presenten en bandeja de plata. Usted misma se sabe presentar en ella...´ ¿A costa de qué? ¿De qué esfuerzo, de qué dominio, de qué disciplina de sus nervios, de sus músculos, de sus menores gestos? (pág. 152)

El texto antes transcrito podría considerarse también un monólogo interior puro o “reproducción de los contenidos de la conciencia” de la protagonista y, en este caso, no estaría sujeto a ningún análisis cronológico (Bal, 2009, pág.

64). Según dicha apreciación, estas “desviaciones cronológicas” son de distinto orden porque: “tienen lugar en la `conciencia´ del actante de primera persona” y, “de hecho, el acontecimiento no es la visión del hombre, sino el recuerdo de la visión” (Bal, 2009, pág. 64).

Pero sea cual fuere el resultado del análisis –retrospección ligada a un monólogo interior o monólogo interior puro–, este recurso sirve para caracterizar psicológicamente a la protagonista, mostrando sus dudas, miedos y dualidades: “El mismo acontecimiento [...] es tanto idéntico como diferente: los hechos son los mismos, pero su significado cambia” (Bal, 2009, pág. 69).

En conclusión, por medio de las retrospectivas la autora muestra el perfil psicológico de la protagonista; se aleja, así, de los moldes narrativos de la novela popular y se acerca a una literatura más culta y compleja, donde los tipos llegan a ser personajes justo porque muestran sus aristas y contradicciones. Presenta a una protagonista que podría haber actuado de modo distinto, resultando convincente y verosímil para el lector porque este la `ha visto´ dudar de sus convicciones (Bourneuf y Ouellet, 1975, pág. 193). Pero aunque existe una ligera profundización psicológica, el argumento no se separa de los patrones de la novela rosa o sentimental, ya que Cristina (`heroína perfecta´) acabará casándose con Prynce.

4. 4. 3. Epítetos como definición de personajes

La función simbólica de los nombres sirve para caracterizar a los personajes. La denominación o definición del personaje por medio de un epíteto, constante a lo largo de la trama, es herencia de los cuadros costumbristas y de la novela popular posromántica (Romero Tobar, 1976, pág.

124), amén de haber sido especialmente explotada por las novelas de folletín (Fragero, 1989, pág. 132). El narrador y los personajes de *Cristina Guzmán* utilizan paráfrasis o epítetos que ahorran una posterior profundización en el estudio del carácter. También este recurso ayuda a lectores poco expertos a recordar al personaje durante el proceso lector y a fijar su perfil esencial. Así, Prynce es nombrado con los siguientes sintagmas: “el millonario” (pág. 116), “el magnate yanqui” (pág. 93) o “el rey del acero” (págs. 70; 71 y 76). (Véanse también otros epítetos de contenido semántico similar: págs. 72; 84; 86; 87 y 102). La misma narradora explica este recurso de nominalización simbólica: “¡Lily! (la difunta mujer de Prynce) [...] ¡Blanca y pura como la flor cuyo nombre llevaba!” (pág. 121). Las imágenes referentes al mundo militar proliferan en el texto y sirven para singularizar a la protagonista. Así, Cristina es llamada por Prynce “Mi pequeña guerrera” (págs. 197 y 221).

4. 5. Representación de las costumbres y visión de la sociedad

La visión de la sociedad mostrada en la novela popular es resumida por Eco con estas palabras: “[...] En una palabra, la novela popular tiende a la paz mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo” (1995, pág. 19); la novela problemática sería, pues, aquella que presenta un conflicto de valores.

En *Cristina Guzmán* los conflictos de valores se evitan y la ‘gran historia’ es sustituida por una descripción realista de las costumbres. Asimismo, la descripción del Madrid prebélico se elude, trasladándose el escenario a París.

A continuación, vamos a tratar estos aspectos en *Cristina Guzmán* agrupados en: (4. 5. 1) relación con `la gran historia`, (4. 5. 2) costumbres y referencias femeninas, y (4. 5. 3) la ciudad.

4. 5. 1. Relación con `la gran historia`

Según Soldevilla, la novela rosa “permitía fantasear sobre felices matrimonios y prosperidades económicas que no pervertían el sólido orden social” (2009, pág. 380). De ahí que, en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* la relación con `la gran historia` sea nula. A pesar de desarrollarse el argumento en un tiempo contemporáneo a la autora, los acontecimientos sociales y políticos de 1936 (año de la publicación de la novela) no solo son omitidos sino que se ocultan con una ingenuidad que hace sonreír al lector de hoy. Cuando se tratan las relaciones laborales entre jefe y trabajadores, la situación es tan ridículamente idílica que el escenario es desplazado a América (para dar así verosimilitud a una fábula inimaginable en la convulsa España de los años previos a la Guerra Civil); “el millonario” o “rey del acero” (Gary Prynce) es muy querido por las personas que trabajan con él y su integridad social llega al extremo de contar con “un servicio secreto” entre los trabajadores de sus fábricas americanas, para que estos le den noticia de las quejas de sus empleados respecto a sus salarios (pág. 118), dado que “[...] se preocupaba por el bienestar hasta de su último soldado” (pág. 117).

Tampoco existe ningún tipo de conflicto doméstico. Las mujeres están felices de ser madres y de ayudar a los hombres. El servicio doméstico es fiel y agradecido a sus amos, siguiendo así los esquemas de la novela popular de folletín (Fragero, 1989, pág. 136); tanto Balbina –criada de Cristina– como

Georgette –la asistenta francesa (pág. 42)– y Flecher –el fiel mayordomo de Prynce (pág. 147)– cumplen su trabajo con esmero y sin reivindicación alguna. La primera, Balbina, por ejemplo, no se compadece de su pobre situación –al carecer de dote no puede acceder al matrimonio y, además, ha de masajear los pies de su ama– sino de la de Cristina.

[Habla Balbina] ¡Cuando te veo marchar [...] dispuesta a solicitar cuantas colocaciones se anuncian, y volver después con tus zapatos llenos de polvo [...] me dan ganas de darme con esta cabeza tan bruta contra la pared! ¡No hay derecho! ¡No hay derecho! ¿Por qué unas tanto y otras tan poco? (pág. 19)

Cristina representa a una muchacha con las aspiraciones y virtudes de la clase media. Así, por ejemplo, cuando se halla en Francia y ve las tiendas de sombreros, sueña con poner una en Madrid: “no muy caros, pero sí muy parisienses” (pág. 93). Pero si sus aspiraciones son medianas, a los ojos de Prynce su dignidad personal es la de una *lady* (pág. 149).

Por el contrario, los nobles y ricos ociosos, al igual que ocurre en la novela popular posromántica y en la gran novela realista del siglo XIX, aparecen ridiculizados (Fragero, 1989, pág. 136) (Servén, 2005, pág. 111). La tensión entre ambas clases es evidente: Cristina considera a la prima rica de Prynce, Gladys, demasiado perfecta y no le gusta porque “su cutis parece un anuncio de *Bond’s cream*” (pág. 98); esta, por su parte, no le da la mano (pág. 98) y le hace “una guerra sorda” (pág. 120) porque estima que Cristina es una aventurera y le desagrada alternar con ella (pág. 102). A Jorge, marqués de

Atalanta, su “[...] vida de señorito rico le parece de pronto monstruosa de egoísmo, de inconsecuencia frente a esta vida de mujer” (pág. 188). Al respecto, nos dice Sánchez Álvarez-Insúa: “A Icaza, que conocía bien la alta sociedad española, no le asusta retratar su frivolidad, su incultura y su punto de horterísimo ridículo” (2009, pág. 508). Al final de la historia, Cristina será noble –duquesa de Monterreal–, pero una noble `renovada´ que trabaja y que usa su título en contadas ocasiones –aquí simplemente para callar a Gladys (pág. 236)–. El cuadro de la sociedad burguesa de la época y sus clases, separadas entre sí, se refleja cuando Fifí reproduce las palabras de su madre (sirvienta que se casó con su padre): “en Madrid ella siempre sería la *nurse* que había pescado al señor” (pág. 248).

4. 5. 2. Costumbres, referencias femeninas y el hogar

Las costumbres, por ser poco comprometedoras en términos políticos, se detallan escrupulosamente. Icaza atiende sobre todo a las que interesan a un público femenino. Se describen: las telas de los pijamas, las plumas prendidas a las zapatillas de raso, los pañuelos de batista fina y los encajes de *Valenciennes*; es decir, aquellos materiales lujosos y restringidos para la clase media de la anteguerra: “Medias como espuma de seda. Pañuelos de batista de Holanda con su orla de *Valenciennes* auténtico. [...] Y guantes de piel de Suecia [...] [bolso] de piel de foca (pág. 39)”, “sábanas de Holanda” (pág. 80) y “colcha de crespón” (pág. 80).

Las referencias culturales van dirigidas también a un público femenino; aquí se aprecia el dominio de estos temas por parte de Icaza. (Recuérdese que a partir de 1925, trabajó en el periódico *El Sol*, en la sección dedicada a la

mujer). En la fiesta que da Prynce hay “perfumes de Chanel y de Worth” (pág. 162), las mujeres imitan a “La Argentinista” o a “Josefina Baker” (pág. 162) y todos asisten a la ópera “Carmen” en París (pág. 143). Las referencias culturales son típicas de la literatura popular y pretenden dotar a la novela de “una ambientación medianamente creíble” (Soldevilla Albertí, 2009, pág. 392).

El hogar de la protagonista, Cristina, es descrito con minuciosidad; se refleja el modo de vivir ordenado, tradicional y confortable de la alta clase media. Aparece la imagen de un modelo de casa, la casa ‘bien’, decorada con un sillón inglés, adornos de calidad y alguna pieza de plata auténtica; todo supervisado por un retrato de algún antecesor. Este tipo de decoración será copiada pretenciosamente por los miembros de la emergente y poderosa clase media que surgirá con el franquismo:

Un tresillo inglés. Un estante con libros primorosamente empastados. Un retrato de mujer, un bello retrato de mujer, pintado por Madrazo. Un bargueño del siglo XVI. Dos mesitas de ébano. Y aquí y allá bibelots de precio. Un pez de Lalique. Unos floreros de fino cristal de Venecia. Una ronda de porcelana de Sajonia. Un centro de planta antigua con un alegre adorno de capullos callejeros.... (*Cristina Guzmán, profesora de idiomas, pág. 17*)

Cristina se mueve por interiores ordenados y rodeada de objetos lujosos. Y no solo en su casa madrileña sino en la mansión de París, donde siempre está deseosa de disfrutar de sus habitaciones. Los ambientes interiores están

asociados a la soledad y privacidad (Álvarez Méndez, 2010, pág. 32); los cuadros y los muebles ligan a la protagonista a un pasado que, en la intimidad, le descubren su verdadera personalidad.

Martín Gaité ha parodiado esta visión conservadora de la mujer que la sitúa como guardiana del orden doméstico (1978, págs. 131-135). Según Crespo, en *El cuarto de atrás* (1978) se ríe de la vida ordenada que responde a unos modelos patriarcales impuestos por el franquismo; la nueva protagonista presentada por Martín Gaité vive en el desorden y, en vez de estar rodeada de caras bagatelas, se recrea en sus libros y cartas, que tienen un valor personal (2007, págs. 100-144). Crespo opina que dicha parodia tiene como objetivo liberar a la mujer del espacio doméstico y del prestigio asociado a él (2007, pág. 132). Además, sugiere que esta imitación burlesca da la clave de su interpretación, ya que se parodia algo para criticarlo y distorsionarlo sin borrarlo del todo. Martín Gaité imita, pues, los recursos de Icaza, poniendo en duda los valores que esta defiende (2007, pág. 20). El hogar de la protagonista está ahora manga por hombro; el desorden es un rasgo de su intimidad (por el contrario, en el de Cristina todo está en su sitio y ella se complace en admirarlo). De igual modo, la protagonista de *El cuarto de atrás* no sale en busca de un amante rico, como hace Cristina, sino tras los pasos de su interlocutor. No llega a casa con optimismo, sino que permanece en ella, neurótica y deprimida; ya no viaja al extranjero, como Cristina; viaja en su mundo interior (Crespo, 2007, pág. 135).

Creemos que es mejor definir la relación entre ambas escritoras como evolución de técnicas y motivos de la segunda respecto a la primera; es decir, como rastro de Carmen de Icaza sobre Carmen Martín Gaité. Esta huella se

concreta en dos sentidos: en primer lugar, en el gusto por la enumeración de objetos como reflejo del estado emocional de los personajes (Martín Gaité, 1978, pág. 17); y en segundo, en el refugio en el `yo´ frente a las adversidades sociales. Este `yo´ será el principio de la narración egotista en Martín Gaité –que dará lugar, primero, a la escritura y, más tarde, a la búsqueda de un interlocutor, que en realidad, es el `lector ideal´ y la plasmación de mismo `yo´ escritor–. Como afirma Nieva de la Paz, a propósito de *El cuarto de atrás*, “estamos, en definitiva, ante una reelaboración culta de la novela rosa, que se eleva por encima del folletín por su delicada prosa y su contenida sensibilidad” (2004, pág. 112).

En el siguiente párrafo, Cristina, en la soledad de su cuarto, tiene “ensueños” que “vibrarían” “con vida propia”. Esa vida propia es, a nuestro juicio, el comienzo de la literatura de autor femenino, como la que cultivará la propia Martín Gaité y las protagonistas de sus novelas (pensemos, por ejemplo, en *Nubosidad variable*):

Cristina no se siente sola más que cuando está con gente [...].
 Cristina no se sentirá sola allá arriba en su cuarto de estar, mano a mano consigo misma, un libro en el regazo y la fantasía lejos... muy lejos... Un mundo de maravilla, todo ternura, todo bondad, le abrirá sus puertas. Un mundo poblado por añoranzas... recuerdos... ensueños... que al toque de la soledad vibrarían, palparían, con vida propia. Tristes y dulces a la vez... (*Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, pág. 104)

Comienza también así a dibujarse el concepto de “chica rara” que, más tarde, será explotado por Laforet y la misma Martín Gaité, quien, además de reflejarlo en sus protagonistas, escribirá sobre él en *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española* (Martín Gaité, 1993 [1987], págs. 101-121).

Sánchez Álvarez-Insúa mantiene que en *Cristina Guzmán* subyace una ideología falangista (2009, pág. 503) y que la protagonista es la imagen de la misma escritora (2009, pág. 509). Igualmente, Servén considera que “la adhesión de estas heroínas al régimen de Franco es inequívoca” (2005, pág. 114). Realmente, existe un fin didáctico en pro de los ideales considerados patriarcales y tradicionales, aunque estos principios conservadores, sobre todo respecto a la posición de la mujer en la sociedad, están suavizados y hasta dulcificados por el cosmopolitismo de la autora, como se deduce de los comentarios de Sanz Bachiller en *El Mundo* (26-7-2006, pág. "Web" sin nº.).

Si afloran algunos indicios de cambio en esa moral, pueden estimarse como constatación por parte de la autora de tendencias que flotaban en el ambiente (imaginario común) y que ella recoge para agradar a un público mayoritario. El mérito de Carmen de Icaza reside en crear espacios literarios femeninos donde la mujer es la protagonista; y en hacerlo en un momento en el que la mujer tradicional se veía recluida al ámbito doméstico (Núñez Puente, 2007, pág. 6). Esta creación de un espacio literario se corresponde con la aparición, en el mundo real, de los movimientos de la Sección Femenina de la Falange –creada en 1934–, en la que algunas mujeres ocupaban puestos de responsabilidad como encargadas del servicio social y de la recuperación de las costumbres populares. En 1936, la misma Carmen de Icaza fue secretaria

de otra organización con notable proyección pública, Auxilio Social, dedicada a la infancia (Núñez Puente, 2007, pág. 6).

Por lo que se refiere a su implícita ideología sobre el papel de la mujer en la sociedad, la crítica refleja opiniones contrapuestas. Bourland Ross ha querido ver un discurso feminista –“her commitment to feminism” (2006, pág. 13)–, mientras que autores como Crespo defienden que subyace en ella una actitud conservadora, ya que Cristina obtiene el “*passing*” para ser admitida en la alta sociedad solo porque es noble, ha estudiado en colegios de monjas –*Sacre Cœur* (pág. 247)– y sabe idiomas (Crespo, 2007, págs. 100-144). Cristina, pues, es elegante por su condición, se ha educado en Inglaterra (pág. 248) y llegó a practicar “*tennis*”, “*golf*” y “*hockey*” en la juventud (pág. 16). Los miembros de las clases más humildes que la suya, como Balbina, carecen de inquietudes. El trabajo solamente está justificado en la mujer si su objetivo es ganarse la vida y dar de comer a un hijo. El dinero, por tanto, dignifica a las personas y sus empleos. Cristina está contenta en París porque atesora mucho caudal; en cambio, en Madrid, desprecia a sus alumnos –los llama “mocosos del barrio” (pág. 46)–; la razón no es otra que la diferencia de honorarios entre su actividad en una capital y otra.

4. 5. 3. La ciudad

Madrid es utilizada como telón de fondo en *Cristina Guzmán*. Quizás no se describe con detalle para evitar cualquier contacto con la realidad social e histórica de los años de la Guerra Civil. Apenas se ofrecen breves pinceladas sobre el modo de vivir austero de la población: los autobuses rebosan de

viajeros (pág. 16) y encender la chimenea es un lujo (pág. 17), pero no se alcanza un realismo hiriente.

Por el contrario, París, dilatando una tradición de la novela popular romántica, es idealizada como ciudad exótica y acaudalada. La ópera parisina, lugar común en todas las novelas posrománticas, es el punto de encuentro y de espectáculo (Romero Tobar, 1976, pág. 132). El espectáculo no simplemente por lo que atañe a la representación de la pieza dramática, sino por la visión que cada individuo tiene del resto de espectadores desde su palco: “Cuando Cris se asoma al proscenio que Prynce-Valmore tiene habitualmente reservado en la Ópera, se queda deslumbrada. Ante ella se agita una oleada de luces, pecheras, escotes y joyas (pág. 134)”. Allí se reúne “la flor y nata del cosmopolitismo” (pág. 134). La opera es un microcosmos que simboliza la banalidad de la clase alta, en conflicto con la candidez de Cristina, que “aguarda con el corazón agitado (pág. 134)”. Como opina Álvarez Méndez, el espacio, pues, está ligado a una clase y se identifica con ella (2010, págs. 30-31).

Podemos concluir que la sociedad descrita en esta novela sirve de modelo a la nueva clase media que empezaría a surgir después de la Guerra Civil. Una clase de ideas conservadoras que se desvincula de la política. No mira, en cambio, a otros sectores más desfavorecidos; huye de la realidad refugiándose en formas elegantes y vestidos de alta costura. El hombre llenará este vacío consagrándose al trabajo con espíritu puritano y capitalista, mientras que la mujer se volcará en la maternidad y el hogar. Ambos emprenderán así una pretendida ‘reconstrucción de España’.

La imagen de la sociedad presentada por Icaza será parodiada por Martín Gaité, pero insistimos en que propiciarla supone ya un germen de la futura España posfranquista.

4. 6. Conclusiones

El análisis realizado muestra que *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) de Carmen de Icaza debería ser tomada en consideración en el estudio de la novela de la primera parte del siglo XX por los siguientes motivos:

- La agilidad de las situaciones narrativas, encaminadas a facilitar la comunicación con un nuevo lector. La focalización de los personajes la convierte en una novela moderna que es leída con gusto por un público amplio, ya que el narrador desaparece, dejando a los personajes hablar y observar según sus perspectivas. Las focalizaciones y los diálogos sustituyen al narrador decimonónico y, de este modo, la técnica de la autora camina hacia una progresiva desaparición de la *voice over*, una de las características más acusadas de la novela actual. (A pesar de todo, todavía utiliza una focalización ambigua que provoca cierta confusión entre la voz del narrador y la de la protagonista. Por esta razón, el lector no siempre sabe quién habla, de ahí que acepte mejor los hechos que se le presentan). Igualmente los diálogos confieren a su novela un carácter de guión cinematográfico.

- Romper la linealidad cronológica de la fábula por medio de las retrospectivas y, así, iniciar un monólogo interior que favorece la profundización psicológica de la protagonista. Esta técnica es una semilla para el posterior desarrollo de los personajes complejos, que se alejan de los tipos de la literatura popular y se acercan a los duales de la literatura más culta. La

introducción de retrospectivas supone también un ligero avance en la caracterización de los personajes, en este caso femeninos; las dualidades del alma de la mujer se evidencian en la escritura por medio de las analepsis, que vuelven sobre el mismo episodio para reinterpretarlo de otro modo. Más tarde, la completa manifestación del “yo” femenino dará frutos en autoras del siglo XXI como Carmen Martín Gaité.

- Caracterizar a una protagonista femenina y crear un espacio literario para su mundo: la mujer se ve retratada en él y se reconoce como lectora implícita. Este espacio se concreta en la aparición de sus costumbres; se describen las telas y vestidos que le agradan, las revistas que lee y hasta se las compara con actrices célebres. Además, la mujer se compenetra con una protagonista que muestra sentimientos adversos (todavía tímidos) ante una sociedad que le impone un determinado modo de ser; surge, así, la representación literaria de su intimidad, o de su “yo”, ligado con frecuencia al hogar.

La polémica acerca de la ideología que subyace en el modelo de mujer presentado en *Cristina Guzmán* ha enfrentado, según dijimos, a los estudiosos. Unos consideran que Icaza propone una mujer que encaja en los patrones feministas y otros que se acomoda a los moldes patriarcales y conservadores. Este debate confirma a las claras que la obra en este sentido es una novela popular y, como un cajón de sastre, contiene todas las ideologías, pues su objetivo es contentar al mayor público posible. Nótese que en el texto casi siempre es posible encontrar una tesis y su contraria, al igual que en tantas novelas populares.

- Ser una representación realista de las costumbres de la alta burguesía contemporánea de Icaza, relatadas para evadir y atrapar a un lector no demasiado exigente. La novelista conforma así unas lectoras femeninas que desarrollarán un hábito que, más adelante, les hará demandar obras más complejas, e incluso algunas de ellas alcanzarán la condición de escritoras.

4. 7. Sinopsis de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*

Cristina Guzmán (en la novela *Cris*) es una joven viuda, profesora de idiomas. Su vida discurre en Madrid con su hijo Bubi y una sirvienta gallega, Balbina, que lo cuida mientras ella trabaja. Cuando es despedida como profesora y la acechan penurias económicas, recibe la oferta de suplantar a Fifí, la mujer del hijo del millonario Gary Prynce. Esta es frívola y elegante; no en vano, abandonó a Joe (el hijo de Prynce) cuando este cayó enfermo. El siquiatra de Joe diagnostica que sería bueno que Fifí vuelva para que el rico heredero recobre las ganas de vivir. Prynce busca a Cristina porque se parece a su nuera (luego se sabrá que eran hermanas). Le propone viajar a París durante tres meses para estar con Joe hasta que se restablezca. Para ello, Cristina ha de vestirse con trajes de alta costura, lucir refinados bolsos de piel, sombreros y medias de seda, a la manera de Fifí. Cristina no se doblega ante el rico millonario; mantiene su personalidad, a pesar de verse obligada a copiar el estilo de Fifí.

Joe se recupera gracias a los tratos “maternales” (deciden no mantener relaciones sexuales) de Cristina. Gary Prynce se enamora de ella por su elegancia y discreción. Mientras permanece en París, Cristina no deja de acordarse de su pequeño y, cuando puede, habla por teléfono con él. El mundo

lujoso de París es descrito minuciosamente: la mansión del millonario (la alcoba con sus numerosos armarios, los salones y las majestuosas escaleras), las tiendas (con los sombreros elegantes) y la ópera (donde se reúnen los selectos ciudadanos vestidos de etiqueta). En la mansión también viven unos primos americanos del millonario: Gladys –una señora rubia, altanera, usualmente vestida con trajes caros y ostentosos– junto con su hermano, Bob, que pronto queda deslumbrado ante la elegancia de Cristina. Cuando Gladys y sus amigas intentan humillarla, alegando que no es de clase social alta, ella da a conocer su título nobiliario: duquesa de Monterreal. En una salida al palacio cercano de Versalles, Prynce le declara su amor, pero este continuará en secreto. Joe está tan recuperado que decide dar una fiesta en su casa, que se celebra sin novedad. Simultáneamente, Prynce debe resolver asuntos de negocios en Londres. Mientras tanto, Cristina se queda al cuidado de Joe, quien desea asistir a otra fiesta a la que ha sido invitado. Cristina intenta disuadirlo sin éxito; tampoco lo conseguirá Flecher, el mayordomo, ni el doctor, ya que, en ese momento, se encontraba ausente. Joe se persona en la fiesta junto con Cristina (que aparenta ser Fifí). Al final del evento, Cristina regresa a la mansión con el apuesto Jorge, marqués de Atalanta, en un coche distinto al de Joe, de acuerdo con las órdenes de este último; Cristina y el marqués se ven obligados a pasar la noche en casa de unos aldeanos porque chocan con un árbol durante la tormentosa noche y el automóvil se avería. A la mañana siguiente, Cristina llega a la mansión y Prynce, que ya había regresado de Londres, la despide. Pero justo en el momento de irse, es requerida por el médico: “Joe ha empeorado”. Cristina le dice al millonario que desempeñará su trabajo solo porque Joe la necesita. Fifí, la nuera real, entra en el cuarto del

enfermo (consigue burlar a los sirvientes porque es idéntica a Cristina). Altera tanto a Joe que este sufre una convulsión y muere. Más tarde, Cristina busca a Fifi y la encuentra en un hotel barato. Ambas descubren que son hermanas de padre: Cristina había sido educada por unos parientes sevillanos y en colegios caros, mientras que Fifi se crió en un hogar repleto de riñas entre el padre de Cristina y la madre de Fifi, sirvienta de este. Cristina se apiada de ella y le pide a Prynce una pensión de viudez para que su hermanastra sobreviva. El millonario está muy apenado por la muerte de su hijo. Confiesa a Cristina que no se puede casar con ella porque pensaría que está arrebatándole algo a su hijo. Cristina vuelve entonces a Madrid. No sabe cómo solucionar su situación económica, porque no desea volver a dar clases. En el momento en el que decide escribir a Prynce para pedirle una recomendación que le ayude a encontrar empleo como secretaria, suena el timbre de la puerta. Es Prynce, que le pide que se case con ella y emigre a América. En este instante, llega Bubi, el hijo de Cristina, que aplaude la idea porque, de ese modo, tendrá al menos un padre.

5. LOS CÓDIGOS DE LA NOVELA POPULAR EN EL SIGLO XX: *¡QUIÉN SABE...!* (1940) Y *EL TIEMPO VUELVE* (1945)

5. 1. Introducción

En el siguiente estudio analizaremos parte de la obra novelística de Carmen de Icaza (1899-1979) con un doble objetivo; en primer lugar, para rescatar a una escritora postergada por la crítica, ya que su obra se encuentra a caballo entre la literatura culta y la literatura popular –y no ha sido acogida por ninguno de estos campos–; y, asimismo, para aislar los códigos populares presentes en su novelística, que provienen de la tradición posromántica y realista del siglo XIX.

Romero Tobar señala unos códigos muy precisos en la novela popular del Ochocientos. Para ello, se vale de un corpus de novelas fechadas desde 1831 a 1867 que forman un todo uniforme debido a sus rasgos comunes (1976, págs. 21-124). El ocaso de estos relatos comenzará en 1870, cuando los autores buscaban un estilo personal que los individualizara. Esta nueva tendencia la promueve Galdós (1843-1920) en la reseña bibliográfica de una obra de Ventura Ruiz Aguilera en la que “expone la concepción de su plan total de madurez: la creación de la novela de la clase media” (Romero Tobar, 1976, pág. 167). A pesar de sus principios teóricos, Galdós había leído folletines en su juventud y estos dejaron huella en su producción –aunque pese más su impronta personal en el conjunto de la misma– (Romero Tobar, 1976, págs. 172-73). La pervivencia de los folletines en España hasta 1920 la apunta Gareth Thomas tal que así:

It must be remembered that the nineteenth -century folletín continued to be published in Spain until the 1920s. In addition, collection like *La Novela Corta* (1916) and *La Novela de Hoy* (1922-32) enjoyed enormous popularity before the Civil War [...].In the post-war era, collections such as *La Novela Actual*, *La Novela Selecta*, *La Novela Corta* and *La Novela del Sábado* continued the tradition. (Thomas, 1990, pág. 34)

Se podría hablar, por tanto, de una literatura de carácter semipopular en la que la voluntad de estilo personal acusa cierto lastre popular (esta misma fusión se registra en la novelística de Carmen de Icaza, como se verá más adelante).

Existen, pues, rasgos propios de la novela popular y folletinesca que perdurarán en la literatura española a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se perpetuarán en el siglo XX y llegarán hasta nuestros días. Estos rasgos son lugares comunes o estereotipados que el lector avezado reconoce porque tiene la sensación de haberlos leído muchas veces en otros lugares. La crítica contemporánea no ha estudiado con excesivo rigor científico estos códigos populares; y el problema radica en que no contamos con autoridades para delimitar qué es popular y qué no lo es. En este trabajo intentamos aislar los códigos propios de la novela popular en la obra de Icaza. Además, determinando tales códigos y observando diacrónicamente su evolución, se podrá observar en qué grado permanecen idénticos o se han alterado respecto a la tradición; lo que supone, a la postre, una búsqueda de estilo individual o de

pretensión de calidad literaria –la diferencia entre la literatura culta y popular, según Martínez de la Hidalga (2001, pág. 13)–.

La obra de Carmen de Icaza ha sido tildada de “popular” por la crítica, pero, como decimos, no se han señalado dichas claves en ella, ni cómo han sido interpretadas por la autora (Andreu, 2000, pág. 45). La dificultad estriba en que hay que argumentar (o autorizar) esos supuestos códigos populares con la evidencia de otros cronológicamente anteriores –del siglo XIX–, que son los únicos admitidos por los especialistas, gracias al ensayo de Romero Tobar (1976).

Dichos códigos, una vez aislados y categorizados, alcanzaron incluso a las telenovelas televisivas y a las novelas más comerciales de nuestro tiempo. Además, críticos como Garrido Domínguez defienden el estudio de los códigos artísticos y morales con los que los autores caracterizan a sus personajes en los distintos movimientos literarios y épocas históricas:

Es la presencia e intervención de códigos tan diversos lo que hace del personaje una realidad tan compleja y de difícil explicación. Por eso mismo, se trata de una categoría necesitada de trabajos a partir del examen de obras particulares, autores, escuelas y movimientos. (Garrido Domínguez, 2007, pág. 103)

Gareth Tomas apunta, asimismo, la influencia de la novela de folletín de principios de siglo en “the first-wave novel of the Spanish Civil War” (1990, págs. 35-50) (aunque sin aportar textos concretos de esta primera oleada popular ni mucho menos citar a Icaza):

There are many similarities, however, between the popular novel and those under study [la novela española escrita de 1936 a 1975]. This suggests that the exposure of these writers to the popular novels of earlier generations was considerable, and that these influences, together with the exaggerated characterization to be found in the children's stories they all have read or heard in their youth, informed their writing of the Civil War novels. (Thomas, 1990, pág. 50)

Respecto a la audiencia de la misma, Alfonso concluye que “acaso lo definitorio fuese la juventud de las lectoras, [...] y su escasa preparación, y no su procedencia territorial” (Alfonso, 2000, pág. 30). Estaba dirigida, pues, a una juventud que “permanecía todavía en la fase de minoría de edad, por lo que, siguiendo las consignas oficiales, se le quería convertir en el emblema de la alegría y el optimismo” (Alfonso, 2000, pág. 33).

a) Método de trabajo

El método que utilizaremos es el siguiente: primero aislaremos el elemento popular; y después presentaremos el mismo o similar en una novela posromántica popular a fin de mostrar los paralelismos. Daremos primacía a *El patriarca del valle* (1846-47) de Patricio de la Escosura, novela posromántica, folletinesca y popular, como ya demostramos en trabajos anteriores (Fragero, 1989). Igualmente, nos basaremos en las escasas monografías sobre la novela popular; el más conocido es el de Romero Tobar, aunque su radio de estudio termina en el siglo XIX (Romero Tobar, 1976).

También aduciremos textos de otras obras, tildadas ya por la crítica como populares –en el caso de que confirmen el rasgo destacado–. Existen algunas monografías sobre autores populares contemporáneos que, igualmente, avalarán nuestros argumentos, como, por ejemplo, el estudio de Francisco Álvarez Macías sobre la producción de José Mallorquí (1913-1972), autor contemporáneo de Carmen de Icaza. Sus novelas, aunque dirigidas a otra clase de público, sirven entre otras cosas para legitimar las de nuestra escritora y, así, presentar una serie de semejanzas del todo sincrónicas.

Nos centraremos en *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945), elegidas por la gran proliferación de elementos populares, según veremos. Además, estudiaremos cómo se separa dicho código popular de la tradición romántico-folletinesca o de los autores coetáneos, cuando la autora lo reinterprete de modo personal.

b) La influencia extranjera

La clase media-alta siempre ha sido novelable y por ello novelada en los folletines de tradición española. Pues bien, en el caso de Carmen de Icaza esta influencia se funde con la de la novela inglesa, donde encontramos abundantes descripciones de una burguesía acomodada que serviría de modelo a la de nuestro país.

Durante la década de los cuarenta, en las editoriales tienen prioridad los autores extranjeros que cultivan una literatura fácil y alejada del conflicto social y político. Estos autores, permitidos por la censura franquista, son leídos por una clase media que huye de complicaciones ideológicas y formales. Los más frecuentes en los catálogos de las editoriales y en las bibliotecas son Maurice

Baring (1874-1945), Lyman Frank Baum (1856-1919), M. Van der Meersch (1907-1951), Cecil Roberts (1892-1976), Lajos Zilahy (1891-1974) y S. Stephan Zweig (1881-1942) (Sanz Villanueva, 1994, pág. 28).

Desde la revista *Escorial* (1941-1950) se potenciaba también la impronta anglosajona. Ricardo Gullón ha estudiado esta publicación y a autores como Maurice Barring (1874-1945) o Charles Morgan (1894-1958), cuyas obras se encuadran en la misma línea que los antedichos (Mainer, 1972, pág. 260). Carmen de Icaza tomará de ellos el relato realista de los ambientes domésticos y elegantes de la alta burguesía, que tanto gustará al público español, recién salido de la Guerra Civil y con lícitas ansias de evasión.

c) Carmen de Icaza en la crítica de la novela popular

A finales de la década de los sesenta, Soldevila-Durante achacaba el éxito de los “segundones” o de los que quedaron en España durante y después de la Guerra Civil a las subvenciones del régimen y al vacío dejado por los novelistas emigrados. El clima literario de esos años lo describe así:

En España, debido [...] al conflicto civil geográfico, que sitúa a los escritores en una u otra zona por simple capricho del azar, una gran parte de ellos va a interrumpir su labor, o busca salir al extranjero. Esa es, consecuentemente, la oportunidad para que los novelistas segundones o los aspirantes de la más joven generación se alcen —o lo intenten— [...] con la limosna de las ediciones patrocinadas por los Ministerios de Propaganda de ambos bandos. Así se explican las promociones fulgurantes de “El

Caballero Audaz”, o el remozamiento de “viejas glorias” como Ricardo León y Concha Espina del lado del nacionalismo, y del lado Republicano los triunfos de Eduardo Zamacois y Antonio de Hoyos. Entre los jóvenes, baste mencionar la escalada de Giménez Caballero, Agustín de Foxa, Luis Antonio de Vega, Felipe Ximénez de Sandoval de un lado, y de otro la de J. Herrera Petere, A. Sánchez Barbudo o Arturo Barea. (Soldevila-Durante, 1965, pág. 91)

Como vemos, a Icaza ni siquiera la nombra entre dichos “segundones”. Como tampoco lo hará Ferreras (1988). Y Sanz Villanueva le dedica solamente unas breves líneas, aunque la reconoce como una novelista popular: “[...] en una nómina de popularidad, habría que incluir a algunos escritores subliterarios muy activos, José María Carretero, tan conocido por su seudónimo “El Caballero Audaz”, a Rafael Pérez y Pérez y a Carmen de Icaza” (1994, pág. 55). Justifica su desinterés por “lo exiguo de su producción, por la insignificancia artística de la misma [...].Y, además, porque [...] [estos escritores] se sienten impulsados a desahogar sus zozobras personales durante la República a través de la literatura” (1994, pág. 55). En estudios más recientes y específicos sobre la novela franquista, Sanz Villanueva ha vuelto a omitirla (2010).

Frente al desinterés de los exégetas, hay que argumentar que su narrativa gozó de una gran acogida durante la posguerra española (Andreu, 1998, pág. 65). Según Ramón Charlo, “sus obras tuvieron muchísimo éxito y fue elogiada por la crítica, que reconoció la calidad de sus obras. Prácticamente

todas sus novelas fueron *best-sellers* en los años 40” (2001, pág. 220). En una encuesta realizada por la *Estafeta Literaria* (1944, nº 5, pág. 19), Icaza es “el autor más leído en ese año”; y, además, ella misma afirma vender sus libros con facilidad en el número siguiente de la misma revista (*Estafeta Literaria*, nº 6, pág. 9) (Servén, 2005, págs. 109-110).

Su obra novelística, por no ser ni popular ni propiamente culta, se sitúa en ‘tierra de nadie’; no se inscribe dentro de la literatura culta –tildada como ha sido de “subliteraria”– y es apenas enumerada por los estudiosos de la novela popular, cuando no examinada someramente (Charlo, 2001, pág. 220). El propio Charlo incluye a Carmen de Icaza en el repertorio de autoras de novelas sentimentales junto con Luisa María Linares, María Mercedes Ortoll y Concha Linares; autoras que se singularizan por escribir unas novelas “más cuidadas”, de “argumentos más complejos”, “más serias, más formales [y] alejadas de la producción masiva” (2001, pág. 219). También añade las que se dedicaban a los seriales radiofónicos y después los adaptaban como novela; tal es el caso de María Luisa Fillias de Bécker, Marisa Valdenegro, Patricia Montes y Luisa Alberca (2001, págs. 217-218). Frente a estas, señala otro grupo, ya claramente popular, con Corín Tellado a la cabeza, forjado por autoras como Concepción Catellá Zavala, Estrella López Obregón, Trinidad de Figueroa, María de Pilar Carré, María Teresa Sesé, Matilde Redón Chirona, María de las Nieves Grajales y María Adela Durango (2001, págs. 206-216).

El estudio de Icaza más detallado hasta la fecha lo ha firmado Servén que, como ya hemos dicho, apunta la confluencia de la novela folletinesca y realista en su obra (2005, págs. 109-123).

d) Fronteras entre la literatura culta y popular

Las fronteras entre la literatura culta y popular son un tanto difusas. Según Martínez de la Hidalga, en la literatura popular no existe una voluntad de estilo o un anhelo de calidad, mientras que en la culta sucede lo contrario (2001, pág. 291). Precisamente esa `voluntad de estilo´ es lo que aspiramos a subrayar en la obra de Icaza. ¿Qué toma de la tradición popular y cómo lo interpreta? Si, en palabras de Servén, “Icaza hereda del folletín tradicional la definición de la realidad según un `orden del corazón” y, por otra parte, la “técnica de la gran novela realista decimonónica” (2005, págs. 110-111), ¿cómo habría que descodificar ambas deudas?

El artículo costumbrista, la novela popular posromántica, la novela realista y naturalista dieron lugar a la novela realista tradicional a finales del siglo XIX. Este tipo de narrativa, al modo de Galdós, se bifurcó, por una parte, en la novela propiamente realista y, por otra, en la popular. Ambas provienen de la misma fuente pero los autores de la primera (novela realista tradicional) `podan´ bastante menos las características heredadas de sus antecesores; y los segundos (novela popular) se afanan en adaptarse, por imperativo de las editoriales, al gusto o imaginario colectivo. Entre los autores netamente populares habrá quien lo haga mejor, como Mallorquí –“dotado de una complejidad muy superior a lo que era habitual en ese tipo de literatura”, en “un contexto sólidamente documentado y verosímil” (Martínez de la Hidalga, 2000, pág. 37)–, y quien alcanzará resultados de poco fuste.

Algunos se separan del modelo culto porque lo modifican de acuerdo a los nuevos tiempos. Esto significa que se dejan influir por la comedia burguesa

española, el cine, la radio, la literatura inglesa, la literatura netamente popular coetánea y, sobre todo, por las demandas de un nuevo público –clase media burguesa–. Es el caso de Carmen de Icaza, como se verá.

5. 2. Notas sobre *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945)

Se analizan aquí las novelas *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945), elegidas por su cercanía cronológica y espíritu popular.

La trama de la primera se desarrolla durante la Guerra Civil y está concebida desde el punto de vista de la ideología del régimen. Ha sido estudiada de pasada por Andreu, quien destaca su discurso falangista, que linda con la imitación burlesca por lo exagerado del mismo (2000, pág. 46). Se consigue así, pues, un efecto general de cierta parodia (Andreu, 2000, pág. 49).

En este sentido, Labanyi señala en *¡Quién sabe...!* la dualidad que supone ‘el cambio de sexo’ de la protagonista a lo largo de la trama y lo relaciona con la búsqueda de poder de las mujeres falangistas en el ámbito público (2002, págs. 83-84). Servén también ha reparado en esta novela y la considera “un desatinado intento de fundir la novela sentimental con el relato de acción” (2005, pág. 112).

La segunda, *El tiempo vuelve* (1945), responde a unos planteamientos distintos. Icaza procura obviar el tema político, decantándose hacia la novela rosa. Escrita durante la etapa del régimen en la que se inicia la reconciliación nacional, críticos como Elías Díaz han fijado el año 1945 como la fecha clave en la que se produce ese cambio de tendencia (Sanz Villanueva, 1994, pág. 30). Ante la autarquía económica y el aislamiento de las potencias extranjeras,

consecuencia de la victoria aliada en 1945, el régimen intenta contrarrestar la situación con “un tímido acercamiento a lo que se llama liberalización” (Ferrerías, 1988, pág. 14). En todos los géneros se busca un estilo nacional que intente olvidar el revanchismo, secuela inmediata de la victoria franquista. En el teatro sube a las tablas la comedia burguesa conservadora de José López Rubio (1903-1996) o Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993), y por lo que respecta a la novela, tal como acredita *El tiempo vuelve*, se desarrolla una “[...] convencional narrativa de corte tradicional –muy decimonónica en sus planteamientos– que entraña, también, una superación de los relatos de militancia política” (Sanz Villanueva, 1994, pág. 30).

El tiempo vuelve se ajusta a las características de la novela sentimental o rosa. Este tipo de narrativa gira en torno a un solo tema: el amor. Se describen las peripecias de la heroína para conseguirlo y su culminación en matrimonio. Rara vez se profundiza en los sentimientos con una exposición de los mismos (Charlo, 2001, pág. 178). Respecto al último punto, Carmen de Icaza se distingue porque intenta profundizar en el interior de Alejandra y mostrar sus dualidades (*El tiempo vuelve*, pág. 203).

Ramón Charlo sistematiza los argumentos de las novelas rosa de los años cuarenta en once tipos, de los cuales algunos poseen variantes. *El tiempo vuelve* se ajusta, con leves cambios, al primero: Alejandra Monsagro, joven educada y de buena familia, se queda huérfana y sin medios para vivir; se enamora de un hombre maduro (Lasimbeni) que le descubre el amor –si bien en *El tiempo vuelve* no se casan los enamorados, según el modelo propuesto, pero se prometen amor eterno (Charlo, 2001, págs. 198-200)–.

Según Thomas, la novela rosa solo se cultivó en el bando nacionalista y considera que esto responde al sentimiento antiburgués de los republicanos (Thomas, 1990, pág. 44). Añade también que las preocupaciones políticas raramente asoman en este tipo de literatura (Thomas, 1990, pág. 34).

Ambas novelas, *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945), responden a la tendencia literaria de restauración del realismo surgida en 1940; corriente que partió de la nada –ya que la novelística previa a la Guerra Civil fue cercenada por el conflicto–, y busca sus modelos en la narrativa posromántica y realista anterior a la contienda. Se pensaba que solo una vez restaurada la novela realista se podrían desarrollar tendencias renovadoras. Según Ferreras, esta primera etapa de restauración del realismo se extenderá hasta 1956, aproximadamente (1988, pág. 32).

La primera edición de *¡Quién sabe...!* conservada en la Biblioteca Nacional data de 1940 (Madrid: Afrodasio Aguado); se usará en este trabajo la edición de 1953 –reseñada en la bibliografía como (Icaza, [1940]1953)–. La primera edición de *El tiempo vuelve* que atesora la misma institución está fechada en 1945 (Madrid: Afrodasio Aguado); aquí nos hemos valido de la quinta edición de ese mismo año –incluida también en la bibliografía (Icaza, 1945)–. Aguado, el editor de las dos primeras ediciones, está considerado como “editor popular” (Martínez de Hidalgo, Vázquez de Parga, y Lara López, 2000, pág. 295) y también dio a la estampa otros títulos de la autora como, por ejemplo, *La boda del duque de Kurt* (nº 2 de la *Colección Mari-Car*) (Charlo, 2001, pág. 220).

5. 3. Códigos narrativos

Entre las acepciones que el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) otorga a la palabra “código” figuran: “sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje” y “conjunto de reglas o preceptos sobre cualquier materia” (2001, pág. 578). Ambas sirven como punto de partida para definir el concepto de código narrativo; o sea, se trata de una regla o precepto sobre la materia narrativa que utiliza un novelista para formular un mensaje que se dirige a y es comprendido por un receptor. Así, en este trabajo, por “códigos populares” se entiende unas constantes o reglas que subyacen en todos los elementos que componen el subgénero de la novela popular.

En un intento de sistematización, se agrupan los códigos populares en los siguientes apartados: (5. 3. 1.) caracterización de los personajes, (5. 3. 2.) técnicas narrativas, (5. 3. 3.) la lengua y (5. 3. 4.) motivos populares.

5. 3. 1. Caracterización de los personajes

Para caracterizar al personaje o agente de la acción novelesca, el autor / narrador debe elegir un nombre y asignarle unos rasgos precisos (Garrido Domínguez, 2007, pág. 82). De este modo, el narrador / autor “constituye una realidad sometida a códigos artísticos (corriente, grupo, escuela)” que posibilita hablar de personajes, que pueden ser “renacentistas, románticos o de posguerra” y, en nuestro caso, populares. Pero, además, los personajes participan de otros códigos, que responden al sistema de valores de cada época histórico-cultural (Garrido Domínguez, 2007, pág. 103).

Demostremos a continuación que el narrador de *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945) utiliza recursos heredados de la novela popular posromántica para individualizar a sus criaturas. Esta caracterización de las mismas se logra por medio de: la denominación simbólica, el sumario, la descripción del atuendo, el recurso de 'las tintas recargadas' y la contraposición o el contraste; recursos asentados en la novela popular posromántica que Carmen de Icaza modificará y adaptará a una situación retórica bien concreta.

5. 3. 1. 1. La denominación simbólica

El objetivo principal del narrador en la novela popular es el desarrollo de la acción; y este interés se corresponde con una falta de profundidad en la psicología de los personajes, suplida por la denominación simbólica, a la hora de individualizarlos (Romero Tobar, 1976, págs. 124-125). Este recurso, muy frecuente en la novela popular posromántica, define, por ejemplo, a Manolito *Malaspulgas*, bandido que mató por celos a Flor de la Sierra en *El patriarca del valle* de Patricio de la Escosura (1846-47, t. II, págs. 310).

La denominación simbólica también es aprovechada por Icaza en *¡Quién sabe...!* (1940); en el episodio en el que "el número siete" conoce a sus colegas, el personaje que focaliza la situación 'bautiza' al resto de los individuos con un nombre que encarna la primera impresión que ha tenido de ellos. Más tarde, el narrador se apropiará de este nombre para denominar al personaje en cuestión a lo largo de la trama: "[El hombre] se fija en las uñas descuidadas, en unas manos finas. Lo llamaré *El Estudiante*, resuelve [...]" (pág. 19). Y, más adelante, un narrador externo no focalizado se apropia de

esta denominación y continúa el relato: “*El Estudiante* indaga: ¿Qué hemos venido a hacer aquí?” (pág. 38). Este mismo proceso atañe al *Guapo*; primero, tenemos una presentación focalizada por un personaje del relato: “Alto, moreno, fuerte” (pág. 19) y, segundo, la apropiación por parte del narrador externo y no focalizado de esa denominación simbólica para continuar el relato: “*El Guapo* instintivamente ha bajado la voz” (pág. 39). Lo mismo ocurre con *El Cursi*; primero, una denominación simbólica focalizada por un personaje (pág. 20) y, luego, la apropiación por parte del narrador externo y objetivo de esta denominación (pág. 21).

Como hemos visto, Icaza recicla la técnica popular posromántica del nombre simbólico, pero la modifica de un modo sofisticado. El nombre simbólico no es ahora ‘inventado’ o impuesto por un narrador omnisciente, caprichoso e intruso (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 302) sino que nace de la visión o focalización de un personaje dentro del relato que razona su elección. De este modo, la acción no se interrumpe con largas descripciones del narrador para identificar a los personajes, sino que la autora los singulariza con rapidez y brevedad. Además, los lectores consideran que las connotaciones asociadas al nombre parten de los personajes y no del narrador, con lo que son mejor admitidas. A pesar de los buenos propósitos, esta técnica no está del todo lograda en *¡Quién sabe...!* (1940) ya que, como afirma Servén, algunos episodios de la novela se antojan confusos (Servén, 2005, pág. 122).

5. 3. 1. 2. El sumario

El segundo modo de individualizar a los personajes en la novela popular posromántica es el sumario. El sumario “permite la concentración del material

diagético de la historia”, lo que favorece la síntesis y la economía narrativa (Garrido Domínguez, 2007, pág. 180). Así, por ejemplo, en *El patriarca del valle* (1846-47), Manuela, personaje secundario, aparece previamente en un episodio del relato como criada de Laura (la heroína):

-¿Cómo se llama usted señora?

-Manuela Fernández, *pá* servir a usted y a Dios.

-Su oficio o profesión de usted.

-Prendera.

-¿Con tienda?

-Sin tienda.

-Bien: ¿Dónde vive usted?

-En las Vistillas. (Escosura, 1946-47, t. II, págs. 17 y 37)

Más tarde, por medio de una retrospectión o analepsis, se narra su vida pasada:

Manuela Fernández [...] era natural de Madrid y sus barrios bajos, y tenía a la sazón unos treinta y cuatro o treinta y cinco años de edad. Desde niña se había ejercitado con su madre en el oficio de prendera ambulante, corriendo los casas para vender y comprar las mil y una alhajuelas de escaso valor intrínseco que la moda crea hoy y destruye mañana; pero aquel comercio, generalmente productivo, no lo fue para Manuela ni para su madre que, instintivamente honradas, aborrecían la usura y a mayor

abundamiento no se ayudaban con correderías galantes. Salir del día a duras penas es cuanto pudieron alcanzar; y al cabo la madre fue a morir en el hospital, dejando a Manuela a los veinte años de edad, huérfana, sola, pobre, y entregada sin defensa a la corrupción de la corte. (Escosura, 1846-47, t. II, págs. 172)

Luego el sumario ilustra la escena que se desarrolla en el eje temporal principal, brindando datos (pasados) que la explican (Garrido Domínguez, 2007, pág. 181). Esta presentación por medio del sumario es más propia de la tradición posromántica popular con personajes secundarios porque, debido a su escasa recurrencia en el texto, es imposible mostrar actuaciones o diálogos en los que estos plasmen su modo de ser.

Por el contrario, los datos relativos a los personajes principales son expuestos pausadamente por el narrador a través de breves y frecuentes comentarios a sus intervenciones a lo largo de la trama. Así, por ejemplo, a Ribera, el amante de Laura, “su prudente reserva en materia política [...] le había hecho sospechoso a ambos partidos (Escosura, 1846-47, t. I, págs. 30); y, más adelante: “[Ribera] puesto en contacto con el mundo desde los primeros años tuvo [...] amigos, emociones varias (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 69). Comentarios de este tipo figuran diseminados por el texto, en lugar de presentar al personaje en bloque, como ocurre con los secundarios, en este caso Manuela Fernández.

Dicha técnica de “traslación” –en este trabajo llamada científicamente sumario o resumen, en virtud de la terminología de Bal (2009, págs. 80-81) y Garrido Domínguez (2007, pág. 180)– se transmite a la trayectoria del género y

es “una constante o ley natural” en la novela popular de Mallorquí, el autor de *El Coyote*, pues con ella procura “la comprensión total del personaje” (Álvarez Macías, 1972, pág. 143).

Lo mismo ocurre en *El tiempo vuelve* (Icaza, 1945); la protagonista (Alejandra) se encuentra con su antigua amiga (Marfa) en Florencia y entabla un pequeño diálogo con ella (pág. 9). Más adelante, Alejandra evoca con detalle la vida de su amiga –sustituyendo, así, al narrador omnisciente de la novela popular posromántica–. Transcribimos solo una parte de la extensa analepsis:

La recordé cuando nos separamos. [...] Era hija de unos emigrados rusos. Su padre había conseguido en París, a duras penas, un empleo de cajero en un restaurante típico, Nichevo. Su madre hacía muñecas, de esas muñecas de seda lisa, cara pintada y crinolinas de organdí para el comercio. El mísero cuarto en que habitaban –desorden y generosidad– era el refugio siempre abierto a todas las llamadas de sus compatriotas. Los dos se imponían increíbles privaciones para costear a Marfa el colegio de lujo. (*El tiempo vuelve*, pág. 11)

Carmen de Icaza, en *El tiempo vuelve*, utiliza la retrospección para facilitar unos datos que justificarán el comportamiento posterior de los personajes (Bal, 2009, pág. 69). Así, cuando Marfa, personaje secundario, sea abandonada por su amante, podrá dejar Florencia e ir a trabajar al restaurante de París como cajera, en sustitución de su padre. El desarrollo argumental de

texto adquiere, de este modo, verosimilitud y coherencia, porque el lector conoce esos datos previamente y no interviene ningún *deus ex machina*.

Por el contrario, los datos de la vida pasada de la protagonista no se muestran en bloque, sino diseminados por el texto; de este modo, se acrecienta el misterio en torno a ella. Así, por ejemplo, el lector recibe acerca de Alejandra, en primer término, datos imprecisos basados en afirmaciones y recomendaciones de su amiga, como por ejemplo: “[...] sé todo lo que te ha pasado.... ¡Borra Jandra [Alejandra], borra!” (pág. 12). Más adelante, el lector accederá a datos sueltos de su vida anterior, como en esta evocación de carácter impresionista:

Porque mi padre, que me quería mucho... ¡La hija de Natalio Monsagro! ¡Qué apasionante había sido desde mi salida del colegio, mi existencia a su lado! [...] y a nuestro regreso a España, el amor: Jaime, inteligente, emprendedor, optimista [...] y el terrible despertar de rodillas en un cementerio, ante dos losas sin lápida [...]

[Alejandra] Me llevé las manos a las sienes.

[Lasimbeni] -¿En qué está usted pensando? (*El tiempo vuelve*, pág. 40)

En ambos casos los hechos están focalizados por Alejandra, que participa de la historia y, además, los presenta con su visión propia (Bal, 2009, págs. 110-111); visión, sin duda, más interesante para el lector que la del narrador omnisciente tradicional o aquel que “comments on and evaluates the actions

and motives of the characters and sometimes expresses personal views about human life” (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 302).

Se puede concluir que Carmen de Icaza adopta la técnica propia de la novela popular del siglo XIX para dar entrada primero (en la historia de eje temporal principal) a los personajes y, luego, narrar el resumen de su vida por medio de una retrospectiva. Esta técnica es más frecuente en la presentación de los personajes secundarios y tiene como objetivo su mejor caracterización; un largo párrafo explica la vida pasada del personaje, ofreciendo detalles que saldrán a la luz en el desarrollo posterior de la trama y por ello, justificándola. Estas analepsis, normalmente, son externas; comienzan en un tiempo cronológico anterior al principio de la historia de eje principal (Bal, 2009, pág. 67). La innovación de Carmen de Icaza en *El tiempo vuelve* consiste en justificar la retrospectiva con una evocación de la narradora (que es también protagonista de los hechos). De este modo, los datos cobran más interés (al ser focalizados, es decir, ‘personalizados’) que si son emitidos por un narrador omnisciente, intruso y exterior al relato, ya que el lector procesa no solo los datos relativos al personaje, sino cómo los ‘ve’ la protagonista; punto de mira que será clave en la novela moderna.

5. 3. 1. 3. La descripción del atuendo

La novela popular posromántica asocia un determinado modo de vestir a cada clase social (Romero Tobar, 1976, pág. 146). El narrador, al detenerse en los rasgos constantes y prototípicos del atuendo de los personajes, comunica su pertenencia a una clase social ligada a unas costumbres y a unos valores morales vigentes en el tiempo de la trama. El afán del narrador es, por tanto,

meramente enumerativo, ya que no selecciona los rasgos. De este modo, se tipifican los personajes y se les imposibilita hacerse en el devenir de la historia novelesca; sus atuendos los definen, aprisionan e inmovilizan. Esta descripción estática y enumerativa del atuendo proviene, como decimos, de la tradición costumbrista (Romero Tobar, 1976, pág. 91). El recurso aparece ya en *El patriarca del valle* (Escosura, 1846-47). Así, por ejemplo, la clase baja viste normalmente con mantilla y peineta de concha:

[...] Dos airosas manolas con su corto, fabulosamente corto, mal llamado guardapiés , puesto que apenas pasaba de ser guardarrodillas, su rica media de seda de *patén* [*sic*], su zapato de raso negro, inverosímil por lo pequeño, su alta y calada peineta de concha, y su original elegantísima mantilla de tira. (Escosura, 1946-47, t. I, pág. 16)

Por el contrario, la aristocrática Laura acude al teatro vestida con mantilla blanca y peineta de plata para asombrar a la sociedad parisina:

Presentose un día en el teatro italiano con la basquiña y jubón de alepín negro con caireles, hombrillos y guarniciones de rojo y plata, el pelo detrás de la oreja, una rosa prendida al lado izquierdo de la cabeza, peinado alto, peine de plata, mantilla blanca; y en aquel teatro, donde no hay mano sin guante amarillo. (Escosura, 1946-47, t. I, pág. 139)

Ciertos atuendos están invariablemente asociados a determinados círculos; así, por ejemplo, las pieles siempre son la vestimenta de la clase alta: “Laura [la protagonista] envuelta en una capa de pieles y cubierta la cabeza con una capucha de seda entretelada, reclinábase muellemente en el asiento” (Escosura, 1946-47, t. I, pág. 151).

Igualmente, en las novelas de Carmen de Icaza el atuendo caracteriza a los personajes y, a través de él, se disciernen las simpatías de la autora hacia ellos. En *El tiempo vuelve*, la simplicidad del indumento de algunos personajes sugiere los gustos de la autora implícita; Marfa va vestida con “grandes zapatos” y “aquel traje sin gracia de un color que no le sentaba bien” (*El tiempo vuelve*, pág. 12). Por el contrario, la nueva imagen atlética de la mujer franquista está representada por Alejandra, que afirma: “Eché a correr a grandes pasos sobre esos zapatos planos que rosario Valladares encontraba poco femeninos” (pág. 14).

También Alejandra, a “los ojos” de sus acompañantes masculinos, refleja simpatía, aunque lleve un “turbante insulso” y “sandalias de serie” (*El tiempo vuelve*, pág. 54). Las mujeres de clase se adornan con capas de pieles de zorros, que la narradora nombra por medio de una metonimia; así, Bárbara Wolf, que compite con Alejandra por el amor de Lasimbeni, “lucía con negligencia una capa de zorros del mismo tono desvaído de su pelo” (pág. 48). Asimismo, para impresionar a Lasimbeni, Alejandra se imagina “llevando los zorros más caros del mundo” (pág. 50). Igualmente la despiadada Gema que conquista al novio de Marfa viste “chinelas” y “bata, cuyo escote se abría más de la cuenta”, según Alejandra (pág. 53).

En *¡Quién sabe...!* Evelyn y Rossy, con “sus blusas blancas y sus *shorts* de franela, parecen dos *girls* de revista” frente a la elegante Isa Castell, que lleva “crinolina de tul” (pág. 140) o las sofisticadas señoras de Nueva York que exhiben sus pieles (pág. 272).

El conocimiento del lujo femenino por parte de Icaza posibilita una descripción realista; destacando especialmente las joyas. En *El tiempo vuelve*, Alejandra sabe que las esmeraldas translúcidas son las más preciadas; verbigracia los pendientes heredados de su madre: “[...] no eran éstos muy grandes, pero sí en cambio, muy claros y las esmeraldas, en ellos, parecían trocitos de mar o de césped húmedo” (pág. 184). De este modo, se muestra al lector no sólo que Alejandra pertenece a una clase acomodada, sino que cuenta con la sensibilidad necesaria para distinguir las más preciadas.

Asimismo, en *¡Quién sabe...!* la anciana *madame* Duval, que acompaña a Isa Castell en el barco *Rex*, lleva una camisa con un puño “y en él rebrilla un gemelo de ónice con borde de platino” (pág. 242).

Frente a la novela posromántica popular de la segunda mitad del siglo XIX, donde la descripción del atuendo de los personajes se aproxima al inventario costumbrista y no existe selección de sus rasgos, en la popular del XX estos suelen seleccionarse para expresar gran cantidad de información con acusada economía de adjetivos. El narrador elige “el rasgo típico identificador” para que el lector individualice al personaje (Álvarez Macías, 1972, pág. 158). Así, en *¡Quién sabe...!* Dominan las descripciones cortas y precisas, como: “Rosy y Evelyn, dos figuras de bronce, entre gasas floreadas, sonrían con sonrisa gemela y carmesí” (pág. 45).

La autora hereda de la tradición popular la separación genérica de la literatura (para hombres y para mujeres). Icaza se dirige fundamentalmente a un público femenino, conocedor de un determinado sector de la realidad –trajes, ropas y decoración–. Se vale de esta parcela para transmitir unos “valores” y una “visión del mundo” y, además, “cierta reflexión sobre la condición humana”, por lo que, al caracterizarse su literatura por una intencionalidad concreta, se distingue de la mera literatura popular –como establece Martínez Hidalgo (2001, pág. 14)–.

En conclusión, la caracterización de los personajes por su atuendo, recurso típico de la novela popular de tradición posromántica y realista, se incrementa en las novelas escritas por mujeres y dirigidas a ese mismo público, como sucede con *¡Quién sabe...!* y *El tiempo vuelve*. Icaza es una gran conocedora del vestuario femenino y de sus tejidos y materiales, así como de las joyas que lo acompañan. Utiliza este recurso de manera selectiva; es decir, escoge el atuendo o aquel rasgo del mismo que mejor caracteriza al personaje y a su clase para, así, adentrarnos directamente en la acción y ‘ahorrarle’ al lector pesadas descripciones. La caracterización, pues, se realiza de manera breve, casi impresionista, eligiendo las pinceladas más relevantes, pero no todas, como ocurría en la novela popular anterior, más ligada a la tradición costumbrista. Además, esta selección no recae sobre un narrador omnisciente e intruso sobre la protagonista que, con su focalización, aprueba o desaprueba el atuendo. Presenta, en consecuencia, una nueva mujer austera y sencilla (“tacones planos”, “sandalias en serie” y “pendientes pequeños”), necesaria para la ‘regeneración’ de la España propuesta por el franquismo. Pero, a pesar de estas innovaciones, que subrayan la economía de rasgos descriptivos, la

autora continúa anclándose a la tradición popular por lo que toca a los personajes secundarios, que no superan la frontera del tipo: “la rica”, “la chica de revista” o “la mujer de pueblo”.

5. 3. 1. 4. El recurso de ‘las tintas recargadas’

En la novela posromántica de carácter folletinesco, los personajes son “recargados” con cualidades extremas (positivas o negativas), de un modo algo simplista por parte del narrador. Los personajes se contraponen nítidamente a sus antagonistas, que representan virtudes o defectos opuestos (Romero Tobar, 1976, pág. 127). En *El patriarca del valle*, sin ir más lejos, la heroína, Laura, se muestra ‘perfecta’ frente al resto de mujeres. Es el recurso del que se vale el narrador para describir a sus antagonistas, como, por ejemplo, al intrigante don Ángel –que manda juzgar a Ribera, el amante de Laura, sin ninguna piedad–.

En tal estado, a pesar del tino y habilidad con que don Ángel salvaba los escollos, denunciando unas veces a los que ya sabía estar denunciados, otras delatando [...]. Llegó un día en que [...] dio con el confidente de Mendoza [Ribera] en un calabozo de la ciudadela [Barcelona], y mandó que en veinte y cuatro horas le juzgase la comisión militar. [...] En situación tan apurada, don Ángel, sin desconocer el riesgo inminente que le amenazaba [a Ribera] conservó no obstante toda su sangre fría. [...] Ruegos, lágrimas, súplicas, todo eso era inútil entonces en la ciudadela de Barcelona. (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 78)

Ya indicamos que la separación maniquea entre buenos y malos es común en las novelas posteriores a la Guerra Civil (Thomas, 1990, pág. 35). En las de Icaza el recurso de ‘las tintas recargadas’ se incorpora de un modo sutil y manipulador. Así, en *¡Quién sabe...!* para presentar a un personaje recargado de características negativas, se adopta el siguiente proceso: primero, se presenta a un personaje que despierta las simpatías del lector –una anciana indefensa es maltratada por unos labriegos afines a la república (pág. 61)–; segundo, este personaje (por el que el lector ‘siente simpatía o pena’) ‘carga las tintas’ sobre un antagonista –esta anciana llama a una republicana “despechugada” y “asquerosa” (pág. 61)–.

De este modo, no es el narrador el que manipula la trama con intromisiones –como ocurre en la novela del siglo XIX y hemos visto más arriba– sino los mismos personajes que han sido presentados “como positivos”, ya que la autora delega en ellos su autoridad. Así, la manipulación se hace menos evidente que con los excursos del narrador en los textos expositivos.

Isa Castell, la protagonista de *¡Quién sabe...!* se presenta al lector repleta de virtudes –según el imaginario colectivo del franquismo– y esta ‘perfección’ se extiende a su entorno (hermano falangista y carlista). Pero estas cualidades no son presentadas en bloque por el narrador, al modo decimonónico, sino diseminadas por la obra y emitidas como opiniones de otros personajes.

También en *El tiempo vuelve*, Marfa, amiga de Alejandra, elogia su “precioso pelo rubio” (pág. 13) y le advierte: “[...] eres un tipo de mujer que enloquece a los hombres” (pág. 13). Por tanto, la heroína (Alejandra), al

focalizar o mirar, critica comportamientos distintos a los suyos, mostrándose perfecta ante lector.

Luego frente a la novela popular posromántica, en la que el narrador otorgaba virtudes o defectos a sus personajes, ahora es un personaje quien detenta el poder de regirlos. Icaza modifica así la técnica popular al introducir el punto de vista de un personaje –en vez del narrador omnisciente e intruso– que debe estar revestido de cualidades positivas.

5. 3. 1. 5. La contraposición o contraste

La contraposición de rasgos ayuda a caracterizar a los personajes en la novela popular. En *El patriarca del valle* la presentación de Laura y de María (esposa del Patriarca) se lleva a cabo por medio de una detallada contraposición de sus atributos, que el narrador explicita con las palabras “contraste” y “desemejanza”:

Por lo que hace a las dos mujeres, el contraste, aunque de intento se buscara, no pudiera ser más notable. La más anciana, vestida con la modesta túnica y el oriental turbante de Raquel y de Rebeca, de complexión nervuda y robusta, y dando apoyo a la joven, pudiera compararse a una secular encina en torno de cuyo tronco se enlaza flexible y frágil la parásita hiedra. En efecto, la estatura de la joven, aunque aventajada entre las mujeres de nuestros días, era muy corta comparada a la de su compañera; su talle esbelto y gracioso, su andar lánguido y como de enfermizo, sus largos rizos, que ondeaban lascivos sobre un seno de

alabastro, sus delicadas manos, y sus pequeños pies, que se dolían cada vez que pisaban la escabrosa tierra del valle, nada tenían de común con las formas viriles y un tanto rústicas de la anciana. Y en los trajes era todavía mayor la semejanza, porque la joven vestía una larga, ancha y plegada túnica negra [...]. (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 7)

Igualmente, la antinomia de los pretendientes de Laura sirve para definirlos: “Ribera había sido la ilusión, cara siempre a su alma, aún después de desvanecida: Mendoza el instrumento que deshaciéndola, destruyó en realidad la dicha de la hija del Indiano” (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 186).

Normalmente, Icaza enfrenta a los personajes que rivalizan por asuntos de amor. En *¡Quién sabe...!* las frívolas Rosy y Evelyn son el reflejo invertido de la sensata Isa Castell, que ha pasado la tarde tranquilamente con Peter Aberdeen mientras ellas bailaban y coqueteaban en una fiesta en el barco (pág. 222).

Respecto a *¡Quién sabe...!* Andreu señala, de hecho, que los “tropos literarios que distinguen a la retórica falangista de Carmen de Icaza son la antítesis y la contradicción” (2000, pág. 48). Para confirmar esta tesis, alude a cómo Lord Peter Aberdeen –que despierta, en un principio, el amor de la protagonista– termina convirtiéndose en colaborador del enemigo. Señala, también, el cambio de género de la protagonista que, en la primera parte de la novela, es José María, o “el chico del mono azul” y, en la segunda, se transforma en la femenina Isa Castell (Andreu, 2000, pág. 49).

Pero el contraste afecta también a la elaboración de la trama o al modo de configurar el material de la fábula. (La trama o historia novelesca es el material elaborado, frente a fábula que no lo está (Garrido Domínguez, 2007, págs. 39-40)). En el capítulo primero de *¡Quién sabe...!* se presenta al jefe del bando republicano caminando por una lujosa mansión: “el hombre mide el despacho a grandes zancadas. Instintivamente, sus pies salvan siempre los mismos dibujos de tapiz. Su mirada vuelve al viejo reloj inglés entre los candelabros de bronce” (pág. 9). Y en el segundo, como antítesis, el jefe de la banda de espías nacionales es llamado por el narrador también “el hombre” (de forma algo confusa) y, después, aparecerá en “un cuartucho”, caminando por “baldosines rotos” (pág. 15). Este binomio de escenas contiguas y diferentes, aunque con una base de comparación común, pretende aparentar por parte del narrador una imparcialidad ante lo narrado, ya que el jefe republicano se apiada de su compañera de oficina, que ha sido ejecutada por pertenecer al bando nacional: “Afiliada a Falange. ¡Peligrosísima Pepita Carrillo, con su alegre mirar, su blusa blanca o su taconeo resuelto!: `¡Hola, chicos! ¿Qué hay de nuevo?’. La oficina se llenaba de luz. [...] Incansable, servicial, dispuesta. Compañera buena si las hay” (págs. 10-11). Al igual que lo hace el jefe de los nacionalistas que también la conocía: (pág. 16): “Había dos lágrimas en su cara de niña. Dos lágrimas frescas y brillantes. Antes de enterrarla esperé a que se las secase el sol. Fue lo único que me pareció lo bastante puro.” (pág. 16)

La disposición de la fábula en la totalidad de la trama de *¡Quién sabe...!* también responde a una dualidad. En un principio, se presenta el mundo madrileño lleno de peligros (“el número siete” es apresado junto con sus colegas) (pág. 51) y ambientes mediocres (comida en la taberna después de

ser liberados) (pág. 78) en los que el chico de “mono azul” se afana por servir a la causa nacionalista; por el contrario, más tarde, nos encontramos con la sofisticada Isa Castell cenando ostras en la cubierta del *Rex* y pensando en el amor (pág. 131).

En *El tiempo vuelve* dicho contraste se establece entre rivales por un mismo amante:

- Entre Gema y Marfa que aman al mismo hombre: Gema entabla relaciones con el novio de Marfa. Ambas se oponen por su apariencia; Gema exhibe “su opulenta juventud” (pág. 62) y muestra su ordinariez cuando acusa a la delicada Marfa: “¿Crees que tú, como mujer, le puedes hacer ilusión a ningún hombre?”(pág. 63).

- Entre Ettore y Lasimbeni, que se disputan a Alejandra: cuando Alejandra se halla en la villa de Monterroso (invitada por su otro pretendiente, Ettore), surge una conversación entre Alejandra y Lisa sobre Lasimbeni (su verdadero amor) en la que se muestra que este último tiene en cuenta los valores espirituales, frente a Ettore que solo se preocupa de los materiales. Lisa declara que él: “siempre que he hablado con él me ha dado la sensación de que le preocupaba más lo que yo tenía dentro de la cabeza [valores espirituales] que lo que llevaba encima” (pág. 268).

- Entre Alejandra y Rosario: la sencilla Alejandra y la exuberante Rosario coquetean con Ettore; mientras la primera de ellas es “difícil” y “flacucha” (pág. 176), Rosario goza de una “abundante hermosura en su vestido llamativo” (pág. 175).

Por lo que se refiere a la elaboración de la trama, *El tiempo vuelve* se caracteriza por un reflejo un punto distorsionado entre la vida austera de

Alejandra, en la primera parte de la novela (págs. 9-105) –habita en una casa de estudiantes de Florencia, donde debe ocuparse de su ropa, y sale con compañeros bohemios–, frente a su lujosa existencia en la villa de Monterroso, ya en la segunda parte (págs. 109-304), cuando convive con aristócratas que le requieren un trato y atuendo formales.

La autora manipula la trama de tal modo que los lugares y ambientes opulentos de la fábula aparecen al final de la misma –como el crucero en el *Rex* (¡*Quién Sabe...!*) o la villa de *Monterroso* (*El tiempo vuelve*)–. De este modo, el final agradable, respecto a las penalidades de la Guerra Civil de la primera parte, aumenta el deleite del lector.

Luego se puede concluir que Icaza utiliza el contraste no solo para diseñar a sus personajes –como ocurría en la novela posromántica popular–, sino en la disposición de la trama. Los objetivos de esta contraposición, según hemos visto más arriba, son: (a) aparentar imparcialidad o ecuanimidad ante los hechos narrados y (b) presentar el mundo agradable al final de sus novelas –complaciendo a un público que apetecía esa evasión–; un mundo que resplandece todavía más junto a la realidad –incómoda, descarnada– presentada al inicio.

5. 3. 2. Técnicas narrativas

En líneas anteriores hemos dividido los códigos narrativos en tres grupos: (1) caracterización de los personajes –visto en el apartado previo–, (2) técnicas narrativas –que examinaremos a continuación– y (3) la lengua.

Dentro de las técnicas narrativas, abordaremos ahora cuatro de ellas, que, según se comprobará, abundan en la novela posromántica folletinesca: (5.

3. 2 .1.) intromisión del autor, (5. 3. 2 .2.) utilización de textos periodísticos, (5. 3. 2. 3.) modalidad de discurso dialogado y (5. 3. 2 .4.) argumentos “embrollados” e insinuaciones.

5. 3. 2. 1. Intromisión del autor

Romero Tobar constata la presencia del autor / narrador en las novelas populares:

[...] Resulta ser llamativa la presencia del autor; [...] por el medio más conocido de los comentarios y las explicaciones de finalidad docente. Esta última forma de presencia, desdoblada en la voz del inevitable narrador omnisciente o en la del propio autor, constituye el recurso denominado *excurso* narrativo. En el *excurso* puede darse la manifestación directa de las intenciones del autor. (1976, pág. 154)

En *¡Quién sabe...!* (1940), las diversas intromisiones del autor / narrador comunican explícitamente su ideología. Estas intromisiones se llevan a cabo por medio de: (a) matizaciones a los diálogos por parte del narrador, o (b) intromisiones encubiertas, es decir, a través de mensajes emitidos por personajes modélicos.

a) Matizaciones a los diálogos

El narrador restringe o enjuicia las intervenciones de los personajes que dialogan en estilo directo; así, por ejemplo, en el episodio en el que *El Chepa* (limpiabotas republicano) detiene al capitán nacional (Fernando Álvarez de

Alarcón), el narrador muestra su aversión hacia el primero de ellos y califica su rostro de “degenerado”:

[...] Ya sé que el tren sale pronto, pero saldrá sin usía –y alzando su rostro de degenerado hacia el varonil y enérgico del mejor jinete de España–: Esta noche, Fernandito, me vas a encerar tú a mí las botas. (*¡Quién sabe...!*, pág. 20)

Los verbos introductorios del estilo directo del republicano (*El Chepa*) están revestidos con valores negativos —por usar imágenes relativas al mundo animal (Thomas, 1990, pág. 43)—. Así, por ejemplo, casos como “gruñir”: “A mí me gustan las cosas deprisa –gruñe uno con expresión más embrutecida que los demás—” (págs. 50-51); “rugir” (pág. 59) o “tono cortante” (pág. 72).

Igualmente, la admiración de nuestra autora por la Alemania del Káiser se hace patente en las intromisiones del narrador cuando Isa está en posesión de la palabra: “¿España? –se indigna Isa—. Mi marido no ha muerto en España. –Y, en busca de la ciudad más higiénica del mundo—: Mi marido murió en Berlín” (pág. 135). Como sabemos, Carmen de Icaza conocía bien la Alemania de Guillermo II (1859-1941) porque había vivido allí de joven cuando su padre fue enviado como ministro plenipotenciario del gobierno mexicano (Montejo de Icaza, 1991, pág. 10).

b) Intromisiones encubiertas

Otras veces la intromisión del autor es encubierta porque se presenta a través de un personaje ejemplar o modélico (Romero Tobar, 1976, pág. 154). Normalmente el narrador desarrolla un extenso diálogo en estilo directo, con lo

que el lector “olvida” quién está hablando y se produce una identificación entre el personaje que habla y el autor. Esta voz se presenta más autoritaria al lector mientras más ‘cualidades positivas’ posea el personaje emisor. En realidad, como sugiere Tacca, se trata de un narrador omnisciente que controla el relato y que adopta “el punto de vista de cada personaje; es decir, cambiando de posición, poniéndose ‘en lugar de’ (pero ‘el que se pone en lugar de’ es siempre el autor–narrador” (1973, pág. 79). Aunque los ejemplos son abundantes, copiamos a continuación un largo pasaje en el que Isa Castell expone sus teorías en una reunión en el barco *Rex*:

–Pues yo creo en la humanidad –afirma, pensativa–. [...]. Y creo que las guerras [...] revuelven por un lado, cierto es, mucho fango; pero que por otro [...] despiertan virtudes magníficas insospechables. [...] Mientras el hombre vive [...] respetando [...] costumbres y leyes [...], nos hallamos encasillados dentro de un tipo de bondad o corrección *standard*. [...] Pero cuando todo en torno nuestro se derrumba, cuando los frenos y las barreras sociales pierden su significado ante una fatalidad superior, entonces [...] es cuando a un ser humano se le brinda la oportunidad de rebelarse. (*¡Quién sabe..!*, págs. 148-149)

Las posturas clasistas y bélicas de la autora son evidentes: cuando el pueblo no quiere ceñirse a una clase asignada (“las barreras sociales pierden su significado”), entonces la guerra está justificada. Estas ideas, puestas en boca de la protagonista (Isa), son ‘mejor aceptadas’ por el lector que si se las

dictara un narrador omnisciente e intruso (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 302).

Igualmente, registramos una intromisión encubierta de las tesis de la autora –defensa de la oligarquía y la guerra– cuando “el número doce” (espía compañero de la protagonista) aboga por “agrupar a todos los hombres de buena fe, [...] formar una minoría selecta que primero triturase y después [...] dirigiera a los otros, ¡entonces sí sería fácil la reconstrucción de España!” (*¡Quién sabe...!*, pág. 227).

Concluimos que los excursos del autor (por medio de matizaciones o intromisiones encubiertas) son solo un elemento más de la manifestación del autor implícito o “totalidad de significados que cabe inferir de un texto” (Bal, 2009, pág. 125); la fábula elegida, la caracterización de los personajes y la interacción de sus diálogos brindan el significado total de la obra (es decir, de la ideología del “autor implícito”). En las novelas que estamos analizando se observa una “totalidad de significados” entre los que se incluyen: la justificación de la Guerra Civil y defensa de los valores franquistas. Se trata, pues, de novelas “de vencedores”, condicionadas por la realidad histórico-social española (Ferrerías, 1988, pág. 14).

5. 3. 2. 2. Utilización de textos periodísticos

La narración de los sucesos por medio de textos periodísticos es frecuente en la novela de tradición popular. El objetivo no es sino conferir realismo y verosimilitud por medio de su autoridad. Este recurso aparecía ya en novelas populares francesas de mediados de siglo XIX, como *El judío errante* (1844- 45) de Eugène Sue (1804-1857), y fue copiado por autores

posrománticos españoles, como Patricio de la Escosura. El primero utiliza textos del periódico *El Constitucional*, citados a pie de página, para atestiguar cómo el pueblo vestía de máscara, a pesar de estar sufriendo una epidemia de cólera (Sue, 1945, t. IV, págs. 18). También Escosura recurre a obras ajenas para describir acontecimientos históricos narrados anteriormente por algún testigo, como Antonio Ferrer del Río (Escosura, 1846-47, t. II, págs. 395).

Este recurso se explota y pervive en novelas populares contemporáneas a las de Icaza. Así, por ejemplo, Mallorquí insiste en la historicidad de sus obras y señala varios periódicos como fuentes de sus anécdotas (Álvarez Macías, 1972, pág. 184).

En *¡Quién sabe...!* se deslizan textos extraídos del periódico *ABC*, de los meses de septiembre y octubre de 1936 (págs. 246-250), y de la revista *Vértice* –incluso se señala “el número 3” de ésta (pág. 250) –, aunque no se ofrezcan las fechas concretas de tales números. La procedencia de los textos se indica en una nota a pie de página (págs. 146 y 250). Pero la pretendida objetividad es falsa porque, al principio y al final de las noticias, la protagonista focaliza la situación y considera que los fragmentos periodísticos son engañosos. De esta manera, deja entrever su oposición al bando republicano. A continuación, razonamos de acuerdo con el eje temporal de la trama, cómo la autora se sirve de la prensa para mostrar su aversión hacia la república.

1º [Antes de que se muestren las noticias en el texto]: “Y [Isa] hojear las páginas venidas de aquel Madrid martirizado y siniestro. [...] Con sus mentiras estúpidas y su falso empaque cursilón” (págs. 245-246).

2º [Noticias copiadas textualmente del *ABC*]. Así, por ejemplo: “Los gorros milicianos, moda femenina en Odesa” (pág. 249) [La hemos localizado en el

ABC del miércoles 4 de octubre de 1936]. “La justicia popular: El traidor Moscardó condenado a muerte en rebeldía” (págs. 247-48) [La hemos localizado en el *ABC* del lunes 26 de octubre de 1936].

3º [Después de que se muestren las noticias en el texto]: “[Isa] Mira los libelos desparramados sobre su cama, llenos de estampas chabacanas y puños en alto, y con un gesto brusco los recoge y los mete en el cesto de los papeles” (págs. 250).

Se puede concluir, pues, que Carmen de Icaza continúa la tradición popular de incluir textos de diarios o revistas en sus novelas para robustecer la verosimilitud y el realismo de la trama, pero la focalización de estos textos por parte de la protagonista (Isa Castell) transmite unos valores personales, en concordancia con el ideario franquista de la autora.

5. 3. 2. 3. Modalidad de discurso dialogado

En las novelas populares posrománticas y realistas, las largas descripciones o excursos del narrador suelen proliferar por encima de los diálogos. Pero a medida que la novela popular avanza cronológicamente, los autores tienden a cambiar las tonadas, aunque en este proceso haya también regresiones.

Los críticos reconocen la influencia del cine en la narrativa de la generación llamada de medio siglo (Amell, 1989, pág. 1594), pero la ponen en duda en las novelas de las primeras décadas del XX, reconociendo solo algunas ligeras representaciones de la forma de vida americana en sus páginas (Amell, 1989, pág. 1593). En las primeras novelas de Icaza encontramos

además de estas imágenes cierto mimetismo con el cine en lo que a la modalidad dialogada se refiere.

Igualmente la novela cinematográfica o “texto que recoge el resumen argumental de una película” (Díez Puertas, 2001, pág. 57) favorecía la creación de otro tipo de novelas que, aunque no eran adaptaciones de ningún filme, copiaban sus propiedades, entre ellas la estructura en forma de guión y los diálogos:

La novela cinematográfica actúa como una forma vicaria de la proyección y a veces conduce a narraciones, también llamadas novelas cinematográficas, que no son el resumen argumental de ninguna película, sino creaciones originales, aunque, eso sí, se asemejan a un guión literario e, incluso, copian el estilo de las colecciones de novelas cinematográficas: división por secuencias, descripciones escuetas, mucha acción, amplios fragmentos dialogados y, en general, narran lo que se ve y lo que se oye. Por ejemplo, José Jiménez Ferrero es autor de *La risa de los tristes*: Sevilla (¿1941?) y de *¡Tú amarás!* (1944), que define como novelas cinematográficas. (Díez Puertas, 2001, pág. 57)

La aparente inmediatez, rapidez y comodidad del cine va a obligar a los autores de novelas populares a aligerar y acortar sus novelas, podando los largos excursos y las premiosas descripciones y, por el contrario, volcándose más en las partes dialogadas. Además sabemos que Icaza era asidua en los cines madrileños (Montejo de Icaza, Entrevista personal, 22 de marzo, 2012);

influencia que ella misma deja patente en sus novelas al comparar su trama con la de un filme (*¡Quién sabe!*, pág. 263):

-¿Cómo quieres sentir sensación de realidad en este clima monstruoso que nos envuelve? ¡Pensar que hace unos meses íbamos a las sesiones privadas del Cine Club, a entretenernos ante los films rusos *El Acorazado Potemkine* o *Tempestad sobre Asia*, y que hoy vivimos, corregidas y aumentadas escenas semejantes! (*¡Quién sabe...!*, págs. 68-69)

Asimismo se describe una proyección durante la travesía del *Rex*:

Si ustedes quieren ir esta noche al cine, dan un buen film, –amable, lo sugiere el oficial. [...]

Muchos se han decidido por el cinematógrafo. En cubierta, y a la clara luz que refleja la pantalla, sus hileras de rostros labrados por el sufrimiento, ofrecen un extraño contraste con los rientes de las *girls* que en torno a Fred Astaire y a Ginger Rogers bailan un *kakewalk* [...].

De alguna parte suena cerrada una descarga. Un grito taladra la noche.

‘La vida hay que vivirla / con inconsciencia, / con alegría...’

Cantan las *girls* en la pantalla. (*¡Quién sabe...!* págs. 96-97)

Los diálogos imitan la lengua oral, que, frente a la escrita, es más ‘popular’, por no necesitar la explicación contextual y, por eso, también más simple y eficaz. Álvarez Macías observa tres reglas fundamentales en los diálogos de las novelas de Mallorquí –que también asoman en las primeras novelas de Icaza–. En primer lugar, la concisión: “los personajes literarios tienden a decir lo necesario y nada más” (Álvarez Macías, 1972, pág. 160); en segundo lugar, el crítico observa que Mallorquí es muy “heterodoxo” en el uso del diálogo, ya que este no resulta equilibrado ni con la descripción de paisajes ni con la narración de la acción: “su cantidad de diálogo rebasa toda posible medición. Sus novelas son de personajes que hablan” (Álvarez Macías, 1972, pág. 162); y, en tercer lugar, señala la preferencia del autor del *Coyote* por el diálogo puro, sin acotaciones al estilo de los autores norteamericanos John Dos Passos (1896-1970) o Ernest Hemingway (1899-1961) –aunque reconoce que, a veces, el narrador puede intercalar el modo en el que el protagonista dice el diálogo y la puesta en escena del mismo– (Álvarez Macías, 1972, pág. 163).

Icaza también define a sus personajes por medio del diálogo. En ocasiones, la falta de acotaciones o el uso de un diálogo puro, como en la primera parte de *¡Quién sabe...!*, dificulta la comprensión del lector porque este no identifica al emisor (págs. 9-105). Por el contrario, otras veces, como en la segunda parte de *¡Quién sabe...!* o en *El tiempo vuelve*, hace gala de su dominio de la técnica de los diálogos múltiples, pues consigue que el lector individualice incluso a seis emisores en una misma conversación.

Normalmente este tipo de diálogos múltiples acontecen en fiestas o reuniones de alta sociedad, donde los personajes hablan con naturalidad y se interrumpen unos a otros en pláticas en apariencia banales y llenas de realismo

que manifiestan el carácter de cada interlocutor. Por ejemplo en *El tiempo vuelve*, durante una reunión en la villa de Monterroso a la que asisten los siguientes personajes: Ettore, su madre (doña Elena), su hija (Beatriz), *donna* Benedetta, Alejandra y *fraulein* Grete (institutriz de Beatriz). Todos conversan; Ettore (al principio del texto que transcribimos) o Beatrice (al final del mismo) se dirigen a distintas personas, sugiriendo el cambio de receptor únicamente con un punto y seguido:

—Quiero que conozcas a mi hija. ¡Que venga Beatrice!

Estábamos todos reunidos en el salón [...] cuando lo manifesté

Ettore. Bea vino acompañada de su aya [...] Ettore la retuvo:

—Mira esta señorita Bea. ¿A quién te recuerda?

— ¿A tía Flavia?

— ¿A tía Flavia? —Se indignó su padre—

¡Qué ocurrencia!

Me tendió la mano. [...] Retuve sus dedos.

— ¡Hola Beatrice!

¡Hola! —Contestó. [...] Y tirando de la falda de la *fraulin*—: ¿Nos vamos?

— ¿Por qué tanta prisa?— preguntó *donna* Benedetta. [...]

— ¿Cómo la abuela se enfada?

Ettore la cogió de la barbilla:

— Anda, moja el dedo en mi copa: Te dejo.

— ¡Qué educación! Censuró *donna* Elena. —Te voy a enseñar unas fotos.

—No me divierte ver fotos. ¿Nos vamos *fraulein* Grete? —seguía dando tirones a su aya. (*El tiempo vuelve*, pág. 243)

En las primeras obras de nuestra autora, como *Cristina Guzmán, profesora de Idiomas* (1936) o *¡Quién sabe...!* (1940), predomina un diálogo más conciso y elaborado que en otras posteriores como, por ejemplo, *Las horas contadas* (1953). Esta evolución se registra igualmente en la producción de Mallorquí a partir de 1945 y quizás se deba, como apunta Álvarez Macías, a la aparición de la radio, que propicia “la incontinencia dialogadora” (1972, pág. 162). Otra explicación puede ser que las primeras obras de ambos autores se hallan cronológicamente más cercanas a las técnicas innovadoras del género —interrumpidas en la Guerra Civil, bien por el exilio de los novelistas que las ponían en práctica, bien porque los que permanecieron en España se dedicaron a “restaurar el realismo”—. Estos autores, pues, olvidarían los intentos innovadores que habían acometido en sus primeras composiciones (Ferrerías, 1988, pág. 32). De todos modos, se puede afirmar que Icaza perfecciona los diálogos múltiples de los personajes al conseguir que estos conversen de forma veraz y se dirijan a dos personas simultáneamente en una misma emisión (como en las líneas del texto antes citado).

5. 3. 2. 4. Argumentos “embrollados” e insinuaciones

Las novelas populares folletinescas se caracterizan por la diversidad de fábulas o historias que conviven en un mismo texto; todas mal enlazadas y trabadas (Garrido Domínguez, 2007, pág. 39). El narrador tiene, incluso, que volver sobre su narración y explicar esa `madeja de embrollos´ que ni él mismo

entiende –ni por supuesto el lector–. Así, en *El patriarca del valle*, encontramos un capítulo (el VII) que se titula “Todos embrollados”, donde el narrador intenta aclarar los episodios: “Recapitulemos [...] en obsequio [...] de la claridad” (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 26).

Bal distingue dos tipos de anticipaciones o prolepsis; los anuncios y las insinuaciones (2009, pág. 73). Se diferencian en que los anuncios descubren al lector detalles de la trama que ocurrirán en el desarrollo posterior de esta y ejercen, pues, un efecto tranquilizador sobre el lector, mientras que las insinuaciones son hilos que se pueden desarrollar o no. De este modo, “[...] los anuncios operan contra la tensión; [mientras que] las insinuaciones la incrementan” (2009, pág. 74). En la novela popular la cantidad de insinuaciones que no llegan a consumarse bloquea el proceso de comprensión lectora porque el lector se cansa de formar hipótesis que nunca son ratificadas por el texto. El lector, pues, se ve obligado a elaborar una hipótesis que no solo no se cumplirá sino que, a veces, ni el mismo narrador la desarrolla. La rapidez de la escritura de las novelas populares, sobre todo en las versiones más folletinescas, favorece este tipo de recurso. Sobre el argumento de las obras de Mallorquí, apunta su hijo, de modo muy plástico:

[...] Ese género exige un rigor en el diseño de la trama que mi padre estaba lejos de ofrecer. De hecho, los argumentos suelen ser lo más flojo de sus novelas. En la serie *El Coyote* [...] es habitual que el desarrollo de la novela acabe defraudando las expectativas argumentales levantadas, o que, sencillamente, la

trama se vaya por los cerros de Úbeda. (Mallorquí, 2000, pág. 171)

En *¡Quién sabe...!* la trama es asimismo complicada –se entrelazan y ramifican diversidad de historias o fábulas (de espías y contraespías, de explosivos y amorosas, o de “amores explosivos”)–, y, además, está mal hilvanada y oscuramente presentada, con lo que se hace casi incomprensible, según sugiere Servén (2005, pág. 112).

Las prolepsis son frecuentes en *¡Quién sabe...!*; veamos, por ejemplo, el episodio en el que unas amigas de *madame* Duval están hablando sobre el robo de un collar de perlas, ocurrido en otro crucero, y una de ellas, *mistress* Lewis, dice: “Sería divertido que en este viaje sucediese algo así [un robo a bordo]” (pág. 137). Esta insinuación no es aprovechada por el narrador posteriormente. Por el contrario, sí da respuesta al germen de otra insinuación, que surge del episodio en el que dos pasajeros del *Rex* –Baudry y su sobrina– aparecen como sospechosos de espionaje. No obstante, en el desarrollo de la trama se revelarán simplemente como una pareja que se había fugado para casarse porque los padres de la chica no consentían el matrimonio (pág. 240).

El proceso de comprensión lectora se realiza, en definitiva, por medio de hipótesis que el texto va confirmando o negando (Solé, 2006, pág. 22). Pero si las hipótesis son ‘fallidas’ y, además, las diferentes tramas o argumentos –primarios y secundarios– están mal anudados, el lector se siente abrumado y se desentiende de la trama. La solución a este problema no es sino recurrir a argumentos estereotipados de la novela rosa –recopilados con detalle por

Ramón Charlo (2001, págs. 198-201)–; aun cuando Carmen de Icaza los altere ligeramente.

En conclusión, la complejidad de los distintos argumentos y las prolepsis fallidas de *¡Quién sabe...!* no difieren del uso tradicional popular y folletinesco; ambos recursos intentan esconder una trama mal planteada e incoherente que el autor / narrador ha construido con deficiencias. En este sentido, Carmen de Icaza se asemeja a los autores populares coetáneos que, por la rapidez de la composición de sus obras, descuidan la configuración de la trama y el entrelazado de las diversas fábulas.

5. 3. 3. La lengua

Préstamos

A partir del siglo XIX surge una encendida polémica entre los partidarios de un purismo lingüístico y aquellos que opinan que el lenguaje es un ente dinámico; por esta razón, estos últimos dejan la puerta abierta a los extranjerismos en sus obras (Romero Tobar, 1994, pág. 159). La novela posromántica popular, como es lógico, se decanta por admitir numerosos extranjerismos, fruto de las emigraciones forzosas de sus autores a Inglaterra y Francia, que incluyen en sus relatos términos o frases patrimoniales de las lenguas de dichos países.

Jean-René Aymes, aunque reconoce que el afrancesamiento lingüístico está aún por estudiar en profundidad, señala que el idioma galo era aprendido de forma “rápida” y “errática” por los emigrantes españoles; y lo demuestra con ejemplos que se habían deslizado por sus memorias y cartas (2008, pág. 307).

Los extranjerismos abundan en las novelas populares posrománticas, sobre todo en las de folletín, cuyas entregas debían estar listas en la fecha de publicación del periódico o revista de turno. Además, los autores cobraban por el número de páginas escritas, lo que favorecía la primacía de la cantidad sobre la calidad. Así, a mediados de siglo XIX, era normal que un escritor estuviera, por ejemplo, escribiendo el capítulo tercero, revisando el segundo y corrigiendo las pruebas del primero (Guy y Small, 2011, pág. 213). A esto se une que casi ninguno componía exclusivamente novelas, pues habían asumido otros compromisos en la prensa y consagraban muchas de sus horas al ensayo.

En *El patriarca del valle* son numerosos los galicismos; en una página pueden aparecer incluso cinco voces francesas (Escosura, t. I, pág. 135) y, también, se incluyen, a lo largo de esta novela, numerosas expresiones galas del tipo: “*Beauté á la mode*” o “*Caprice de jeune femme*” (Escosura, t. I, págs. 141).

Algunas veces pueden estar hasta mal escritas como, por ejemplo, “*les sergeanti de ville*” por *agent de police* (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 144) o “*beancop*”, en lugar de *beaucoup* (1846-47, t. I, pág. 141). Parte de estos errores ortográficos pueden responder a erratas del impresor, pues se antoja corriente el cambio de la letra “u” por la “n” en tales textos, ya que sus grafías se confunden con facilidad. Así, por ejemplo, aparece “*bou*” por *bon* (Escosura, t. I, págs. 142).

El descuido en la ortografía de los préstamos es general; por ejemplo, la palabra “*shall*” (‘chal’ en castellano) (Escosura, t. I, pág. 89) no está correctamente reproducida ni en francés (*châle*), ni en inglés (*shaw*), ni mucho

menos en persa (*šāl*), su idioma de origen. Lo mismo ocurre con préstamos como “walles” (*ˈvals* en castellano) (Escosura, t. I, pág. 144), proveniente de la lengua alemana (*walzer* o *walzen*).

Aymes señala que la introducción por parte de los novelistas de “palabras y expresiones francesas, referidas a una realidad nacional o local que no tiene una exacta equivalencia en España, [es] portadora de pintoresquismo y exotismo” (2008, pág. 309). Así pues, el lector de estas novelas populares posrománticas, al desconocer su significado, o no conocer con exactitud, las llenaba de connotaciones extravagantes, que aumentaban el aspecto lúdico propio de la lectura popular.

La adopción de extranjerismos, típica de la novela posromántica, se filtra hasta llegar a las novelas del siglo XX. Autores populares como Mallorquí, o semipopulares, como Carmen de Icaza, los utilizan para precisar el significado de los objetos que emplean los protagonistas. El autor de la novela popular contemporánea prefiere el uso de un léxico concreto y especializado, aunque para esto tenga que acudir a expresiones foráneas.

Los préstamos le sirven para introducir una realidad *sui generis* para la que no existe (o el autor no encuentra, o bien desdeña) equivalente en castellano. Estos extranjerismos incrementan el realismo y también le permiten ahorrarse descripciones inútiles. La imagen, quizás por influencia del cine, sustituye a la descripción. Si es posible, se nombra, incluso, la marca del objeto referido. Así, Mallorquí, “no habla de fusiles en general, sino de *Berdans*, *Remingtons*, *Winchester*, *Sharps*, y *matabúfalos* [sic], según la personalidad del portador” (Álvarez Macías, 1972, pág. 155).

Icaza para economizar vocabulario también introduce préstamos, a veces de modo descuidado. A continuación, se exponen varios ejemplos que añaden concreción y restricción, según los casos, al concepto designado.

En *¡Quién sabe...!* el barco es un “*destroyer*” (pág. 86); los camareros son “*stewards*” (pág. 101) e Isa Castell tiene un “*trousseau*” o ajuar de “[...] pilas de ropa de crespón y encaje” (pág. 105). Cuando Isa se levanta, conserva “*el rimmel*” (pág. 120) y viste, en la cubierta del *Rex*, una capa de “*renard*” (pág. 133).

Icaza viajó por Europa y América y dominaba hasta cuatro idiomas (Montejo de Icaza, 1991, págs. 10-11). Quizás, por esta razón, en todas sus obras se adoptan extranjerismos que confieren exotismo a lo narrado y un “cosmopolitismo” de gusto del público burgués, a la vez que ciertas notas de localismo. Así, en *El tiempo vuelve* hallamos profusión de términos en italiano, porque la trama se desarrolla en Florencia; por ejemplo, “*carrossella*” (pág. 9), “*come e bella*” (pág. 125) o “*Cicerone*” (pág. 113). También galicismos: “*ménage à trois*” (pág. 125) y anglicismos: “*single*” y “*sleeping*” (pág. 135). A veces, se “introducen expresiones trastocadas”, como “*bon viveur*” por *bon vivant* (pág. 37) (Servén, 2005, pág. 111).

En *El tiempo vuelve* los extranjerismos crudos o no adaptados a la lengua española se centran en los campos semánticos relativos a:

- La mujer: las mujeres se peinan con “*toupé*” (en castellano ‘tupé’, pág. 270; en francés, *toupet*) o visten “*maillot*” (pág. 97) y viajan en “*carrozella*” (carretela o coche de cuatro asientos (DRAE)); Alejandra es llamada “*signorina*” por el servicio (pág. 13) y “*cara*” por Ettore (pág. 283), o se parece a “la

contessina” (pág. 98). También a Rosario Valladares se alude como “*cara señora*” (pág. 126) y a la pequeña Beatrice como “*amore*” (pág. 278).

- Los bailes, juegos y placeres: donde las cartas son “*piques*” (pág. 245) (metonimia por el palo de picas); la partida es de “*poker*” (pág. 259) y Alejandra bebe “*Chianti*” (pág. 14) o “*Armagnac*” (pág. 289).

- El ámbito doméstico: la niñera es *Fraulein* Grete (pág. 243); el servicio está en el “*office*” (pág. 248); las mesas no son de juego sino de “*baccarat*” (pág. 259) y se espera en el “*hall*” (pág. 168). Los personajes alternan diferentes idiomas, incluso en un mismo párrafo; una invitada –en la villa de Monterroso– llama a Alejandra “*cara*” (italiano) y le comenta que tenía “*faible*” o debilidad por la primera mujer de Ettore (pág. 287).

Icaza no duda en introducir extranjerismos que atañen, sobre todo, a la mujer y sus campos de acción, pues ellas logran entender a la perfección las connotaciones asociadas a dichas voces.

Lenguaje arcaizante

Según el *DRAE*, un arcaísmo es el “elemento lingüístico cuya forma o significado, o ambos a la vez, resultan anticuados en relación con un momento determinado” (2001). La intrusión de arcaísmos en la prosa costumbrista responde, no obstante, a la necesidad artística de dar verosimilitud a un relato histórico pasado (Romero Tobar, 1994, pág. 159).

En las novelas populares del XX, continúa la introducción de arcaísmos iniciada en el XIX por influencia de la novela histórica. Así, por ejemplo, en la obra de Mallorquí se aprecia un uso general del pronombre “se” pospuesto, como, por ejemplo, “vistiose” (Álvarez Macías, 1972, pág. 154). Y en las

novelas de Icaza términos de carácter añejo, infrecuentes en el habla común, que pretenden subrayar el tono aristocrático de lo descrito, como, por ejemplo, “aya” (*El tiempo vuelve*, pág. 243) o “alcoba” (*El tiempo vuelve*, págs. 270 y 283). La autora recurre, para conseguir un aire vetusto, incluso, al empleo de latinismos como, por ejemplo, *mater* (*El tiempo vuelve*, pág. 282 y 283). Y también a frases que aluden a utensilios antiguos que vuelven más pomposa la narración; verbigracia: “Al resplandor velado de los candelabros” (*El tiempo vuelve*, pág. 245) o “habían descolgado unas lanzas de las panoplias de la escalera” (*El tiempo vuelve*, pág. 286).

Según Thomas, el uso de arcaísmos es común en los novelistas de la posguerra y su objetivo es ennoblecer el lenguaje, si bien concluye que el resultado final es una lengua estereotipada, *naïve* y pomposa. Asimismo, son abundantes las preguntas retóricas y las exclamaciones, propias también de la primera novela popular (1990, pág. 56).

Vulgarismos

Los personajes del pueblo utilizan un lenguaje marcado por vulgarismos que dan cuenta de su baja clase. Esta caracterización de las hablas populares en la novela popular posromántica proviene de una herencia costumbrista y pretende conferir realismo a los actantes (Romero Tobar, 1976, pág. 145).

Asimismo, en las novelas de Icaza, frente a la clase alta –que muestra su cosmopolitismo mediante un habla plagada de extranjerismos–, los personajes pertenecientes al pueblo intercalan vulgarismos en sus diálogos. Tía Petra, una anciana, dice “*metines*” en lugar de mítines (*¡Quién sabe..!*, pág., 61) y “*agüela*” en lugar de abuela (*¡Quién sabe..!*, pág. 63).

La transcripción de la lengua vulgar del enemigo también es un recurso normal en los novelistas de después de la Guerra Civil (Thomas, 1990, pág. 58). Y lo propio ocurre en las novelas de Icaza: el jefe republicano que apresa a los nacionalistas emplea en un mismo párrafo “*obsecao*”, “*pa el otro lao*”, “*pué* [por puede]”, “*quitao*”, “*acaloros*” y “*honrao*” (*¡Quién sabe...!*, págs. 70-71). Sus groserías no se especifican en el texto sino que siempre se alude a ellas como “una palabrota”; así, por ejemplo: “¡Aunque sea el moro Muza! -Una palabrota-” (*¡Quién sabe...!*, pág. 70).

Thomas señala que las novelas del primer franquismo, igual que aquellas de las que tratamos, se caracterizan por continuar la tradición popular e incluir imágenes del mundo animal que propician las frases estereotipadas (Thomas, 1990, pág. 43). Icaza no abusa de este recurso, pero cuando lo saca a relucir es siempre en referencia al bando enemigo, denominado, sin ir más lejos, “un monstruo implacable de mil cabezas” (*¡Quién Sabe...!*, pág. 235). Igualmente, como hemos señalado, los verbos que introducen los parlamentos de los contrarios al bando nacional son metáforas del mundo animal —“rugir” (*¡Quién Sabe...!*, pág. 59)—. De hecho, los espías hablan del “sabueso lanzado sobre mis rastros” (*¡Quién sabe...!*, pág. 287).

5. 3. 4. Motivos populares

El motivo es “la más pequeña parcela temática del texto, susceptible de migrar de narrativa en narrativa, guardando siempre una configuración reconocible” (Reis y Lopes, 2002, pág. 148). En las novelas de Icaza aparecen motivos recurrentes en la literatura de tradición posromántica popular y folletinesca. Los examinaremos en *¡Quién sabe...!* y en *El tiempo vuelve*. Para

ratificar o `autorizar' la similitud de motivos con el corpus de mediados del siglo XIX, haremos referencia a estudios sobre la novela popular posromántica y también a textos concretos.

Partiendo de motivos tradicionales, la autora propone nuevos modelos, pero esta opción no pretende inquietar al lector. Si la primera novela popular era apolítica, esta tendencia se rompe en las novelas del primer franquismo, que se decantan por valores afines al régimen. Pero “the political question, however, is approached in a superficial way; the absence of a `problematic' in these works is determined by the fact that the captive readership prefers to have its ideas confirmed rather than challenged” (Thomas, 1990, pág. 227).

Disfraces

Hacia 1830, el carnaval era uno de los motivos que despertaron el interés de los escritores costumbristas; consta en autores como Larra y Mesonero (Romero Tobar, 1994, pág. 422) y también se manifestará en la novela posromántica. Así, por ejemplo, en *El patriarca del valle*, “la buena sociedad” se divierte en carnavales (Escosura, 1846-47, t. II, pág. 164) y asiste a bailes de disfraces (Escosura, 1846-47, t. II, pág. 172).

En las novelas de Icaza, estos bailes, siguiendo la tradición decimonónica, están ligados al ocio de la clase alta; los viajeros del barco *Rex* participan en uno de ellos (*¡Quién sabe..!*, 209). Asimismo, el disfraz significa un cambio de entidad y se usa para burlar al enemigo: los nacionalistas pasan el control para salir de Madrid disfrazados de republicanos (*¡Quién sabe..!*, págs. 23-24); Isa Castell se disfraza de José María o del “chico del mono azul” (*¡Quién sabe..!*, págs. 245) y, más tarde, se hace pasar por una viuda argentina

durante la travesía del *Rex* (*¡Quién sabe..!*, págs.109, 131). Por eso en el texto se alternan las formas femeninas y las masculinas para aludir a Isa, lo que, según Labanyi, sugiere que la protagonista participa de ambos géneros (2009, pág. 420). E incluso en *Soñar la vida* (1941), escrita un año más tarde, la autora llegará a invertir los roles típicos de cada sexo (Labanyi, 2009, pág. 418).

Si como afirma Manzano Badía, en Carmen de Icaza “lo masculino se identifica con el ámbito público y lo femenino con el privado” (2000, pág. 108), el disfraz de hombre posibilitaría a la mujer entrar en un ámbito vedado por el sistema patriarcal, en el que, por otra parte, el imaginario colectivo femenino estaba deseando ingresar. De este modo, el motivo popular le sirve a la autora para presentar un nuevo modelo de mujer, no muy afín a la retórica imperante. A este respecto, Sánchez Dueñas afirma que, aunque

lo público y lo privado han sido secularmente codificados en función de las necesidades y de los intereses androcéntricos [...], no se pueden considerar las esferas que estructuran lo privado y lo público como compartimentos estancos, [...] ya que los individuos tanto del antiguo régimen como los individuos burgueses saltan cotidianamente de un espacio a otro, si bien la libertad de obra y acción ha sido únicamente masculina. (Sánchez Dueñas, 2009, pág. 79)

El destino o fatalidad y la providencia

En la novela popular posromántica, el destino o la fatalidad, y su versión religiosa, la providencia, propician el éxito de los protagonistas éticamente justos frente a los malvados (Fragero, 1989). Así, por ejemplo, en *El patriarca del valle*, cuando el perverso don Ángel muere ahorcado por Zumalacárregui, Laura, “[...] humillando su espíritu ante el Dios de las venganzas”, exclama: “¡La mano de la providencia!” (Escosura, 1846-47, t II, pág. 389).

En la novela popular del siglo XX el destino también está muy presente. En la obra de Mallorquí se aprecia “la contribución del destino en las grandes catástrofes o en los memorables éxitos” (Álvarez Macías, 1972, pág. 142). Como era esperable, Icaza se vale a menudo de la fatalidad y la providencia. Así, por ejemplo, el “número siete” se lamenta de que, durante la Guerra Civil, la vida personal dependía de “la fatalidad” (*¡Quién sabe..!*, pág. 35); asimismo, el grupo falangista, hecho prisionero, consigue salvarse gracias al “providencial nombramiento” del jefe enemigo (*¡Quién sabe..!*, pág. 78). Es decir, los cambios de fortuna no justificados por la trama se atribuyen al *fatum*, que siempre está de lado de los que representan el bando de los vencedores.

Desmayos

En la novela posromántica popular, los desmayos o mareos de la protagonista ilustran su estado emocional. El narrador, “incapaz” de penetrar en el mundo psicológico de la heroína, recurre a la exteriorización física para mostrar al lector sus sentimientos más íntimos (Romero Tobar, 1976, pág. 136). En *El patriarca del valle*, el autor justifica ‘teóricamente’ esta deficiencia narradora dando entrada en la obra a un doctor que aprueba la existencia de

una relación entre los estados físicos y mentales. Así, por ejemplo, el doctor Edwards le comenta a Mendoza que Laura está enferma porque ha sufrido un desengaño amoroso (ha descubierto que su marido, Leoncio, es su hermano) y prosigue:

–Permítame usted que le diga que se engaña. El hombre es un compuesto de espíritu y de materia; y mientras dura la vida esos dos grandes elementos son en él inseparables [...] Triste médico es aquel que no estudia tanto lo moral como lo físico. (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 109)

Asimismo, las protagonistas de Icaza muestran su tensión amorosa con desmayos y dolores de cabeza; en *El tiempo vuelve*, cuando Lasimbeni cuenta a Alejandra su vida sentimental, las palabras de este generan una gran tensión en la muchacha, produciéndole cefaleas: “Mi dolor de cabeza iba aumentando. Pensé que me debía marchar”. Efectivamente, la mujer se marcha a sus aposentos (*El tiempo vuelve*, pág. 78). Y lo mismo le sucede a Isa, que se desmaya a causa de la emoción cuando baila con Lord Aberdeen (*Quién sabe...!*, pág. 150).

Interiores lujosos

En la narrativa popular posromántica “el lujo detallista se recarga en la presentación de los interiores elegantes –descripción que se desdobra en la información y ensoñación de paraísos imaginarios–” (Romero Tobar, 1976, pág. 145). Por ejemplo, en *El patriarca del valle* el interior del camarote en el que el

padre de Laura (el indiano don Simón de Valleignoto) llegó a España desde la Habana se describe tal que así:

Muelles divanes de pluma unos y de cerda otros, forrados estos y aquellos con ricas telas, rodeaban la cámara; una lámpara de alabastro con adorno y cadenas de oro afiligranado pendía en su centro; una mesa de caoba cubierta con un tapete de grana, donde bordados de realce con oro, plata y sedas flojas, se ostentaban los blasones de la familia de Valleignoto. (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 52)

El lujo es un ingrediente indispensable en las novelas de Icaza. Sin ir muy lejos, el exotismo decadente de la vivienda del marqués de Peñarreal es descrito con mimo:

[...] Alfombras y más alfombras, armas, cuadros, porcelanas, objetos de cuero repujado, cobres, tallas de madera, ídolos de procedencia diversa. Aquí, en la pared un velo bordado de lentejuelas; allá, un *sarapé* mejicano. En un rincón entre cojines, un servicio de fumadero de opio. Y en una vitrina cerrada, toda una valiosa colección de pitilleras. (*¡Quién sabe..!*, págs. 43- 44)

El lujo sirve, pues, de evasión no solo al lector sino, a veces, a la misma autora. Así, su hija, Paloma, recuerda cómo, cuando era pequeña, sus padres tuvieron que alquilar “un chalet muy modesto” para que ella se recobrar de

una enfermedad y, según su madre, “cuanto más incómoda se encontraba en aquella casita, más cuartos de baño de mármol y más lujos `echaba` a sus cuartillas” (Montejo de Icaza, 1991, pág. 13).

La protagonista es un cúmulo de virtudes

La protagonista de la novela popular aparece con “los mejores colores (físicos y morales)” (Romero Tobar, 1976, pág. 126). Laura, en *El patriarca del valle* es: “noble, generosa, inteligente, audaz en caso necesario, caritativa siempre, casta y pura a [la] par que amante” (1846-47, t. II, pág. 389). Asimismo, las protagonistas de Icaza poseen valores `positivos` que configuran el tipo femenino necesario en el franquismo. Siempre se muestran cultas, elegantes y atléticas –usa “zapatos planos” (*El tiempo vuelve*, pág. 14)– y hasta son ecologistas: –“[Alejandra] [...] había vuelto a echar al agua la única trucha que logré pescar” (*El tiempo vuelve*, pág. 260). En este sentido, Servén afirma que “el diseño espiritual de estas mujeres remite a la moral tradicional, que exige un talante bondadoso, práctico y diligente” (Servén, 2005, pág. 117).

Conforme avanza la trayectoria de nuestra autora, sus protagonistas se van incorporando al mundo profesional –en *La casa de enfrente* (1960), Nuria es propietaria de un anticuario y Juana trabaja en un laboratorio–. Y es que disfrutar de un empleo se constituirá en un atributo más de la heroína.

El ocio

En la novela popular posromántica el tiempo de ocio es muy importante, ya que el dedicado al trabajo es inexistente (Romero Tobar, 1976, pág. 134). Pues bien, en las de Icaza se procura trocar este motivo. En *El tiempo vuelve*

todavía el ocio ocupa la mayor parte de las actividades de los personajes de la aristocracia, que acuden a exóticas fiestas donde la anfitriona “recibía a los invitados entre dos urnas de mármol que despedían fuego y que, en lo alto de aquellas escalinatas, semejaban dos antorchas encendidas” (pág. 224). El noble Ettore da una lujosa fiesta de cumpleaños (pág. 264) y en sus dominios sus amigos se dedican a cazar o pescar (pág. 252). Pero la autora intenta superar el tópico del “señorito ocioso” por medio de las reflexiones de Alejandra:

Pronto me di cuenta del prestigio que [Ettore] tenía entre sus gentes. No era para ellos el señorito ocioso que venía de la capital en época de cacerías a divertirse en la finca heredada de sus mayores, sino el amo que sabía y entendía de todo mejor que nadie. (*El tiempo vuelve*, pág. 248)

Tales matices, puestos en boca de la mujer, se encaminan a carearnos con un tipo opuesto al del noble parásito (aunque siga cazando y celebrando fiestas); nueva figura que se antojaba necesaria en el franquismo emergente. Se presenta así a un burgués –trabajador y comprometido con sus empleados– que será una de las piezas clave para una ‘regeneración nacional’.

El desprecio hacia los latifundistas y nobles “ociosos” –característico de la novela popular– se recrudece entre la burguesía republicana: “la proclamación de la República significa en 1931 la consecuencia del aumento indudable de la clase burguesa. Burguesa fue la República, oponiéndose como tal no a las formas tradicionales de la burguesía, sino al predominio de la aristocracia latifundista y agraria (Soldevila-Durante, 1967, pag. 89).

La caridad

Una de las características definitorias de la protagonista de la novela popular es su bondad; se trata de una heroína “caritativa” (Escosura, 1846-47, t II, págs. 389). Las clases altas, en las novelas de Icaza, practican la beneficencia como deporte. Es una actividad más que no altera el estado emocional de los personajes; la ejecutan con la misma frivolidad con la que van de caza en sus heredades. La suelen ejercer las mujeres y lo hacen con sentido paternalista; Alejandra visita a los pobres con la anciana *donna* Benedetta (*El tiempo vuelve*, pág. 201) y ayuda a doña Elena, la madre de Ettore, a repartir ropa el día del cumpleaños de su hijo (*El tiempo vuelve*, pág. 264). *Donna* Benedetta representa el antiguo régimen y, en un principio, muestra su antipatía por Alejandra, hasta que esta consigue ganarse su favor. Quizá puede intuirse aquí una crítica al antiguo modelo de beneficencia que Icaza pensaba reformar, según se desprende de sus discursos políticos: “Auxilio Social, [...] esta Obra que aspira a marcar una dirección moderna a toda la Organización benéfico-social del nuevo Estado” (“Pasado, presente y futuro de Auxilio Social”, 1939, pág. 9 en FET-JONS [IDD (03)122.000], caja 2.179. Top. 16/7).

Ingresos desmesurados

La novela popular posromántica presenta a unos seres acaudalados para halagar al imaginario colectivo, con el que se halla en estrecha unión (Romero Tobar, 1976, pág. 127). En las obras de Icaza, los protagonistas son más que prósperos, porque responden a las demandas de unos editores que buscaban complacer al lector de la posguerra, deseoso de evasión; así, por ejemplo, el

amante de Isa Castell, Aberdeen, posee “un castillo cubierto de yedra, una casa en París, un piso en Nueva York y un palacio en los Trópicos” (*¡Quién sabe...!*, pág. 182). Hipérbole que podría interpretarse, según Andreu, como una ironía por parte de la autora respecto a los motivos decimonónicos (2000, pág. 46).

Añoranza del pasado

Para los escritores de artículos de costumbres la añoranza del pasado es un motivo recurrente que será retomado después por la narrativa del XIX (Escobar Arronis, 2000, pág. 26). En la novela popular, la tendencia nostálgica hacia la vida y usos del pasado se alimenta de esta herencia costumbrista. Romero Tobar afirma que dicha constante hay que asociarla a una ideología conservadora:

Nostalgias por las excelencias de lo ya fugado, voluntad de inmovilización de lo que está a punto de desaparecer, desdén o rechazo hacia las innovaciones que se anuncian como inminentes son la réplica paladina de una personalidad conservadora, por razones ideológicas y sentimentales. (Romero Tobar, 1994, pág. 420)

En la producción de Carmen de Icaza esta añoranza se evidencia en los diálogos entre sus personajes. Una anciana recuerda la época previa a la Guerra Civil y concluye: “[...] se labraba la tierra. Se iba a misa y se bailaba en

la plaza; [...] desde que empezaron los *metines* [sic] [...] todo ha cambiado” (*¡Quién sabe...!*, pág. 60).

Cartas

La correspondencia epistolar menudea por la literatura posromántica. En *El patriarca del valle* se trata de misivas misteriosas en las que se convoca a una cita secreta. Así, por ejemplo, las cartas que Mendoza escribe a Ribera, enamorado de Laura (Escosura, 1846-47, t. I, págs. 28 y 96).

Del mismo modo, en la novelas de Icaza las cartas acrecientan la intriga en el lector por su naturaleza poco explícita y sinuosa; verbigracia las de *¡Quién sabe...!*: Isa recibe en el camarote del *Rex* un par de ellas; la primera de Aberdeen (pág. 139), y otra, sin firmar, del *Cursi* –que viaja en tercera clase y le ordena que vigile a un pasajero cuyo nombre se insinúa solo con sus iniciales (pág. 139)–. También en la segunda parte de *¡Quién sabe...!* Isa recibirá una carta de Juan para que no entre en acción como espía (pág. 251) –pero no se especifica cuál sería su objetivo–.

Referencias religiosas

En la ficción conservadora, pensemos de nuevo en *El patriarca del valle*, las referencias a Dios y a la religión son constantes: Dios envía a las personas (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 38); se lo evoca en las exclamaciones (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 41) y hasta se busca su favor –“Dios lo haga” (Escosura, 1846-47, t. I, pág. 46)–.

Durante el siglo XX, las novelas españolas de los años 40 y 50 –sobre todo las novelas rosas– son profundamente conservadoras. Según Martínez de

la Hidalga, este conservadurismo no respondía únicamente a una presión religiosa o civil, sino a que los autores y editoriales reflejaban el gusto de sus lectoras (2001, pág. 30). Así, en las novelas de Icaza la heroína es católica, “está en paz con Dios” (*¡Quién sabe...!*, pág. 151) y reza (*¡Quién sabe...!*, pág. 152), pero no se plantea ningún tipo de problema teológico. En este sentido, continúa la tradición de la primera novela popular, en la que, como sostiene Thomas, los asuntos religiosos no eran discutidos:

The traditional popular novel eschewed any discussion of political or religious ideas. The first-wave Civil War novels superficially introduce these taboos into the genre to create an interesting hybrid [entre la novela sentimental popular y de guerra], but the influence of the original model continues to make itself felt, so that discussion of the issues is neither penetrating nor perceptive. (1990, pág. 49)

5. 4. Hacia una clasificación de *¡Quién sabe...!* (1940)

¡Quién sabe...! (1940) es la novela más politizada de Carmen de Icaza. La autora muestra la Guerra Civil desde la perspectiva franquista, cargando las tintas sobre el bando perdedor. Téngase en cuenta que todavía en esos años el sentido de revancha y la necesidad de justificación del alzamiento estaban muy presentes entre los nacionales. *¡Quién sabe...!* es un puro ejemplo de la “estrechísima relación entre el nuevo ordenamiento político y la vida intelectual” (Sanz Villanueva, 1994, pág. 16). Responde a un tipo de novela llamada por Ferreras “de los vencedores, [...] mediada por una realidad, que intenta

defender” (1988, pág. 14). Y no fue precisamente una excepción, pues, otros autores, contemporáneos de Icaza, militan en esta trinchera revanchista:

- Francisco Camba (1884-1947) sigue “el modelo galdosiano” y “cae [...] en el folletín y melodrama” (Ferrerías, 1988, pág. 20). En *Madrid grado* (1936), por ejemplo, narra las aventuras de dos amigos en la zona republicana, de la que ambos quieren huir.

- Emilio Carrere Moreno (1881-1947) retrata en *La ciudad de los siete puñales* (1939) cómo las personalidades de la época se esconden en las embajadas, confiando en salir de la capital (Sanz Villanueva, 1994, pág. 59).

- Agustín de Foxá (1906-1959) escribe *Madrid, de corte a checa* (1938). La novela se divide en: “Flores de lis” (final de la Monarquía), “El himno de Riego” (la República) y “Hoz y martillo” (comienzo de la Guerra Civil y persecución de los antirrepublicanos) (Foxá, 2009). En las dos primeras secciones de la novela, el autor mantiene cierta ecuanimidad respecto a la situación política que retrata, pero, en la última parte, el relato se convierte en una mera “acumulación de injurias” contra los republicanos (Sanz Villanueva, 1994, pág. 62). Ciertamente refleja con realismo las penalidades de la clase alta al estallar la guerra en Madrid, como también lo es que se lee con facilidad por parte del lector actual –`entramos` en las cenas de los nobles y `asistimos` a los registros de sus casas por la policía republicana–. Al principio la trama se antoja algo confusa por la gran cantidad de personajes, pero luego todas las piezas van encajando; así, por ejemplo, la amiga del protagonista, de origen aristocrático, será una espía rusa y los otros personajes llegan a individualizarse en la mente del lector. El protagonista José Félix (trasunto de Foxá) sufre las desgracias de la guerra y las penas de su amor por Pilar, a la

que su familia casa con Miguel Solís, prototipo del “terrateniente”, que morirá asesinado por sus jornaleros (Oropesa, 2005, págs. 221-238).

Conviene reparar, por último, en que Foxá describe en *Madrid de corte a checa* la salida en tren del Madrid republicano hacia Valencia por parte de José Félix (trasunto del propio autor), su novia Pilar y su amiga Celia (370-78). Un episodio, como se recordará, similar al descrito por Icaza en *¡Quién sabe...!* dos años más tarde, novela en la que una familia camuflada de cubanos intenta escapar de Madrid, rumbo a Alicante (25-32). En *Madrid de corte a checa*, el carácter tremendista se acentúa al presentar primero el arresto de un marqués, que huye disfrazado:

–Hay que pasar por el Comité de Control.

Era aquel el momento de peligro. El camarada Rico, rodeado de milicianos, miraba escrupuloso los pasaportes. Un miliciano reconocía entre unos viajeros a un hombre joven que contestaba pálido, tembloroso.

–Usted qué va a ser republicano; usted es el marqués de Mezquetilla.

Le detenían, estaba desencajado. Y se revolvía aquel hombre naufragado ya en el puerto.

–Telefoneen ustedees a la embajada.

Su mujer y sus hijos estaban ya en el tren. Y braceaba ella desde la ventanilla. Se quería quedar con su marido. (374)

Cuando más tarde José Félix extiende los pasaportes del grupo y son rechazados por el comité, experimenta “el designio de la muerte” (375). Del

mimo modo, “los tres se miraron con angustia. Veían la perspectiva horrenda de las cárceles sin control, aguardando las ‘sacas’ como represalia a los bombardeos, durmiendo en el suelo, humillados, vejados” (375). Tan peliaguda situación la resolverá gracias a la jefa del control, Sonia Chercoff, antigua amiga de José Felix, que se había hecho pasar años atrás por “hija de un coronel del zar” (375), cuando en realidad era una espía comunista. Sonia les proporciona nuevos salvoconductos y se despide de José Félix, prometiéndole apasionadamente que nunca lo olvidará (376).

Icaza recurre para pintar el episodio de *¡Quién sabe...!* a tintas mucho más suaves. Igualmente, se abre el episodio con un personaje, una anciana, que también es rechazada por el control republicano de salida de la estación, pero esta no será arrestada sino que se le veta el paso (26). Más tarde, superará el control una familia que se hace pasar por cubana (27). Una vez instalados en el vagón, según hemos leído en capítulos previos, el padre baja al andén para comprar una gaseosa a su hija; momento en el que lo apresa El Chepa, limpiabotas que conoce a los distinguidos clientes que frecuentaban el club del “Aéreo” (28):

–¡Con calma, mi apuesto capitán! Ya se que el tren sale pronto, pero saldrá sin usía –y (El Chepa) alzando su rostro degenerado hacia el varonil y enérgico del mejor jinete de España–: Esta noche Fernandito me vas a encerar tú a mí las botas ...

De todas partes han surgido refuerzos. Fusil en mano, acuden corriendo varios milicianos . . .

Unos gritos salen del cerco:

-Todos, todos nos vamos a divertir ¡Hay que hacer justicia inmediata! . . .

-Mi mujer y mi hija marchan, como usted sabe, ahí dentro. Mi mujer es, en efecto, extranjera. Hija de un diplomático extranjero. Antes de que ustedes hagan conmigo lo que quieran, quisiera despedirme de ellas.

-Nada de despedidas -gruñe el coro- ¡Formemos el Tribunal Popular!

-Sí, ¡en marcha! ¡En marcha! (30-31)

Finalmente, el Cursi, que ha pasado el control aparentando ser un republicano en misión secreta, se hace cargo de él y lo devuelve otra vez con su familia.

- Wenceslao Fernández Flores (1885-1964), en *Una isla en el Mar Rojo*, (1939) también evoca los horrores de unos refugiados en las embajadas (Sanz Villanueva, 1994, pág. 56).

- Felipe Ximénez de Sandoval (1903-1978), autor de *Camisa azul: Retrato de un falangista* (1939), que se puede considerar “como uno de los escasos ejemplos de la continuación de formas narrativas vanguardistas en la novela falangista sobre la Guerra Civil” (Albert, 2003, pág. 83). Publicada por entregas en el suplemento *Fotos* durante los años de 1938 y 1939 y, luego, en forma de libro en Valladolid (Santarén, 1939), en ella el protagonista Víctor Alcázar Serrano “encarna el idealismo neorromántico” (Albert, 2003, pág. 326). La fascinación por la belleza de la guerra es considerada aquí como un elemento

futurista con influencias de Marinetti (Albert, 2003, pág. 430). Se traza la vida de los jóvenes de la época: idealistas, cultos y universitarios que, además, practicaban la lucha armada mientras llevaban en sus bolsillos el último libro de poemas (Albert, 2003, pág. 326). Ecos de esta juventud también resuenan en las páginas de Icaza; así, Isa Castell recuerda a sus hermanos “grandes, fuertes, alegres. Ingeniero industrial y arquitecto. [...] Y la política siempre palpitante y viva. José Luis y su Falange. [...]” (*¡Quién sabe...!*, pag. 111).

- Tomas Borrás (1891-1972), autor de *Checas de Madrid* ([1939/1940]1963), cuya trama discurre durante la Guerra Civil. Aunque se divide en cinco partes, “su historia se organiza en torno a tres líneas argumentales: a) el arresto y el encarcelamiento de Federico Contreras, adolescente falangista, y la búsqueda de doña Fuencisla de su hijo desaparecido; b) las actividades de las checas; y c) las misiones secretas de Sagrario, espía doble al servicio de la quinta columna” (Santiáñez, 2004, pág. 186). En un teatro convertido en checa, un apuntador (republicano) que se presenta en el escenario obliga a los presos, congregados en la platea, a aplaudir (Santiáñez, 2004, pág. 188). Además, las páginas de *Checas de Madrid* (1939) dan fe de una agresiva “estética de la crueldad”, donde las torturas y experimentos por parte de los opositores de Federico “recuerdan a las prácticas de los campos de concentración nazis, [y] el humorismo macabro de la vanguardia española se abre paso con todo su espesor” (Albert, 2003, pág. 377).

Soldevila-Durante añade a las novelas antedichas *Cristo en los infiernos* de Ricardo León, *Luna de sangre* de González Anaya, *Retaguardia* de Concha Espina, *La casa del Padre* de Julio Romano y, finalmente, *Adán, Eva y yo* de

López de Haro (1967, pág. 91). Y concluye que son “novelas testimoniales, escritas por segundones o por improvisados, todas más o menos biográficas de sus respectivas desgracias durante la guerra, los llamados `casos’”. Estas se singularizan por sus “caracteres tremendistas, por los cruentos sucesos narrados” incluso con “complacencia sádica, de carácter panfletario, por sus manifestaciones políticas y maniqueas por su simplismo caracterológico” (Soldevilla-Durante, 1967, pág. 91).

Y, por último, desde esta misma perspectiva “nacional”, la revista *Vértice* (1937-47) publicaría relatos cortos en su suplemento –de unas doce páginas–. María Ángeles Naval enumera y resume su argumento desde 1937 a 1942 (2001, págs. 107-29). Así, por ejemplo, figuran narraciones de autores como Juan Antonio Zunzunegui (1900-1982) –*El amor del otro cuarto* (1939)– o Alfredo Marquerie (1907-1974) –*Cuatro pisos y la portería* (1940)–, ambos de perfil conservador. Carmen de Icaza fue asidua lectora de esta publicación, ya que la menciona, como hemos indicado, en *¡Quién sabe...!* (pág. 250).

5. 4. 1. *Novela de asunto contemporáneo*

¡Quién sabe...! (1940) es una novela de asunto contemporáneo y se podría relacionar –al igual que todas las de Icaza– con una corriente realista de costumbres que, según Brown, tiene su origen en el Romanticismo. Para este crítico, la novela realista es un *continuum* que comienza entre 1834 y 1844 (Brown, 1953, pág. 32); idea compartida, entre otros, por Sebold, que retrotrae el nacimiento de la novela realista hasta 1840 (2007, pág. 15). Durante ese periodo aflora ya un incipiente realismo en novelas como *Los cortesanos y la revolución* de Eugenio de Tapia (1838-1839), *El diablo las carga* de Ros de

Olano (1840), *La protección de un sastre* de Miguel de los Santos Álvarez (1840) y *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata. En ellas “se reflejan muchos de los aspectos del ambiente social contemporáneo; la lucha por la vida en época de guerras y estrecheces de toda clase, el poder del dinero y la falta de escrúpulos para conseguirlo” (Brown, 1953, pág. 32). En sus páginas, dominan ya los prototipos románticos y su narración es ligera y emparentada con las comedias de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873).

A partir de 1844, y coincidiendo con el posromanticismo, las novelas españolas de costumbres experimentan la influencia de Eugènè Sue (Brown, 1953, pág. 34), aunque algunos narradores seguirán cultivando las primeras tentativas de novela de costumbres, inaugurada en el Ochocientos. Así, entre estas descuellan: *Madrid y nuestro siglo* (1845) y *Los misterios del corazón* (1845), ambas de Ramón de Navarrete, que, al igual que Carmen de Icaza, subrayará en la segunda de sus novelas los lujos de la sociedad, enumerando detalles que potencian el realismo; así, por ejemplo, se registra hasta el nombre de la porcelana de Sèvres. La acción se desarrolla en Madrid y en ella aparecen “personajes de la aristocracia y de la alta sociedad que se mueven en ese escenario” (Rodríguez Gutiérrez, 2012, pág. 60). Dentro de esta tendencia costumbrista se encuadra también *El dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas y Quiroga, que según Brown es la mejor novela realista anterior a Galdós y se anticipa a este en la creación del típico personaje intrigante en la sociedad madrileña —don Sisebuto de Soto— (Brown, 1953, pág. 36). A lo largo de estas ficciones “se interesan sus autores con preferencia en la vida y circunstancias particulares de hombres y mujeres; no exponen teorías, describen casos” (1953, pág. 36). *El patriarca de valle* (1846-1847) de Patricio de la Escosura, ya

aducida aquí, participa de las dos tendencias; por un lado, recibe una gran influencia de *El judío errante* (1844-45) de Eugène Sue (1804-1857) y, por otra, bebe de esta corriente realista. Novelas, pues, antecedentes de *La gaviota* (1949) de Fernán Caballero y que continuarán trazando la línea del género realista hasta llegar a Pérez Galdós (Brown, 1953, pág. 37). Carmen de Icaza, ya en la primera mitad del siglo XX, adoptará también este estilo ameno de descripción realista de las costumbres de la sociedad madrileña.

Además de la huella de las novelas realistas, la obra de la autora de *Cristina Guzmán* sigue los pasos de la novela histórica de asunto contemporáneo. La inclusión de la historia en la trama novelesca se desarrolló ya durante el Romanticismo, ligada, por tanto, a la Guerra de la Independencia. Esta tendencia arrancó en 1831 con *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza* de Francisco Brotons (1831-1832), a la que seguirían *El soldado español* (1836) de Fulgencio Benítez Torres, donde también predomina el aspecto local e histórico (Fragero, 1997, págs. 149-173). En el posromanticismo esta corriente se evidencia, entre otras, en *El patriarca del valle*, que relata episodios relativos al reinado de Fernando VII, como son las guerras carlistas, en los que se incluye una descripción detallada de Zumalacárregui (Fragero, 1989, pág. 190). Este género alcanzará su madurez, como es sabido, con Benito Pérez Galdós (1842-1920), que en sus *Episodios nacionales* (1873-1907) logra una integración plena entre la gran historia y la trama o historia novelesca.

Según Ferreras, “la novela española moderna nace en las tres primeras décadas del siglo XIX, porque también durante esta época comienza a desarrollarse la clase media española” (1973, pág. 311). Y sostiene que tanto

los lectores como los autores “conquistan la visión individualizada del mundo, la visión desgajadora también de una sociedad cerrada, en la que todo valor tenía un número de orden, clasificación, jerarquía” (1973, pág. 312). Esta situación es inversa, a la postre, a la que se establece entre Icaza y su público; la autora colabora a resucitar el género novelístico después de la Guerra Civil pero a la vez trata de asentar unas jerarquías sociales y unos valores, bien es cierto que considerados desde una perspectiva individual y más que parcial del contexto en el que se halla inmersa (el de los vencedores). Pero el lector irá más lejos que la misma autora y conseguirá ‘desgajar su visión particular’, como, por ejemplo, hizo Martín Gaité, devota lectora de Carmen de Icaza, al reelaborar el ovillo de sus novelas (Nieva de la Paz, 2004, págs. 296-297).

La primera edición de *¡Quién sabe...!* data de 1940 (Ediciones Afrodisio Aguado, Madrid); luego responde al ambiente colectivo de la época, que genera una literatura mediatizada por la Guerra Civil. La protagonista, Isa Castell, trabaja como espía para la causa franquista durante la contienda (1936-39); su padre había sido general, uno de sus hermanos es falangista y el otro carlista. Para ella, los franquistas son “un puñado de idealistas” y el bando republicano “un monstruo implacable de mil cabezas” (pág. 235). En la novela, por tanto, la integración entre la gran historia y la trama no llega a culminarse, ya que los sucesos están referidos simplemente como telón de fondo y los personajes históricos no interactúan con los novelescos.

Las referencias histórico-sociales en *¡Quién sabe...!* se agrupan en:

- Referencias a personajes históricos: son sin duda frecuentes pero, como decimos, nunca se incorporan los personajes históricos a la trama, apenas nombrados o aludidos; así, por ejemplo, el líder del bando nacionalista dice: “El

Jefe [José Antonio Primo de Rivera] desde la cárcel me lo mandó un día” (pág. 16). También, más adelante, hallamos más alusiones a este individuo (pág. 21), al igual que a Franco (pág. 167), al general Moscardó (pág. 247) y al republicano José Bergamín, que preside un mitin antifascista (pág. 249).

- Referencias a organizaciones o partidos políticos: por una parte, los republicanos son de la F.A.I. (Federación Anarquista Ibérica) o de La C.N.T. (Confederación Nacional del Trabajo) (pág. 25), y el S.I.M. (Servicio de Inteligencia Militar) investiga a los falangistas (págs. 36; 157; 157 y 256). Por otra, los falangistas son miembros del S.E.U. (Sindicato Español Universitario) (pág. 54), de la J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) (pág. 55) o de Renovación Española (partido monárquico durante la República) (pág. 111).

- Referencias a ideologías de los personajes: algunos practican el “comunismo libertario” (pág. 48); y sus contrarios son del bando “tradicionalista” (pág. 111), de “Falange” (pág. 111) o de “Renovación” (pág. 111). (Como ocurre en todas las novelas populares, estas ideologías son apenas mencionadas pero ni el narrador ni los personajes profundizan en ellas). A este respecto, Thomas apunta:

In their depiction of the social scene, authors grossly simplify the events they describe, avoiding any discussion of the complex reality which lies behind them. They are concerned not to engage in a debate with their readership, but rather to reflect what already exist in the collective conscience. Their ideas appear therefore as *discurso*, rather than *problemática*, encapsulating in simplified form what their readers already believe. Political preoccupations

are barely in evidence in the popular novel, they are totally absent in the *novela "rosa"*. (1990, pág. 34)

- Referencias a hechos históricos: asesinatos de curas católicos (pág. 61); encarcelamiento en Alicante de José Antonio Primo de Rivera por parte de los republicanos (pág. 78); asesinato del líder falangista Onésimo Redondo en Labajos (Segovia) en julio de 1936 (pág. 79); el "paseo" nocturno por Madrid a los sospechosos de no ser adeptos al régimen (pág. 84); encarcelamiento de nacionalistas en el *Uruguay* (barco propiedad de la Compañía Trasatlántica que fue requisado por los republicanos para emplearlo como cárcel en las costas de Barcelona durante el año 1936) (pág. 97); asesinato de Calvo Sotelo en Madrid (pág. 112); sublevación militar contra la República en el Cuartel de la Montaña (págs. 113; 168; 248 y 257); llegada de las brigadas internacionales (pág. 250) y la desaparición del oro del Banco de España (pág. 276).

- Referencias sociales y geográficas: a los barcos alemanes se los saluda con el brazo en alto y se canta el *Cara al sol* (pág. 86); a los jóvenes falangistas se les llama "flechas" (pág. 100); el *Rex* –barco en el que se desarrolla la segunda parte de la trama (pág. 109)– es, en la realidad, un trasatlántico de la *Italian Line, Flotte Riunite* de Génova (Italia), que navegó en los años treinta; en las calles procesionaban desfiles republicanos y se canta *La Internacional* (pág. 112); se alude al Premio Nobel de Literatura (pág. 121); se justifica el levantamiento nacional (pág. 149); y no faltan la descripción del mercado de Gibraltar (pág. 153); referencias a la estatua de la Libertad en Nueva York (pág. 230) y la presentación de artículos del periódico *ABC* (pág. 231).

5. 4. 2. *Novela sentimental*

Como ocurre en todas las novelas populares, el encasillamiento de *¡Quién sabe...!* en un único subgénero resulta difícil; así, también puede catalogarse como una novela sentimental, sobre todo la segunda parte, aunque la fábula se desvíe ligeramente de los argumentos estereotipados por la novela rosa, que Ramón Charlo ha sistematizado con tiento (2001, págs. 198-200). Difiere de esta en que Isa Castell es una espía disfrazada de elegante viuda argentina y no la típica maestra o enfermera que suele protagonizar las novelas populares de la época (Charlo, 2001, pág. 200). También se aparta de tales parámetros porque el desenlace no apunta hacia el matrimonio, ya que el amante (Aberdeen) muere (pág. 304). Pero coincide con los argumentos de la novela rosa en que el amante masculino (Aberdeen) tuvo un idilio, a la postre frustrado, durante los años anteriores (pág. 188) y además se cansa del amor con tanta prontitud como facilidad (pág. 143). Según Martínez de la Hidalga, *¡Quién sabe...!* coincidiría con las típicas novelas rosas porque el amante aparece revestido con las cualidades deseadas por las lectoras de este género, pues se confirma rico, varonil, perfecto y locamente enamorado de Isa (2001, pág. 31). La protagonista recurre a conductas prototípicas de este subgénero, tales como: (a) buscar a otro hombre para darle celos (a guisa de “contraveneno”) al amante verdadero (pág. 133); (b) no ceder ante las súplicas de su amante (Aberdeen), aun cuando está de veras enamorada (pág. 228); (c) asimismo, hallamos referencias a lugares comunes como la existencia de “ondas positivas” entre los amantes (pág. 142) y máximas que pertenecen al

imaginario común: “Los hombres sólo vienen cuando no se les llama” (pág. 146).

5.4.3. *Novela de aventuras*

¡Quién sabe...! también participa de la novela de aventuras. Frente a la novela rosa tradicional, que no transcurre “en entornos de acción” (Martínez de la Hidalga, 2001, pág. 30), Icaza sí se recrea en ellos. Isa, disfrazada de chico, intenta llevar a cabo misiones secretas; en un principio, se hace pasar por republicana y desempeña trabajos para dicha causa; y, más tarde, ya como Isa Castell y simulando ser una viuda argentina, sirve a los nacionales cuando espía a unos viajeros del *Rex*. En las novelas de aventuras de los años 40 el héroe solía aparecer disfrazado, como, por ejemplo, el ya muy citado “El Coyote” (Martínez de la Hidalga, 2000, pág. 40); aquí, Isa no solo adopta otra identidad sino que procede como líder y pieza clave del argumento. De este modo, Icaza presenta una novela distinta a la clásica de aventuras, donde “la heroína simplemente no existía o no jugaba otro papel que el de simple contrapunto argumental” (Martínez de la Hidalga, 2000, pág. 40).

Luego se puede concluir que la madrileña ofrece en *¡Quién sabe...!*, una novela de aventuras para las mujeres y, en este empeño, funde el género rosa con el aventurero. De esta manera, busca desplazar el género de aventuras, centrado en un público mayoritariamente masculino, hacia la mujer. Se decanta por una protagonista femenina (aunque disfrazada de hombre) que toma las riendas de la acción, e incluso lo hace con mayor destreza que los varones. Su recompensa, no obstante, trocará el clásico matrimonio por el liderazgo y la admiración del sexo masculino hacia su coraje e intrepidez.

El único crítico que ha apuntado algunos aspectos de la trama de *¡Quién sabe...!* es Lobanyi (2009, págs. 418-420), quien destaca, como vimos, la alternancia de formas masculinas y femeninas para aludir a la protagonista (2009, pág. 420). Para Servén las secuencias narrativas son “farragosas, inverosímiles y casi incomprensibles” (2005, pág. 122) y la misma protagonista reconoce que “esta historia me parece de folletín o de film” (págs. 262-263).

5. 5. Conclusiones

Después de analizar los motivos populares en *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945), llegamos a las siguientes conclusiones:

- Icaza utiliza códigos populares que provienen de la novela popular posromántica, impregnan la narrativa de Galdós y se transmiten a la literatura española de hoy. Estos códigos populares, según hemos visto, se pueden agrupar en cuatro grupos: caracterización de los personajes, técnicas narrativas, lengua y motivos.

- La autora modifica estos códigos populares de un modo personal con un doble objetivo: captar la atención del lector y, además, transmitir unos valores afines al nuevo régimen. La impronta personal que confiere a dichos códigos y el fin adoctrinador separan su obra de la literatura netamente popular, por lo general al margen de toda ideología.

- En la modificación de estos códigos populares por parte de Icaza, así como en la totalidad de su estilo, se aprecia la influencia de los medios de comunicación contemporáneos: el cine, la radio, el teatro y la prensa colaboran –por lo que atañe a la técnica– a conferirle inmediatez y precisión a sus obras.

- Al comparar a Icaza con otros autores contemporáneos, se observan similitudes en el tratamiento de los códigos –utilización de diálogos múltiples y de textos periodísticos, trama compleja, léxico especializado y adopción de extranjerismos y arcaísmos–. Pero su producción se distingue porque en ella siempre apunta al lector implícito femenino. La mujer lectora condiciona su obra, sobre todo en la utilización de campos semánticos relativos al ámbito doméstico o social y a los valores connotativos derivados de ellos. Además, sus protagonistas son siempre femeninas y focalizan los hechos desde su punto de vista. La mujer será la protagonista valiente e inteligente que ejercerá su liderazgo sobre los hombres, aunque todavía se vea obligada a ocultar su identidad disfrazada de hombre (Isa Castell en *¡Quién sabe...!*).

- Modifica la técnica narrativa del “sumario” o resumen de los personajes, propia de la novela popular posromántica. La innovación de Carmen de Icaza consiste en justificar la retrospectiva con una evocación de la protagonista. De este modo, los datos cobran más interés que si corren a cargo de un narrador omnisciente, exterior al relato, ya que el lector no sólo procesa el “sumario” sino la focalización o punto de vista de la protagonista.

- La técnica narrativa popular de intromisión del autor / narrador resulta también alterada; las intromisiones ya no las rubrica el narrador (autor) por medio de un largo excurso sino que son encubiertas, diseminadas, más bien, por las sutiles matizaciones a los diálogos o las connotaciones asociadas al verbo que introduce el estilo directo. Esta modificación de la técnica popular está orientada a comunicar una ideología y unos determinados ‘valores franquistas’; ‘necesarios’, sin duda, para el resurgimiento de un espíritu

nacional después de la Guerra Civil española, al objeto de conformar una `novela de vencedores`.

- La introducción de motivos de tradición popular (disfraces, destino, desmayos, interiores lujosos, heroína perfecta, ocio, práctica de la caridad, añoranza del pasado, cartas misteriosas y referencias religiosas) facilitó la comprensión de los referidos `valores franquistas`; el lector, ante motivos conocidos y homologados por la tradición, se siente tranquilo y disfruta con ellos. Esta lectura confiada allana el fin adoctrinador, pues sobre una base ideológica aceptada por la mayoría de los lectores, la autora opera leves cambios, necesarios, sin duda, para crear una clase de ideología franquista (como la irrupción de una mujer práctica y trabajadora, que irá invadiendo progresivamente el ámbito masculino; una caridad distinta a la tradicional; un burgués trabajador; y unos principios que sustentan un régimen totalitario, ligado a unas prácticas supuestamente católicas). En esta nueva sociedad la mujer respeta los valores tradicionales –es familiar, maternal, fiel, cristiana y caritativa– pero comienza ya a pensar por sí misma, a trabajar y a tener necesidades de liderazgo; por otra parte, el hombre solo se ocupará de su trabajo honestamente, arrinconando los `vicios` del antiguo régimen (ociosidad, infidelidad y vida desordenada). Tantos unos como otros serán `prácticos` y `eficaces` en la construcción de esa nueva España que la autora también pregonaba en sus discursos políticos.

En consecuencia, se puede afirmar que Icaza adapta y remozca los códigos de la novela posromántica folletinesca de tendencia realista. Con su personalidad contribuyó a restaurar la corriente realista y la adaptó a un público medianamente culto y cada vez más numeroso. Se valió, cierto, de clichés, ya

por entonces populares, para defender unos valores en consonancia con los de una parte de España: la de los vencedores. Hizo asequible este género a un público, sobre todo femenino, que no podía –o no quería– leer cosas más complejas. Un receptor semiculto, pues, que, con el tiempo, fue madurando y exigiendo una renovación en el género que se consumaría a partir de la década de los años 50 y abriría definitivamente las puertas a nuevas tendencias.

Carmen de Icaza, a la postre, no solo contribuyó a repopularizar la novela sino que intentó reconstruir ideológicamente una nación.

5. 6. Sinopsis de *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945)

¡Quién sabe...!

Primera parte (págs. 9-105): durante la Guerra Civil española un alto mando republicano, Gregorio Martínez, se pasea por el salón de una casa de la alta burguesía que ha sido tomada por el ejército y utilizada como cuartel. Martínez examina unas fotos de falangistas ya; entre ellos figura su inofensiva compañera de oficina, Pepita Carrillo (pág. 11). Espera con ansias la llegada de alguien, que, finalmente, aparece: es un “chicho de mono azul”. Martínez le encomienda una misión secreta; y él le responde que la afrontará, pero que no le pregunte cómo.

En otra estancia, otro hombre, ahora del bando falangista, aguarda nervioso al “chico del mono azul”. Este último es el jefe de un grupo que va a acometer otra misión, simulando que son republicanos. Más tarde, en la citada estancia, el “chico del mono azul” examina a los que serán sus subordinados y mentalmente les va asignando distintos nombres: *El Estudiante*, *El Guapo* y *El Cursi*. Todos, sin revelar aún sus identidades, comienzan la misión. Lo primero

es pasar un control republicano con salvoconductos falsos para salir de Madrid. En la estación de trenes, un republicano, *El Chepa*, antiguo limpiabotas y frecuentador de influyentes, se dedicaba a identificar a los que huían de la capital. Detiene entonces a un capitán nacionalista que escapaba en compañía de su mujer y su hija. Esto ocurre porque, cuando la familia había subido al tren, el capitán desciende para complacer a su pequeña, que deseaba una gaseosa de bola (pág. 29). Pero *El Cursi* interviene y lo salva del tribunal popular (pág. 31).

El “chico del mono azul”, (también denominado “el número siete” o José María) le comunica al *Cursi* que “en la checa de Pardiñas murió, hace dos o tres días, el marqués de Peñarreal” (pág. 36). Más tarde, el grupo llega a una finca, propiedad del citado noble, que ha sido saqueada por los republicanos. Encuentran a dos sirvientes y a una joven asesinados. El grupo busca un marco de plata. Al poco, los miembros de la expedición le llevan al “número siete” los varios marcos que han encontrado; este se fija en una fecha que hay detrás de uno de ellos (prolepsis fallida) (pág. 42). Se describen a continuación los pabellones del marqués, en los que abundan los recuerdos exóticos (pág. 44). Los miembros del grupo aprecian que una foto de mujer se repite y que es la misma que decoraba la mesilla de noche del aristócrata. El marco lleva grabada, además, una corona imperial y la instantánea está firmada por Ana Irvosky (prolepsis fallida) (pág. 46).

Mientras los componentes de grupo registran la mansión, llegan las brigadas populares y los apresan (pág. 47). Son llevados a casa del herrero, donde estaba *El Labriego*, jefe del grupo antifascista (pág. 51). Mientras esperan a ser recibidos por este, entra una anciana que ha sido maltratada por

unos republicanos (pág. 59) y añora los tiempos en los que había paz, orden y “se iba a misa” (pág. 61). Los prisioneros rezan junto con la anciana (pág. 68). Referencias al cine ruso (pág. 68). *El Estudiante* da un discurso en el que muestran –engañándose– su apoyo al *Labriego* (parodia de una arenga comunista) (pág. 73). Este último se siente halagado y los deja libres (pág. 78). Celebran su libertad en una posada (pág. 78). Referencias a la muerte de Onésimo [Redondo] en Villacastín (pág. 79).

El grupo se separa; José María –es decir, “el número siete” o “el chico del mono azul”, que en realidad es Isa Castell– y *El Cursi* llegan a una casa de Madrid, propiedad de Pablo, colaborador falangista. Allí se asean y este les entrega unas maletas con ropa y documentación falsa (pág. 81). Pablo les habla de “las listas negras”, del “paseo” y “de la sufrida clase media” de Madrid (págs. 84 y 113).

José María y *El Cursi* se hallan en un barco con destino a Marsella (pág. 88). Referencias por parte de José María (Isa) a la pasión avasalladora (págs. 91) y justificación del título de la novela (págs. 92 y 184). Parodia de dos señoras inglesas (de Gibraltar) que viajan en el barco (pág. 93) –se ridiculiza la impertinencia de clase alta (pág. 94)–. José María y *El Cursi* viajan de Marsella a Génova. Allí embarcan en el *Rex* con América como destino final (pág. 101). José María se encuentra en su camarote con otra agente, Teresuca, que le facilita ropa femenina para la travesía y le pregunta a quién tiene que vigilar durante el crucero (pág. 104).

Segunda parte (págs.109-304): “El número siete” (o José María) ha cambiado su entidad por la de Marisa (Isa) Castell, viuda argentina de veinticinco años. Mientras viaja en el *Rex* (pág. 109), esta evoca su verdadero

pasado: sus hermanos eran falangistas activos y ella daba mítines en el S.E.U. (pág. 110). Recuerdo de la guerra desde la óptica falangista: referencias a la quema de conventos y a los “asesinatos impunes” cometidos por los republicanos (pág. 112).

Un desconocido besa a Isa en la cubierta del *Rex* (pág. 115). Desconcertada, se viste en su camarote para dirigirse al comedor. Piensa en Juan (*El Cursi*), que viaja en tercera clase. Descripción de la espléndida cena (pág. 118) y la elegancia de su camarote (pág. 120). Isa lee un libro en cubierta (pijama rosa y sombrero de paja) (pág. 121). Lord Peter Aberdeen le explica los motivos del beso que le dio la noche anterior. Isa acepta su amistad durante los siete días restantes de la travesía (pág. 124). Cena de lujo con Aberdeen; Isa coquetea con él (pág. 131), pero piensa también alternar con Jim Harrigton, otro apuesto compañero de pasaje (pág. 135). Además, debe localizar a este último porque es sospechoso –no se especifica de qué– (pág. 145). Isa baila con Aberdeen y se desmaya en sus brazos (pág. 150).

Llegada a Gibraltar; se describe su mercado (pág. 153). Isa le revela a Juan que es una mujer (pág. 154). Referencias a José Antonio y a su estancia en la cárcel (pág. 157). Juan le dice a Isa que le gustaría verla segura en un cortijo de Granada donde viviría con su madre (pág. 161) (Isa elude la respuesta). Isa se da cuenta de que han registrado su camarote porque encuentra un gemelo de camisa (pág. 165). La travesía continúa hasta la llegada a Lisboa (pág. 178), escala previa hasta Nueva York. Se suceden las cenas de Isa y Aberdeen en cubierta (pág. 181). Éste le declara su amor; pero ella no lo acepta, a pesar de sentirse feliz junto a él. (pág. 185). Una viajera, *Madame Duval*, le comunica a Aberdeen que el médico del barco ha

dictaminado que la salud de Isa es precaria (prolepsis falsa) (pág. 201). Aberdeen le habla de sus lujosas mansiones en distintos países (pág. 204). Descripción de Isa enamorada (pág. 206). Juan se ha cambiado a primera clase, donde se celebra un baile de disfraces (pág. 209), al que ni Aberdeen ni Isa asisten, aunque esta llega a disfrazarse.

Desembarcan en Nueva York (pág. 230). Charles Zwerg, dentista de la gran metrópoli, está implicado en el asunto –la guerra bacteriológica– que Isa y Juan están investigando (pág. 256). Las idas y venidas de *madame* Duval, que también es una espía, se suceden en Nueva York. Lord Aberdeen también está mezclado en tan misterioso asunto y muere en un accidente de coche junto con el doctor Zwerg (pág. 292). Finalmente, Isa y Juan se preguntan quién tendrá las fórmulas de las armas bacteriológicas (pág. 303) y si, realmente, la muerte de Lord Aberdeen ha sido un accidente (pág. 304).

El tiempo vuelve

Alejandra (Jandra) Monsagro se traslada a Florencia al terminar la Guerra Civil. Se aloja con su amiga Marfa en una casa de alquiler. Allí conoce a Lasimbeni, un noble italiano, y ambos se enamoran. Lasimbeni es educado, culto y con un pasado sentimental de lo más enigmático. Ella también lo tiene, pues su novio y su padre murieron el mismo día. Más tarde, llega a la capital de la Toscana la baronesa de Valladares (Rosario). Alejandra se había comprometido a servirle como asistente. Lasimbeni le cuenta a Alejandra que se parece mucho a una mujer de la que estuvo enamorado. Lasimbeni se dedica a la pintura y Alejandra posa para él. Más adelante, Alejandra tiene que emigrar a Roma en compañía de su amiga Rosario. Allí conocerá al apuesto

Ettore, quien está muy solicitado por las damas. Empero, enseguida se queda prendado de Alejandra porque se parece a su mujer, muerta en un accidente de coche.

En Roma, la protagonista abandona el trabajo de acompañante de la baronesa de Valladares. Rechaza también la oferta de Ettore, que se ofrece a ingresarle dinero en una cuenta bancaria hasta que encuentre otro trabajo. Alejandra decide vender la esmeraldas heredadas de su madre para poder subsistir. Se va a una pensión y comienza a buscar empleo. Pero una señora de la aristocracia, *Donna Benedetta*, la invita a su palacio. Le propone vivir con ella para hacerle compañía, debido a su avanzada edad. Alejandra asiste a fiestas donde deslumbra por su belleza; en una de ellas se reencuentra con Ettore. Antes de ir a un baile, este le regala las esmeraldas de su madre, que había recuperado de la casa de empeño. Más tarde la invita a su villa de Monterroso. Alejandra se traslada allí. Se describen los arrendatarios y jornaleros de la gran finca; las obras de caridad que con ellos desempeña la madre de Ettore y los lujos de la gran casa de campo. Ettore tenía una hija (Beatrice) de su mujer (muerta en accidente de coche —ésta era la misma mujer de la que Lasimbeni estaba enamorado y que se parecía físicamente a Alejandra—). Alejandra le brinda un cariño maternal a Beatrice, hasta el punto de que la pequeña se acostumbra a dormir en su cama. La madre de Ettore, doña Elena, dominante y pendiente de todo lo que ocurre en su finca, aunque en un principio no se aviene con Alejandra, acaba congeniando con ella. Ettore le regala a la protagonista un diamante como señal de compromiso. Unos invitados llegan a la casa de campo, entre los que se cuentan Lasimbeni y su nueva acompañante, Alba. Alejandra intenta hablar con él pero este la rehúye.

Finalmente, lo consigue y le da explicaciones de su actual relación con Ettore. Más tarde, decide irse de la Villa, no sin antes dejar el anillo y sus trajes de fiesta en sus aposentos. Cuando va a abandonar Italia en barco, Lasimbeni acude a despedirla; le confiesa su amor y le promete ir a recogerla a su regreso de la Segunda Guerra Mundial, que acaba de estallar. A pesar de este breve encuentro, Alejandra vuelve a España.

6. HACIA LA CREACIÓN DE UN ESTILO: CARMEN DE ICAZA (1899-1979) Y LUISA-MARÍA LINARES (1915-1986)

6. 1. Introducción

Carmen de Icaza comparte el escenario del primer franquismo con otra novelista también muy popular, Luisa-María Linares (1915-1986), aún más postergada por la crítica que nuestra autora, en tanto que disponemos de escasos datos sobre ella y, además, su narrativa siempre ha sido considerada menor.

Las noticias acerca de Icaza son más copiosas, ya que su actividad política durante el régimen franquista y su labor asistencial en Auxilio Social propiciaron, como hemos señalado, el registro de muchas de sus actividades. También su relevancia mediática repercutió en su profesión de escritora y, por ello, hemos documentado en los periódicos de la época noticias sobre sus publicaciones o estrenos teatrales. Su vida y obra han llamado la atención de críticos como Andreu (1998), (2000); Montojo de Icaza (1991); Manzano Badía (2000); Servén (2000), (2005); Alfonso (2000); Marco (2000); Bourland Ross (2006); Skupas (2007); Caamaño Alegre (2008); Sánchez Álvarez-Insúa (2009); Labanyi (2009) y Cenarro (2010) (2011), tal como indicamos en nuestro estado de la cuestión.

Por el contrario, el devenir vital y la obra de Luisa-María Linares han salido a la palestra hace pocos años, cuando Layanyi (2007) elogió la modernidad de sus heroínas, recordando también las distintas adaptaciones al cine de sus novelas y recogiendo, en última instancia, varios apuntes sobre ella dispersos en la red:

She started to write to earn a living for herself and her two infant daughters at the age of 21, when her Nationalist navy officer husband was killed in the Civil War three years after she married him at the age of 18. (2007, pág. 5).

En una entrevista para el diario *ABC* en 1981, a los sesenta y cinco años de edad, María Luisa Linares Becerra, desde su hogar, situado en el barrio madrileño de Argüelles, desvela algunos datos acerca de su trayectoria (Berasategui, 1981, págs. 49-50): siempre estuvo en contacto con un ambiente intelectual, pues su padre, Luis Linares, era presidente de la Sociedad de Autores. Asimismo, su hermana mayor, Concha, también escribía novelas "rosa". Se casó con diecinueve años con un marino, cuatro años mayor que ella, que murió en la Guerra Civil. Comenzó a cultivar la narrativa porque la exigua paga de cuatrocientas pesetas que el gobierno franquista le pagaba por viudedad era insuficiente para alimentar a sus dos hijas, María-Luisa y Concha (Chitina) Carbó. El éxito de su carrera literaria ganó en revoluciones con la novela *En poder de Barba Azul* (1940) y, desde entonces, siempre vivió de su trabajo y centrada en él, ajena a la vida literaria del país. Era más valorada en el exterior que en España, y de esto se dolía no sin amargura: "Estoy callada porque me callan, porque nadie habla de mí ni me pregunta nada... Lo que ocurre es que no me meto ni me he metido nunca en el mundillo literario" (Berasategui, 1981, pág. 49).

Respecto al rastro de otros autores, afirma en la misma entrevista que leyó a pocos españoles, entre los que se cuenta Blasco Ibañez, durante sus

años juveniles. Pero reconoce disfrutar también con extranjeros como Truman Capote o Patricia Highsmith (Berasategui, 1981, pág. 50). Se considera distinta a Corín Tellado, y respecto a Pérez y Pérez concluye: “somos de otro tiempo, y sus protagonistas se bañan con camisón o cosa así” (1981, pág. 50). Por el contrario, se ufana de que “yo hago una novela moderna” (1981, pág. 50). También presume de sus admiradores, e incluso de poseer “muchas cartas” de Jean Cocteau “hablando de sus libros”.

En resumidas cuentas, está satisfecha de sí misma por “ser una escritora popular no solo en Hispanoamérica, sino también en Francia, en Alemania, y hasta en los países escandinavos” (1981, págs. 49-50). Y añade: “he proporcionado alegría a dos generaciones: me han leído las madres y me están leyendo ahora las hijas” (50). Además, se enorgullece de que siempre se ha preocupado por “conocer bien el castellano y de emplearlo bien” (1981, pág. 50).

Continuó escribiendo hasta el final de sus días. Murió en Estoril (Portugal) el viernes 12 de septiembre de 1986, durante un veraneo, datos que extraemos de una escueta necrológica del *ABC* (44), el mismo diario que en 1975, en la sección literaria del *Blanco y Negro*, le había dedicado un artículo junto con su hermana titulado “Dos grandes del género en el momento más *in* de su carrera” (González Ronda, 1973, pág. 72).

La popularidad de Linares ha llegado hasta nuestros días, y aún se venden sus novelas en librerías (La Casa del Libro de Madrid); verbigracia *Juana a las ocho*, *Pablo a las diez* (1964) —reeditada por cuarta vez en 1982—, que se llevó al cine en Italia y siempre fue la preferida de la autora (Berasategui, 1981, pág. 50).

Icaza y Linares compartían un público femenino que comenzará a identificarse con una protagonista distinta a la heroína romántica decimonónica. Y esta nueva mujer codiciará una profesión, aunque su trabajo implique un conflicto con la vida familiar; se irá distanciando, así, del “todo por la patria” para rehacer su vida privada y, finalmente, se desembarazará de escrúpulos ligados tradicionalmente a su sexo. Por ejemplo, no mostrará reparos en mantener al marido con su dinero, aproximándose así a los modelos extranjeros representados en la gran pantalla.

Pero a pesar de las coincidencias entre la narrativa de Icaza y la de Linares —la recreación de los estereotipos de la novela rosa, el centrarse en un destinatario femenino y la mostración de la ideología franquista—, se vislumbran sutiles diferencias. Por la sencilla razón de que ambas se van alejando de la homogeneidad propia de la literatura popular ya que, al plasmar un estilo personal en sus ficciones, lindan con una literatura cada vez más culta (Martínez de la Hidalga, 2001, pág. 13). Rasgos individuales, pues, fruto de pequeños detalles, como veremos a continuación.

La narrativa de Icaza y Linares supone, además, una ‘democratización’ del espíritu de “los vanguardistas de camisa azul”, de los que Albert se ha ocupado con finura a lo largo de su libro homónimo (2003). Autores de ideología netamente falangista, como Tomás Borrás (1891-1976) o Felipe Ximénez de Sandoval (1903-1978), que publicaron novelas dos o tres años antes que nuestras escritoras, hacen gala de un tremendismo, de una retórica joseantoniana y de unos rasgos de modernidad y experimentación que se

mitigarán lo suyo en los casos de Icaza y Linares. Rastreadremos en las novelas de ambas la pervivencia de estos rasgos, ya dulcificados y modificados.

Sus libros poseen atributos similares –“nostalgia burguesa” (Mainer, 2013, págs. 567-577) y “camino del humor y de la fantasía” (Mainer, 2013, págs. 627-654)– a los identificados por Mainer en el grupo de escritores más próximos a José Antonio:

Muy tempranamente, las ideas falangistas suscitaron la constitución de un grupo de escritores, militantes unos, simples simpatizantes otros, que se empezó a definir por lo que ellos mismos llamaron “estilo”, el ejercicio de una camaradería intelectual y una definida imagen pública. No es exageración que se haya hablado de “la corte de Juan Antonio”, como quien lo hace de una suerte de Camelot fascista donde los guerreros comentaban sus riesgos y soñaban una vida distinta en torno al jefe indiscutido. (Mainer, 2013, pág. 77).

Por otro lado, Miguel Ángel Ruiz Cañizer recoge las opiniones de los estudiosos del congreso *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* y subraya “la necesidad de investigar sobre la respuesta popular a las políticas desde arriba del régimen” (9). Además, según Paxton, el estudio de la literatura popular franquista profundiza en el concepto de “fascistization... for it embodies a sense of process... The best current work on German and Italian regimes, in my view, studies these processes from

below: in industry, in labor relations, in popular culture” (Paxton, 2013, págs. 18-19).

El pulso ideológico de estas novelas `rosa´, de gran éxito en su tiempo, nos hace calibrar la importancia de la ideología falangista en el franquismo –“How important was the Falange to the Franco state?” (Paxton, 2013, pág. 14)– e, incluso, la aceptación del mismo por el pueblo español. Y el laxo reflejo de las ideologías falangistas, ya en 1939, sobre la narrativa supuestamente franquista (como veremos a propósito de Linares) vendría a evidenciar que el franquismo se desvinculó de la Falange ya por esa fecha (Paxton, 2013, pág. 17). De este modo, la dictadura de Franco se alza bien distinta al fascismo italiano o alemán, en los que una presión ideológica impuesta por los miembros del partido a los funcionarios del país no permitía ningún desliz. En España, por el contrario, los magistrados y los militares mantuvieron al partido falangista fuera de sus filas e, incluso, la enseñanza regida por la Iglesia llegó a vetarle la entrada (Paxton, 2013, pág. 19).

6. 2. Coincidencias entre Icaza y Linares

Analizamos de entre las obras publicadas por Linares *Una aventura de película* ([1942] 1951), título que engloba a su vez cuatro relatos: “Una aventura de película” (págs. 5-52), “Ojos azules” (págs. 53-83), “Una noche en la gran ciudad” (págs. 84-118) y “Amor a bordo” (págs. 119-159). También citaremos ejemplos de *Escuela para nuevos ricos* ([1939] 1943), “La calle desconocida” (1945) (relato incluido en *La calle desconocida*) y *Esta noche volveré tarde*, ([1958] 1964) y los compararemos con la narrativa de Icaza, concretamente con *¡Quién Sabe...!* ([1940] 1953) y *El tiempo vuelve* (1945).

En primer lugar, observaremos algunas concomitancias entre ambas, que expondremos enseguida.

1. La influencia del cine sobre la narrativa de Icaza ha sido ya notada por algunos críticos (Sánchez Álvarez-Insúa, 2009, págs. 507-510). Se aprecia, sin duda, en *¡Quién sabe...!*; de forma acusada en el uso de los diálogos y en la presentación de las primeras escenas, donde se percibe una técnica narrativa propia de los guiones cinematográficos ([1940] 1953, págs. 9-22). En los dos primeros capítulos se muestran, de hecho, dos escenas paralelas que se desarrollan respectivamente en dos estancias: tanto la decoración como sus ocupantes son de signo opuesto. La primera ocurre en una lujosa casa tomada por los republicanos (págs. 9-14): “El hombre mide el despacho a grandes zancadas. Instintivamente, sus pies salvan siempre los mismos dibujos del tapiz. Su mirada se vuelve al viejo reloj inglés entre los candelabros de bronce. —¿Cómo no estará aquí? ¿Qué habrá pasado?” (*¡Quién sabe...!* págs. 9).

Y la otra en un “cuartucho” en el que conspiran unos falangistas (págs. 15-22). En ambos episodios, contrapuestos, el uso del presente de indicativo les confiere la inmediatez propia de la gran pantalla:

El hombre cruza y recruza el cuartucho. Se sabe de memoria los baldosines rotos y los manchones de humedad. Por la ventana alta, a ras de la acera, entra el polvillo alegre de un gran rayo de sol. Ante los ojos callados de sus compañeros, el hombre cruza y recruza la barrera luminosa. Diez veces se ha parado ya y diez veces ha dicho:

—No comprendo cómo no viene.

Ahora añade:

—Con tal de que no haya pasado algo... (*¡Quién sabe...!*, pág. 15)

Este aspecto de su narrativa favoreció sin duda la adaptación al cine de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* ([1936]1939) en 1942 y posteriormente en 1968 (Quesada, 1986, págs. 300-302). Asimismo, en 1950 *La casa de enfrente* (Icaza, 1960) fue objeto de otro largometraje.

Con todo, Luisa-María Linares apuesta en *Una aventura de película* (1942) bastante más por los textos dialogados que por los descriptivos. Además, estos desafiarían al ingenio del lector, porque intercalan metáforas y juegos de palabras que pintan cómicamente las escenas. Así, por ejemplo, en “Ojos azules”, María Rosa, abrumada por sus penurias económicas, se queda “al frente de [...] [la] casa, haciendo `jeroglíficos´ para vivir” (“Ojos azules”, 1942, pág. 73). Pero no solo predomina la forma dialogada, propia del teatro y el cine, sino que a lo largo del texto son recurrentes las referencias concretas al séptimo arte. Por ejemplo, en “Amor a bordo”, la protagonista es una actriz de de éxito:

Vania Ricardi [...] dirigió a los cinco hombres una sonrisa. Aquella sonrisa, tan popularizada por las pantallas de los cines del mundo entero, resultaba irresistible y había sido causa de que innumerables aficionados de todos los países perdiesen el corazón por ella. (Linares, “Amor a bordo”, 1942, pág. 133)

Hallamos también otras alusiones al cine, pues este favorece la popularidad (“Amor a bordo”, 1942, pág. 127) y, además, algunos personajes de esta historia son actores (como la misma Vania y su pretendiente, Percival St. Clair) (“Amor a bordo”, 1942, pág. 136).

Del mismo modo en “Una aventura de película”, donde dos enamorados sin empleo consiguen una vivienda en una rifa. Se señala entonces que este desenlace feliz “parece cosa de película” (1942, pág. 27). La actriz se percibe, pues, como un modelo de mujer, que se gana sobradamente la vida con su profesión y, por tanto, es independiente.

El mundo de la gran pantalla, en definitiva, también sirve para caracterizar a los protagonistas. En *Escuela para nuevos ricos*, la Ballenita (cruel denominación simbólica que soporta Araceli, joven de mal tipo y ruda familia) es ridiculizada por enamorarse de Max solo porque su físico era parecido al de Robert Montgomery:

—Yo también le quiero desde que le vi, Max —confesó francamente la Ballenita sin el menor rubor—. Me gusta por un motivo especial...—Titubeó un momento y al final se decidió:

—En fin, se lo confesaré: Mi gran amor es... Robert Montgomery, el actor de cine. Me vuelvo loca. Y usted se le parece horrores.

En aquel momento Max sintió [...] que aquella niña boba merecía alguna lección.

— [Max:] ¡Ah! ¿Con que es eso?...

—Sí.

—Por lo visto soy: ‘Lo mejor a falta de...Robert...’

Rió ella ingenuamente.

—Eso es [...]

—Entonces... ¿me da usted calabazas? [...]

—De ningún modo [...]

—Entonces...su respuesta es que...

—Que sí. Que desde este minuto soy su novia, [...] Dime que te alegras...Y dime también algo cariñoso. [...]

Trató [Max] inútilmente de sonreír y con voz sepulcral lanzó la `frase de amor´ que Araceli esperaba:

—Francamente, no sé qué diría Robert Montgomery en mi caso...

(Linares, [1939] 1943, págs. 101-102)

2. Ambas autoras coinciden en reiterar su afección al recién establecido régimen franquista, recreándose en protagonistas que cuentan con hermanos que militan en su bando. Isa lo recuerda en *¡Quién sabe...!*:

`¡Anda, llama a tus hermanos, ¡doña Impuntualidad!´

Y el irrumpir ruidoso de los chichos. ¡José Luis y León! Grandes, fuertes, alegres. [...] Y la política, siempre palpitante y viva. José Luis y su Falange. León, tradicionalista. Y el `Excelentísimo´, de Renovación. (Icaza, [1940] 1953, págs. 110-111)

Las hermanas se sienten orgullosas del “comportamiento heroico” de sus familiares por luchar en las trincheras “del glorioso caudillo”, exactamente igual que María Rosa en el relato “Ojos azules” de Linares (pág. 72). La muerte

en el frente significa aquí la máxima recompensa espiritual, con lo que la guerra adquiere connotaciones de cruzada:

[Enrique] Los que no vuelven son los elegidos. Dios les envía la muerte más bella a la que un hombre pueda aspirar. ¿No opinas como yo María Rosa?

—[María Rosa] Sí. Pero no hablemos de cosas tan horribles.

—Suplicó.

—[Enrique:] ¿Horrible? ¡No es horrible morir por la patria! Es hermoso. (Linares, “Ojos azules”, 1942, pág. 81)

No obstante, en las palabras de la protagonista —“cosas tan horribles”— comenzamos a atisbar un giro en la percepción de la heroicidad, que comentaremos más tarde.

3. Tanto Isa Castell, en *¡Quién sabe...!* (Icaza, [1940] 1953, pág. 277), como Isabel, en “Una noche en la gran ciudad”, se ven envueltas en una trama de espías en la que “su bando” lucha contra el comunismo:

[Isabel] ¿Qué puedo hacer? ¿Esos documentos son importantes para nuestra patria?

- [Carlos Arranz] Para toda la humanidad. Uno de los nuestros, de la Liga Anticomunista Internacional, ha estado dos años tomando datos secretos sobre el comunismo. Ha hecho un informe interesantísimo, anotando datos, nombres y fechas y ha descubierto un vasto proyecto comunista, que tenía

ramificaciones en el mundo entero. (Linares, 1942, “Una noche en la gran ciudad”, págs.110-111)

4. Igualmente coinciden ambas en mostrar tópicos del comportamiento femenino que eran considerados “decentes” por el imaginario colectivo. Si Sandra (en *El tiempo vuelve* de Icaza) no consiente que Ettore le costee el hotel y ella misma vende sus esmeraldas para pagarlo (Icaza, 1945, pág. 185), Isabel, en “Una noche en la gran ciudad”, se siente incómoda porque el diplomático Carlos Arranz le sufragará los gastos de su estancia en Roma:

Enrojeció Isabel ligeramente.

-No es correcto que yo permanezca aquí bajo la custodia suya. Y tampoco lo es que me pague el hotel.

- Perdone, pero ¿acaso no vino aquí a la fuerza y por culpa mía? Es mi deber. (Linares, “Una noche en la gran ciudad”, 1942, pág. 114)

5. Otra similitud entre ambas es el modelo de mujer que proponen: una figura fuerte que permanece dichosa aun en las adversidades. Icaza describía en sus discursos políticos a las mujeres que soportaron la contienda: “Y ellas enhebraron la aguja. Con la sonrisa en los labios” (“Sonriendo”, 1938-1939, pág. 1). Arquetipo que también se manifiesta en “Ojos azules” de Linares: María Rosa es una mujer emprendedora que pondrá en marcha una finca como casa de huéspedes para “salvar la situación” y, además, procurará que su hermano no se entere de sus “apuros” (“Ojos azules”, pág. 73). Así las cosas,

un soldado (Vicente Vilar) vuelve del frente franquista y se hospeda en casa de la joven, de la que quedará prendado por su coraje y espíritu:

—Es usted una muchacha animosa. Digna hermana de un militar. ¿Sabe una cosa? La guerra no solamente la ganamos los hombres en las trincheras. También la ganan las mujercitas valientes como usted, que afrontan diariamente una lucha dura y difícil con la sonrisa en los labios. (Linares, “Ojos azules”, 1942, pág. 74)

El ánimo define y hasta singulariza a Alejandra, protagonista de *El tiempo vuelve* (1945) de Icaza. Aunque recuerda su búsqueda de empleo en el Madrid de la posguerra y se detiene en las voces desalentadoras que le decían “vuelva usted mañana” (1945, pág. 115), recobra sus fuerzas enseguida: “Pero pronto dejé de ahondar, contentándome con decir: ¡Ya veremos! Ofenderse era cosa que había pasado de moda” (1945, pág. 115).

6. Además, se nos brinda un tipo de mujer que reivindica sus derechos igualitarios respecto al varón. En *¡Quién sabe!* ([1940] 1953), de Icaza, Isa compite con los hombres en calidad de espía, y en *El tiempo vuelve* (1945), de la misma autora, Alejandra luchará por tener un empleo y no depender de ningún hombre. Por otro lado, en *Esta noche volveré tarde* (1958), de Linares, Betina reclama unas pastillas para la tos que el primer actor ha ofrecido a todos los presentes en el ensayo de la obra menos a ella, pues se encontraba oculta entre una montaña de abrigos, para reclamar la igualdad: “no me gustaban las

pastillas, pero mantenía mis principios. Tenía el mismo derecho que todo el mundo a ser obsequiada por el primer actor” ([1958] 1964, pág. 79).

Betina propone a Val vivir de su propia renta, heredada de su abuelo, aunque le advierte que “en las novelas, lo que tengo que decirte es siempre causa de que el protagonista abandone a la heroína” ([1958] 1964, pág. 204). Pero Val, y esto es lo sugestivo, no reacciona de acuerdo con los modelos estereotipados por el héroe del siglo XIX, según los cuales los hombres debían mostrar su dignidad, sino que, por el contrario, se congratula de poder vivir de los ingresos de su novia:

—¡Cómo! -Me admiré- ¿No te sientes herido en tu orgullo de varón al ver que tengo más dinero que tú?

—¿Herido...? Pero ¡tesoro! ¿En qué mundo vives? Tu dinero salva la situación. [...] Podremos tener un piso donde arrullarnos, pasar la gripe, asar salchichas con mostaza, convidar a los amigos, sacar brillo al suelo. (Linares, [1958] 1964, pág. 205)

Ante la reacción de su pareja, la nueva heroína advierte que se “sentía contenta de que los hombres modernos fuesen menos complicados” (Linares, [1958] 1964, pág. 206) y le revela a su prometido, Val, sus temores previos: “en verdad no eres héroe de novela en absoluto. Pensé que me dirías adiós llorando, y lo cierto es que se te ha puesto una horrible expresión de codicia” (Linares, [1958] 1964, pág. 206).

7. Por último, se aprecia cierta similitud entre Icaza y Linares en las técnicas usadas para caracterizar a los personajes. Si la novela decimonónica

popular se servía de la denominación simbólica emitida por un narrador omnisciente, exterior al relato (Romero Tobar, 1976, págs. 124-125), nuestras dos escritoras retoman esta técnica de modo de parecido. Si en la novela decimonónica el narrador era el encargado de `bautizar´ a sus actantes, aquí es la protagonista quien lo hace. Ya vimos más arriba cómo “el chico del mono azul” asignaba nombres a sus subordinados, de los que luego se apropia un narrador externo (Icaza, [1940] 1953, pág. 19). Lo mismo ocurre en *Esta noche volveré tarde* (1958) de Linares: en un principio, la narradora lo presenta como “un muchacho elegantísimo, alto, rubio, guapo, con cara de ángel y gabardina casi idéntica a la de Val” ([1958] 1964, pág. 95); y, más tarde, la misma narradora lo denominará “Cara de Ángel” ([1958] 1964, págs. 96, 99 y 100).

6. 3. Divergencias: humor y ambigüedad

Sin embargo, estas autoras plasmarán en su novelística unas pinceladas propias que configurarán paulatinamente un estilo personal que las distanciará e irá difuminando los límites entre la literatura popular y la culta. La crítica tiene, pues, el deber de revisar sus obras para no incluirlas en el cajón de sastre de “autoras de novelas sentimentales”, como hace Charlo por lo que atañe a las hermanas Linares, María Mercedes Ortoll y Carmen de Icaza (2001, pág. 219). Las claves que las individualizan, y por ello las separan, son:

a) El sentido del humor singulariza la narrativa de Linares frente a la de Icaza. Sus protagonistas `aceptan´ irónicamente la supremacía masculina, aunque en su interior se consideran vencedoras gracias a su astucia. Es decir, en el proceso de la historia parece que `vence´ la mujer, aun cuando en el desenlace termine por someterse a la voluntad del hombre. Este aspecto ha

sido considerado por Labanyi como el comienzo del cambio de la mujer hacia la modernidad:

But I am interested in looking at the plot twists that occur along the road to love, since there are some fairly extraordinary things going on and the end is seen as a capitulation.

Particularly intriguing are the ways these romances deal with women's relation to modernity. This is where the link with cinema becomes relevant, for in the 1930s and 1940s, cinema represented the most modern art form. (2007, pág. 66)

Los relatos de *Una aventura de película* (1942) ponen de manifiesto, en las resoluciones del conflicto la sumisión de la mujer a los designios del hombre, lo que supone la pérdida de su libertad individual. Así, en "Amor a bordo", aunque la actriz Vania se vea obligada por su prometido (Norman) a dejar su profesión para casarse, se complace en haber sido ella quien lo ha elegido entre otros pretendientes:

—Tendrás que dejar la carrera.

—La dejaré.

—En adelante, si quieres trabajar, yo dirigiré la película, seré el *cameraman*, el intérprete y el único espectador.

—Es inútil. No te molestes en poner inconvenientes. Estoy conforme con todo.

—¡Es que...te adoro, Vania, y tengo miedo de que te arrepientas!

¿De qué te ríes?

—De que, a pesar de lo que tú dices, te `he elegido´ entre los cinco.

-¿Cómo?

-Dejé una nota en el yate para que se la entregaran a mis pretendientes.

—¿Qué decía?

—Solo una frase `elegí a Norman´. (“Amor a bordo”, 1942, págs.158-159)

De este modo, si se evalúa la voz narrativa o “pervasive authorial presence” (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 287) de acuerdo con este desenlace (la protagonista abandona su profesión por deseo de su prometido), se podría concluir que la voz de Linares es algo más conservadora que la de Icaza. En “Amor a bordo” se conceden pequeñas licencias al tradicional comportamiento femenino (aparentemente Vania escoge al marido), pero en lo fundamental (el sacrificio de su profesión) permanece el modelo instituido por el discurso patriarcal. Lo mismo ocurre en “Una aventura de película”, donde Enrique obliga a Celia a dejar sus sucesivos empleos como modelo y camarera:

—¡Bonito estaría que permitieras que ese estúpido te diese dinero por estar mirándote a la cara horas y horas...! Mira, Celia. Estás dándome un disgusto terrible. Prométeme que no irás.

Tuvo Celia que prometerlo. Y cosa extraña: a pesar de que perdía un buen sueldo, sintiose absurdamente feliz. (“Una aventura de película”, 1942, págs. 44-45)

Sin embargo, el sentido de humor de la narradora (manifiesto en sus palabras: “absurdamente feliz”) pone en duda la bondad de la conducta de Celia. Y aunque al final de la historia esta ha dejado sus distintos empleos a requerimiento de Enrique, la voz irónica de la narradora (“siguieron diciendo maravillosas tonterías” (“Una aventura de película”, 1942, pág. 49)) vuelve a sembrar interrogantes sobre lo acertado de su decisión:

—¿Para qué sirve el dinero, al fin y al cabo? No por eso nos querremos más.

—Claro que no.

—Te adoro, Celia.

—Te adoro Quique.

—¿Eres feliz?

—Más que una reina. ¿Y tú...?

—Más que un emperador...

Siguieron diciendo maravillosas tonterías durante mucho rato.
 (“Una aventura de película”, 1942, págs. 48-49).

Por el contrario, en *¡Quién Sabe...!*, de Icaza, Isa Castell rechazará la oferta de Juan para trocar su trabajo de espía por una vida en Granada con la madre de este (Icaza, [1940] 1953, pág. 161).

Otro rasgo humorístico de “Una noche en la gran ciudad” de Linares, a la zaga de los patrones de la novela popular (Charlo, 2001, págs. 198-200), deriva del hecho de que la protagonista, Isabel, ejerce la profesión de enfermera (“Una noche en la gran ciudad”, 1942, pág. 110) pero acaba desempeñando la de secretaria (1942, pág. 115); oficio, de hecho, que llevará a cabo incorrectamente por no saber taquigrafía. Vuelve a asomar así el lado cómico con el que Isabel (y por ello Linares) desafía las expectativas de Carlos Arranz, que la misma novela popular había reflejado y hecho tópicas (pues sus protagonistas solían ejercer de secretarias y escribían a maquina con destreza). De este modo, las heroínas de Linares se van liberando con sutil humor de los patrones impuestos por el sistema:

— [...] Le aseguro que estaba encantado pensando en dictarle cartas, que usted.

—No sé taquigrafía.

—Bueno. Supongo que, al menos, escribiré a máquina...

—Tampoco.

—¿Ni siquiera con un dedo? Vamos, no puedo creerlo. Eso es muy fácil.

—Seguramente se impacientará viéndome buscar las letras.
 (“Una noche en la gran ciudad”, 1942, págs. 114-115)

La protagonista (Betina) de *Esta noche volveré tarde* desdeña jocosamente el papel de “angel del hogar” que le habían asignado sus primas: “Yo, la artista de múltiples facetas, el espíritu inquieto que asustaba a abuelos y

deslumbraba a pedagogos, veíame convertida, por obra y gracia de cuatro amigas cariñosas, en el ángel del hogar” (Linares, [1958] 1964, pág. 17). Betina debe permanecer en casa para restablecerse de las heridas de un accidente, situación que aprovechan sus compañeras de piso para mandarle hacer las tareas de la casa: “Vivía aprisionada por cuatro ángeles diabólicos, a quienes provisionalmente había resuelto el difícil problema del servicio doméstico” (Linares, [1958] 1964, pág. 20).

Por medio del humor el autor implícito “hace partícipe al lector implícito de un sistema de valores (morales)” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 116). Linares presenta irónicamente a Filo (en *Esta noche volveré tarde*), ya que destapaba las ollas (de casa de los Gutiérrez), que despedían mal olor, tan solo para santificarse. La autora, pues, se mofa de una religiosidad caduca que desconcierta a ‘la nueva heroína’ (Betina):

— [Betina] Tape eso, por favor...

— [Filo] Huele mal hasta que una se acostumbra. Yo las destapo a menudo para castigarme. Quiero ser santa.

Desconcertada, tartamudeé:

—Es una idea estupenda

—El cura párroco me dice que me exceda en la mortificación. Sé que exagero, pero el cielo no se ha hecho para los comodones. Las monjas de la Inclusa me quieren mucho. Soy su huérfana preferida. (Linares, [1958] 1964, pág. 119)

El acusado tono irónico de Linares en situaciones puntuales como esta podría emparentarse con las comedias americanas de la década de los 30, como las de Ernst Lubitsch; pero sus novelas carecen de la finura del director húngaro y más aún de su intransferible “toque”, una vez hemos terminado de sonreír (casi nunca de carcarjearnos). En Linares la broma se reduce solo a escenas aisladas, pero la totalidad de la obra no llega al estallido irónico de filmes del maestro de la comedia sofisticada, verbigracia *Design for Living* (1933) (*Una mujer para dos*) o *Bluebeard's Eighth Wife* (1938) (*La octava mujer de Barba Azul*), tan próxima en el título al libro más conocido de esta escritora.

El humor que se desliza por algunos pasajes de la novela de Linares favorece una lectura abierta, que, a su vez, posibilita la conexión con una gran variedad de público; característica que, junto con el rastro cinematográfico que acusa a cada paso, propició la adaptación al cine de sus ficciones durante los años 40 (Zecchi, 2012, pág. 144). Lobanyi recoge las siguientes (2007, pág. 65): *En poder de Barba Azul* (1939), adaptada por Buchs en 1940 y también rodada en Italia; *Escuela para nuevos ricos* (1939); *Un marido a precio fijo* (1940), adaptada por Delgrás en 1942; *Mi enemigo y yo* (1940), llevada a la gran pantalla por Quadreny en 1943; *Doce lunas de miel* (1941), puesta en imágenes por Vajda en 1943; *La vida empieza a medianoche* (1943) y *Tuvo la culpa Adán* (1944), ambas adaptadas por Orduña en 1944; *Napoleón llega en el Clipper* (1945), que Delgrás rodó en 1945 con el título *El viajero llegó en el Clipper*, también conocida como *El misterioso viajero del Clipper*; *Detective con faldas*, dirigida por Ricardo Núñez en 1962; y *Mi novio el emperador* (1943), adaptada por Vajda en 1944 con el título de *Te quiero para mí*.

b) Linares difiere de Icaza porque permite una dualidad interpretativa en ciertos episodios de sus novelas, a guisa de crítica velada al régimen. Es significativo que estos reproches asomen ya en septiembre de 1939 (año de la primera edición de *Escuela para maridos ricos*, a pesar de que el control de la prensa y los medios de comunicación estuvieron a cargo del falangista Ramón Serrano Suñer desde el 30 de enero de 1938 al 20 de mayo de 1941), mientras España sufría “una etapa de férreo totalitarismo” (Sinova, 2006, pág. 92). Además, como ha estudiado Montejo Gurruchaga, apoyándose en expedientes de principios de los cuarenta, los censores registraban expresamente que se trataba de novelas rosas y, por tanto, podían publicarse sin demasiados apuros (1013, pág. 73). Linares se sirve en algunas ocasiones de la alegoría, ya que “the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived by the author to make coherent sense on the ‘literal’, or primary, level of signification, and at the same time to communicate a second, correlated order of signification” (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 7). Este doble sentido le permitió burlar la censura, a la vez que conectar con una mujer harta de las pamplinas del régimen franquista, anclado en las rémoras del patriarcado.

Dentro del mosaico de argumentos, primarios y secundarios, de *Escuela de nuevos ricos* (1939) de Linares, discurre una alegoría en la que el segundo nivel de significación no es sino el recién instituido franquismo (del capítulo XXII al XXVI: “Sorpresas en Nuevo Paraíso”, págs. 151-55; “Despertar”, págs. 155-168; “Flores de azahar”, págs. 168-172; “Ceremonia bajo las estrellas”, págs.172-176 y “Banquete interrumpido”, págs.176-181). En la trama, Diana y Max llegan como náufragos a Nuevo Paraíso, isla en la que viven el patriarca Andersen y su familia. Aunque a los habitantes no les falta de nada, adolecen

de libertad. El millonario controla las lecturas y no les permite salir de la isla. Ingrid, una de sus hijas, visita entonces a Diana y le comunica su repulsa hacia los mandatos del tirano, entre los que se cuenta la categórica orden de casarse exclusivamente con hombres que habiten en Nuevo Paraíso:

—Yo estoy deseando enamorarme... y casarme —confesó—. Pero no me gustan los hombres como Gunnar y Moller, que se resignan a vegetar aquí. ¡Yo quiero marcharme de Nuevo Paraíso! ¡Quiero vivir en el mundo! [...]

—¡Tengo dieciocho años y no quiero envejecer aquí! Yo no quiero someterme como los demás. (Linares, [1939] 1943, *Escuela de nuevos ricos*, págs. 169-170)

Las ansias de libertad de Ingrid, que cuestiona la autoridad paterna, se le habían despertado gracias a la radio y la literatura. Aunque “las novelas les estaban totalmente prohibidas, excepto algunas elegidas por el millonario [dictador], que trataban de historia y de religión, tenían en cambio un medio de enterarse de las cosas del mundo: la radio” (Linares, [1939] 1943, pág. 164). Ingrid y sus primas sortean los designios del patriarca escuchando la Radio París (Linares, [1939] 1943, pág. 164). Asimismo, un capitán de uno de los yates de la isla le proporciona libros a escondidas, a través de los cuales conocía “el mundo, la sociedad [y] el amor”; y, por ello, clamaba: “No me resigno a rechazar la parte de alegría que la vida me reservó” (Linares, [1939] 1943, pág. 170). Observamos aquí unos símbolos (el patriarca, Nuevo Paraíso y la sociedad protegida) que se refieren a Franco, a su nuevo régimen y a una

España adormecida por la censura. De este modo, Linares critica al régimen y defiende la libertad de la mujer.

Este tipo de alegorías, de carácter histórico y político, que originan una doble lectura no se dan sin embargo en la narrativa de Icaza.

En “La calle desconocida” (Linares, [1945] 1950, págs. 5-27), escrita cuando la población española digería los sinsabores de la posguerra, sobresale otro pasaje de este tipo. Se describe aquí la miseria de unos fracasados y la falta de solidaridad del resto en situaciones límite: Juan, un expianista que se ha quemado las manos y la cara mientras actuaba en *El Cobalto*, llega a una casa inmunda de habitaciones de alquiler. Como ya no quedaba ninguna libre, la portera le permite pernoctar en el piso de un inquilino ausente, a la sazón adivino. Allí Juan le cuenta a Teresa (una chica que había salido de un asilo, vivía con la portera y había tenido extrañas relaciones con el adivino) cómo todos los clientes y el servicio se afanaban por huir sin ayudarse entre ellos, justo cuando *El Cobalto* ardía:

—Oye —volvió a decir (el pianista)—. Estás ocupando la cama que yo he pagado. Tengo que dormir. No me interesan tus historias. Quizá hayas oído hablar de solidaridad humana. Cada cual debe quedarse con sus tragedias sin compartirlas con nadie [...]

Me duelen las heridas pero me echaron del hospital porque necesitaban mi cama. ¡Ja, ja, ja! Solidaridad humana. Son frases de locos repetidas por locos. Si hubieras podido ver a los hombres golpeando a las mujeres para huir de las llamas... Se apiñaban como fieras, hiriendo, acuchillando, aplastando. Unos farolillos

venecianos ardían como yesca. La señora de bonito abrigo ardía también, sin poder arrancarse sus valiosos zorros plateados. El viejo “maitre”, especializado en las más exquisitas reverencias, golpeaba con un sifón todas las cabezas que se oponían a su paso [...]

Pues ‘Guapo Chico’ [el pianista habla de sí mismo] descubrió una ventana en la que nadie se había fijado. Una ventana por la que se salía a patio y desde allí a la calle. Y ‘Guapo Chico’ salió y entró varias veces. Cogió primero a la vieja señora del pelo teñido de rojo y la sacó a la calle. ([1945] 1950, “La calle desconocida”, pág. 18)

Aunque el pianista salva a muchos de los asistentes, no conseguirá rescatar a su amante (Lina), que corría con su peluca en llamas. Finalmente, cuando los despavoridos asistentes descubren la ventana para huir, él mismo se ve obligado a golpear para defenderse del atropello y salvar su vida: “Y ‘Guapo Chicho’ fue arrollado, cegado, pisoteado... ¿Qué hizo entonces?... —Rió de nuevo—. ¡Solidaridad humana! Se sintió ahogar...y cogió también una botella. ¡Zás... zás! Golpes a derecha e izquierda, hasta conseguir el aire puro...” ([1945] 1950, pág. 18).

Este episodio simboliza la falta de caridad de una España en la que reinaba el paternalismo y la injusticia. Solidaridad que, por otra parte, había sido invocada desde las filas del bando ganador durante la Guerra Civil y por la misma Icaza en sus discursos políticos como activista de Auxilio Social: “Solo así podremos demostrar al universo que, en contra de la ficción de la

solidaridad internacional del proletariado del mundo, la España de Franco ha sabido crear una solidaridad nacional" ("Pasado, presente y futuro de Auxilio Social", 1938, pág. 9). La pelea entre los clientes simboliza la rivalidad de los españoles por subsistir en un país que no ha conseguido, después de seis años de paz, alcanzar las ilusiones pregonadas desde las altas instancias del régimen. El fin de la historia, cuando el pianista se fuga con Teresa (maltratada por la portera y esclavizada sexualmente por el adivino al que había asesinado) y regresa "a su tierra", situada "en el fin del mundo" (Linares, "La calle desconocida", pág. 24), muestra, además, la frustración de nuestro país durante la posguerra.

c. Otro matiz que diferencia a nuestras escritoras es la presentación de datos geográficos e históricos relativos al escenario de sus argumentos. En "Una noche en la gran ciudad" Linares localiza la trama en una ciudad imaginaria de un país europeo, Silvania:

La novedad del ambiente en que se encontraba la distrajo por unos minutos, aturdiéndola. Oía hablar en un idioma extranjero y observaba los rasgos raciales característicos de aquel pequeño país.

Por fin se encontraba en Silvania. Lo que parecía imposible, dada la monotonía de su vida anterior. Estaba en Silvania lo mismo que podría estar en Nueva York o en Tokio. ("Una noche en la gran ciudad", 1942, pág. 88)

Pero resulta que, en la vida real, Sylvania es un pequeño municipio de Cundinamarca (Colombia), situado en la provincia de Sumapaz a unos sesenta kilómetros de Bogotá y no en Europa, como escribe Linares (“Una noche en la gran ciudad” 1942, pág. 87).

Por el contrario, Icaza se documenta con tiento sobre las localizaciones de sus novelas, que suelen ser reales. En *El tiempo vuelve* (1945) presenta la ciudad de Florencia con proverbial detalle. Y estas referencias se completan con alusiones concretas a la historia de la capitalidad toscana. De este modo, persigue un fin didáctico, además del meramente lúdico:

Una mañana eché a andar por el Lungarno, dispuesta a descubrir el Puente Viejo. [...]. Junto al busto de Cellini, que, pensativo, preside el puente, vislumbre [...] un sombrero que habría reconocido entre mil. (*El tiempo vuelve*, 1945, pág. 31)

Regresaba yo al anochecido de visitar la Annunziata, cuando me encontré con Lasimbeni frente al palacio de Bianca Capello, contemplando [...] una estatua de Francisco I, fundida con el bronce de unos cañones turcos. (*El tiempo vuelve*, 1945, pág. 37)

Luego Sandra viaja con Lasimbeni a Siena, “toda ella impregnada de esa espiritualidad del Medievo que consiste en el renunciamiento sobre la materia” (107) y, finalmente, coquetea en Roma, por la Via Apia y la ruta imperial, con Ettore, del que se alaba su “fuerza dominadora” (155). Icaza divulga, pues, el espíritu de una época en la que “la historia de España era ahora una historia

más católica, más centrada, al modo de Giménez Caballero, en la Roma Imperial y en la Roma de Trento, con su núcleo en España contrarreformista” (Saz Campos, 2004, pág. 272).

Estas pretensiones de alta cultura serán bien recibidas por las mujeres de la clase media y acomodada y contrastan con los errores históricos de Linares, que, por ejemplo, en *Esta noche volveré tarde* ([1958] 1964) confunde a Marco Antonio con Marco Aurelio: “Ello me valió la visita de un desmelenado joven de ojos febriles, cargado con un bongo soberbio que exhibió ante mí con el gesto con que Marco Aurelio mostraría sus regalos a Cleopatra” ([1958] 1964, pág. 5).

6. 4. Icaza y Linares: la narrativa de corte falangista

Albert establece tres etapas en “el proceso de fascistización de la prosa vanguardista española”. A la primera (desde 1925 a 1930) la denomina “la fase de la vanguardia deshumanizada”, que engloba las siguientes obras (2003, págs. 445-446): *Noveletas* (1924), *La pared de la telaraña* (1924), *La mujer de sal* (1925), *Sueños con los ojos abiertos* (1929) y *Tam-Tam* (1930) de Tomás Borrás; *Adán y Eva* (1926) y *Don Clorato de Potasa* (1929) de Edgar Neville; *Bazar* (1928) y *El ventrílocuo y la mula* (1930) de Samuel Ross; *Tres mujeres más equis* (1930) de Felipe Ximénez de Sandoval; y *Efectos navales* (1930) de Antonio de Obregón.

La segunda etapa (desde 1930 a 1936) recibe la etiqueta de “la humanización”, “el nuevo Romanticismo” o “la avanzada conservadora” (2003, pág. 445). En ella caben los siguientes títulos: *Los nueve puñales* [manuscrito] (1930) y *Los nueve puñales* [impreso] (1936) de Felipe Ximénez de Sandoval;

Marcha atrás (1931), *El hombre de los medios abrazos* (1932) y *Los vivos y los muertos* (1937) de Samuel Ros; *Hermes en la vía pública* (1934) de Antonio de Obregón; *Casi verdad, casi mentira* (1935) de Tomás Borrás; y *Música de fondo* (1936) de Edgar Neville.

La tercera y última es la “de la literatura propagandista sobre la guerra civil” (2003, págs. 445-446). Como se aprecia por las fechas de publicación, las novelas de esta fase fueron contemporáneas de las de Icaza y Linares. Bastará citar *Nuevos verdugos* (1937) de Antonio de Obregón; *Camisa azul* (1937) [publicada en la revista *Fotos*], *Dolorosa* (1938) y *Camisa azul* [1939, publicada en forma de libro] de Felipe Ximénez de Sandoval; *En este momento* (1938) y *Meses de esperanza y lentejas* (1939) de Samuel Ros; *Checas de Madrid* (1939) [versión breve en “La Novela del Sábado”) y (1940) [en forma de libro] de Tomás Borrás; y *Frente de Madrid* (1941) de Edgar Neville.

Estas novelas convivían con las sentimentales y, por tanto, se retroalimentan. Icaza y Linares interpretarán la retórica y la estética tremendista de la novela falangista inmediatamente anterior, como las de *Checas de Madrid* ([1939/1940]1963) de Borrás, o la de *Camisa azul: Retrato de un falangista* ([Publicado 1º en 1937/1938 en "Fotos"], 1939) de Felipe Ximénez de Sandoval, de un modo más suave, pues omiten los excesos violentos, ganándose así el favor del público femenino, que leerá sus ficciones y hallará en ellas la imagen de una mujer alejada de una estética fría y deshumanizada; centrada, a la postre, en aspectos de la realidad, como, por ejemplo, sacar su vida y su familia adelante (al igual que la protagonista de “Ojos azules” de Linares).

La huella de la pantalla es apreciada por los críticos en otros novelistas contemporáneos, como, por ejemplo, Borrás. Así, Albert, bajo el epígrafe “representación fílmica de la violencia” (2003, págs. 378-382), examina obras tremendistas de signo marcadamente falangista, como *Checas de Madrid* de Tomás Borrás ([1939/1940]1963) en la que subraya el expresionismo, digno de Murnau o Fritz Lang, en la iluminación de algunas escenas: “Las farolas y las velas llameantes proyectan sombras esperpénticas sobre el escenario del horror. El narrador obra guiado por la fascinación de los focos luminosos para sugerir mediante imágenes vanguardistas aquella atmósfera de miedo y terror” (2003, pág. 381). Como ejemplo de la técnica de focalización y los planos rápidos, Albert escoge el siguiente texto: “Empezó a limarle el hueso del tobillo: redondel sanguinolento, rotos de calcetín y de la piel: el hueso daba un chirrido áspero al roce de la lima; el cuerpo se sacudía con latigazos de dolor (*Checas de Madrid*, ([1939/1940]1963, págs. 49. En Albert, 2003, pág. 380). Estética de violencia, como puede observarse, que se antoja muy distante del estilo de nuestras autoras, que interpretaron la influencia del cine de modo más amable, al socaire de la comedia americana de aquellos años.

El adjetivo “horrible”, pronunciado por María Rosa en “Ojos azules” (citado en el apartado anterior) para referirse a la muerte de su hermano en el frente, pone en duda las palabras de Enrique: “Los que no vuelven son los elegidos” (pág. 81). Discurso este último que concuerda con el establecido por el sector más radical del falangismo, ya que para este movimiento “el destino de los héroes es la muerte heroica. [...] La tarea más noble de la estetización fascista consiste, por lo tanto, en la heroización de los muertos” (Albert, 2003, pág. 425). Además, la propia Albert señala que los ritos —saludos e himnos

colectivos, entre otros— sirven para crear “una identidad ideológica de grupo” (2003, pág. 425), ejemplificando este ritual con una escena de *Camisa azul* (1939) de Ximénez de Sandoval en la que el protagonista, Víctor, obliga a una republicana a besar la sangre de su amigo asesinado: “El cadáver aún desnudo es envuelto en un aura, que sublima la corporalidad y la muerte, para presentar ‘una muerte buena y bonita’ de modo ejemplar e ideológicamente significativo” (Albert, 2003, pág. 426).

Por el contrario, como hemos visto, para la María Rosa de “Ojos azules” la muerte es algo detestable. Así, cinco años más tarde de que Ximénez de Sandoval publicase en forma de libro *Camisa azul* (1939), Linares se desvincula de estos ideales poniéndolos en duda en aras de una política más práctica, acorde con las exigencias de la posguerra. María Rosa, en “Ojos azules”, se muestra orgullosa del servicio de su hermano a la patria (pág. 72), pero considera horrible su fallecimiento.

De las novelas de Linares que analizamos, solo el relato “Ojos azules” trasluce principios fascistas. Por el contrario, en la narrativa de Icaza es más fácil encontrar este tipo de referencias, sobre todo por lo que atañe al léxico militar de sus comparaciones y metáforas. A este respecto, Albert afirma: “Es precisamente debido a su inconsistencia ideológica que la retórica es tan esencial para la Falange, que practica un verdadero culto a la palabra” (pág. 441). En *¡Quién sabe...!* Icaza nos describe el ambiente prebélico entre los seguidores de José Antonio con la misma palabrería que apelaba a la hermandad de sus miembros (“hombro a hombro”) o a la unidad de sus componentes (“toda la reacción”). La técnica impresionista suaviza la crueldad del relato:

Y el ir y venir a la cárcel a recibir órdenes de José Antonio...

Y, de nuevo, el asesinato de un hombre por gritar “¡viva España!”

Y en el entierro apoteósico, hombro con hombro, toda la `reacción`. Y los crímenes cometidos por la fuerza pública a bocajarro. Y, al fin, como chispa suprema en polvorín de la indignación nacional, el asesinato de Calvo Sotelo.

`¡Más vale morir con honra que vivir con vilipendio!’ Y el clarín glorioso de la sublevación militar en Marruecos.

Después todo como una sucesión de horrores sin nombre.

José Luis: el Cuartel de la Montaña. ([1940] 1953, págs. 112-113)

Como defiende Albert:

Los sucesos políticos –la revolución conservadora de la Falange, la acción directa de sus pistoleros y la misión, ansiosa de muerte, en la Guerra Civil– se presentan bajo esa perspectiva [la falangista] como un circuito cerrado de lo estético. Los jóvenes se enrolan en las filas de la Falange por una `aventura`. (2003, págs. 440-441)

Fervor aventurero que Isa en *¡Quién sabe...!* recuerda con tanto agrado que llega a calificarlo de “juego peligroso”. Un juego, a la postre, que continuará en calidad de espía para la causa durante la Guerra Civil:

Y la hora del café, el llegar los amigos y camaradas. Y la conspiración. Y los planes. José Luis agente del S.I. M. por orden de José Antonio. Y ella temblando, allá, en el fondo de su alma, aquel juego peligroso. Y un puñado de chicas en torno a Pilar. Y las pistolas escondidas en el pecho. Y las visitas a las cárceles. Y el reunir clandestino de fondos. Y en las calles los primeros charcos de sangre de los abatidos por vocear una hoja que pedía una España española. Una, Grande y Libre. (Icaza, [1940] 1953, págs. 111-112)

Por el contrario, el mundo bélico aparece ridiculizado en *Esta noche volveré tarde* ([1958] 1964, pág. 193) de Linares. Val y Betina, durante la búsqueda del desaparecido Venancio, tendrán que ir a un estudio de cine para rescatarlo. Allí presencian la grabación de una batalla medieval en la que un grupo de soldados “defendía la fortaleza, cargando por la boca una especie de cañoncito tambaleante” y los extras eran “mendigos y gitanos que roban hasta los ladrillos” ([1958] 1964, pág. 193).

En la narrativa de Linares se incluye un mundo imaginario, atractivo y diferente, frente a la monótona realidad cotidiana. La fuerza descriptiva de Betina y Val —personajes que actúan como narradores dentro del relato o narradores de segundo nivel (Bal, 2009, pág. 118)— en *Esta noche volveré tarde* les permitirá crear escenas inventadas con ecos de ambientes exóticos: Betina aparecerá con “un collar de flores y una falda hawaiana” (pág. 183) y Bal como “un marinero borracho” que la corteja (pág. 183); o bien este último será vendedor de alfombras persas con “un arete de oro en la oreja izquierda” y “un

puñalito cuajado de pedrería” (pág. 184). Pero este mundo fantástico está controlado y delimitado por los mismos protagonistas como, por ejemplo, cuando “un bello mercader persa” —insistimos, Val disfrazado— (pág. 184) estrecha a Betina en sus brazos:

—Y cuando estés descuidada... zás ...Te abrazaré.

Unió la acción a la palabra y me estrechó entre sus brazos, completamente convencido de que era un bello mercader oriental. Protesté con energía, tratando de que volviera a la realidad.

Pero se mantuvo en el papel con tanto entusiasmo que alzó mi rostro hasta el suyo y depositó en mi boca un beso, no sabía si de mercader, de sueco o de tahitiano. (Linares, *Esta noche volveré tarde* [1958] 1964, pág. 185)

Linares ostenta el mérito de iniciar esta reivindicación del mundo imaginario, haciéndolo disfrutable para una lectora no muy experta. Así, por ejemplo, en *Esta noche volveré tarde* se produce una inversión de la realidad: las locas aventuras de Betina y Val serán más reales que la vida cotidiana. Betina, después de una noche llena de aventuras con Val —algunas de las cuales son ensoñaciones que rozan lo surreal (183-85)—, considera inane su monótona existencia: “¿Qué absurda calle era aquella, con un cine absurdo en la esquina y una absurda tintorería?” (206). Respecto a otros vanguardistas, destaca no obstante la “inagotabilidad sin límites de sus ocurrencias” y su “arte prolífico” (Fuentes Mollá, 1985, pág. 58).

Un paso más en esta inclusión de la imaginación o el mundo onírico en la novela de la segunda mitad del XX lo dará Carmen Martín Gaité, quien, influenciada por este tipo de literatura rosa, como ella misma explica en *El cuarto de atrás* ([1978] 2007, pág. 120), llegará a una fusión total entre el universo onírico y el real. Sus protagonistas, al contrario de los de Linares, apenas sabrán distinguir los límites entre ambos planos; es decir, no distinguirán “si aquello que se ha visto es verdad o mentira” (Martín Gaité, [1978] 2007, pág. 48).

6. 5. Conclusiones

Se puede concluir que existen claras similitudes entre Icaza y Linares (defensa del régimen franquista, presentación de una heroína que anhela su independencia, amén de incorporarse a la vida moderna, y tramas de pretendido suspense), pero Linares potencia más una segunda lectura por medio del humor y la ironía, que se filtran a través de ingeniosos diálogos y argumentos deudores de los guiones cinematográficos norteamericanos de la década de los 30, lo que propició la adaptación de muchas de sus novelas al cine.

La alegoría que se aprecia en los fragmentos aquí aducidos de Linares le permitió burlar la censura. Ya en 1939, en *Escuela para nuevos ricos* destaca un episodio en el que se critica la falta de libertad —sobre todo la femenina— durante el franquismo. Durante los años cuarenta esta denuncia se recrudece —“Ojos azules” (1942)— y se hace más agria y evidente a medida que la década avanza —“La calle desconocida” (1945)—. Asimismo, la doctrina falangista aparece suavizada y adaptada a los nuevos tiempos.

Mientras que Linares presenta escenarios fantásticos, Icaza desarrolla sus argumentos en sedes reales, descritas con escrupuloso detalle, fruto de una documentación previa. Asimismo, esta última muestra aparentemente menos ambigüedades (por no permitir una segunda lectura) respecto a la libertad individual de la mujer en los desenlaces de sus novelas, pero no roza siquiera el humor de los personajes de Linares. Su ironía y la inclusión de mundos imaginarios en algunas escenas han preservado el interés por esta escritora hasta hoy. Pero lo mágico está siempre controlado por un narrador (también personaje) que deslinda perfectamente ambos mundos, al contrario de lo que ocurrirá en la narrativa de Martín Gaité que, décadas más tarde, dará un paso más al fusionar los sueños con la realidad de un modo tal que ni la misma narradora ni sus criaturas alcanzarán a separar sus límites —y por tanto tampoco el lector—.

Hemos visto algunas particularidades que diferencian la narrativa de Icaza de la de Linares, pero, a pesar de sus divergencias, ambas se asemejan a instrumentos que tocan al unísono en la misma orquesta y entran en diálogo con la mujer de la posguerra. La reivindicación de sus derechos abrirá una fisura que comenzará a cuestionar ciertos aspectos del franquismo y a despertar la conciencia política de las féminas. La visión de la vida de estas autoras es práctica, alegre y distante del tremendismo patente en la narrativa contemporánea más culta, como la de Borrás o Ximénez de Sandoval. Y aunque por sus tramas desfilan algunos temas comunes a los “falangistas” (la guerra, la heroicidad o la cruda realidad de la posguerra), lo hacen de forma poco dramática y subordinada a unas lectoras que necesitaban evadirse y respirar aires de modernidad. Un nuevo ambiente que también se proyectaba

en la gran pantalla y que devolvía una imagen femenina sin prejuicios, libre e integrada en el mundo laboral. Imagen corroborada en la realidad por las mismas actrices que brillaban y se comportaban como mujeres famosas, ricas e independientes.

6. 6. Sinopsis de la obra narrativa de Linares

Una aventura de película

Una aventura de película ([1942] 1951) engloba cuatro relatos: “Una aventura de película” (págs. 5-52), “Ojos azules” (págs. 53-83), “Una noche en la gran ciudad” (págs. 84-118) y “Amor a bordo” (págs. 119-159).

“Una aventura de película”

Celia Soler que “además de bonita era honrada y sabia” y “su juventud, belleza y orfandad hacían de ella codiciable botín para cierta clase de hombres” (pág. 7), acaba de perder su empleo de telefonista en el hotel *La Maison Robert* por haber abofeteado al mismo Monsieur Robert (el jefe) cuando este se propasó con ella.

Desilusionada, pasea por el Retiro hasta que se detiene ante un estanque; mientras lo mira, le inunda la pena.

Allí se topa con Enrique Soler, un chico “de veinticinco años y salud envidiable” (pág. 10) que también está en paro. Aunque Celia al principio mantiene una actitud displicente, Enrique la va conquistando. Se presentan, sorprendiéndose de compartir los mismos apellidos.

Deciden ir juntos a una exposición “sobre el hogar” que se celebra en Retiro, donde Celia recobra fuerzas gracias al dispendio de Enrique: beben

cerveza, toman un bocadillo e incluso disparan al blanco. Finalmente compran boletos para una rifa, obtienen el premio y les toca una pequeña casa. Los complementos también se los regalan algunas firmas que desean hacerse propaganda. Celia y Enrique deciden aparentar que son hermanos a la hora de recibir su inmueble.

Como no estaban casados, acuerdan que cada semana uno viviría en la casa. Celia siente que Enrique gaste sus últimos ahorros en acondicionar su hogar y en mantenerla, así que decide colocarse como modelo; propuesta que Enrique rechaza, al igual que la de trabajar de camarera. No lo queda, pues, otro remedio que cuidar de un niño mientras Enrique sigue buscando trabajo.

Como el mantenimiento de la casa resulta insostenible con tan pocos recursos, deciden ponerla a la venta. Pero en ese instante Enrique recibe una propuesta de empleo: “¡Se acabó el trabajo, señorita! En adelante, se ocupará solamente de sus hortensias y del impecable brillo de nuestro parquet” (pág. 31).

“Ojos azules”

El capitán Enrique Vilar vuelve del frente nacional y se dirige a Santander para visitar a su tío. Durante el viaje en su viejo coche, le sorprende una tormenta que lo obliga a buscar un lugar donde hospedarse.

Se detiene en una casa con un jardín descuidado en el que en un cartel reza: “Hotel y Restaurante”. El negocio, recién abierto, pertenecía a María Rosa que, al marcharse su hermano mayor al frente nacional, debió hacerse cargo de sus hermanos pequeños.

Enrique Vilar queda admirado de la fortaleza y belleza de María Rosa y decide casarse con ella, para lo que pide a su coronel que le prolongue sus vacaciones.

“Una noche en la gran ciudad”

Isabel Leguía llega a la estación de Silvania procedente de España. Su objetivo es obtener el empleo prometido por su antigua institutriz, que ahora regenta una casa de modas en esa ciudad. Durante la recogida del equipaje, al bajar del tren, confunde su maleta azul con otra del mismo color.

Se sube en un taxi para dirigirse al destino que su amiga le había indicado, pero no lo consigue: ha perdido la dirección que guardaba en su bolsillo. Al buscarla de nuevo en la maleta, se percata de que no es la suya. Encuentra, en la valija equivocada, una dirección de un tal Pablo Bernal en una carta dirigida por este a Carlos Arranz, supuesto dueño de la maleta que obraba en su poder.

Al llegar a la casa de Pablo Bernal, el mayordomo la acompaña a un salón en el que se queda medio dormida. Entre sueños escucha una conversación entre Pablo Bernal y Carlos Arranz en la que discuten sobre una misión secreta en `contra del comunismo`. El primero, Pablo, debe llevar unos documentos a España y el segundo, Carlos, a Italia. Estos documentos contienen “datos secretos” que un miembro de “la Liga Anticomunista Internacional” había recogido (pág. 111). Al marcharse Pablo, Carlos descubre a Isabel y la obliga, pistola en mano, a seguirlo y entrar con él en un coche rumbo a Italia. Otro vehículo los persigue pero, finalmente, Carlos consigue

despistarlo. Le comunica entonces a Isabel que no debe regresar a Silvana, ya que allí la apresarían los mismos `malvados´ que los perseguían.

Carlos contrata como ayudante a Isabel. Esta, al principio, se resiste, pero Carlos le advierte de que afronta una misión secreta que salvará muchas vidas si llega a buen término.

Así, Isabel queda contratada con un sueldo de setecientas pesetas. Al llegar a Roma, ambos alternan en un café del Corso de Vittorio Emmanuele y, luego, se retiran a sus respectivas habitaciones. Carlos le comunica sus planes: “escribiremos cartas e iremos de paseo” (pág. 117).

El tono jovial de ambos al reconocer que se han vuelto a equivocarse de maleta, antes de entrar en sus aposentos, preludia su relación sentimental.

“Amor a bordo”

El periodista Norman Lowney se despierta en el yate “La Estrella”. La embarcación es propiedad de la sofisticada actriz americana Vania Ricardi. Se encuentran allí también Tobbing (un rico banquero), Percival St. Clair (un joven rubio y delgado) y Bob Manson (un cantante de fama). Según le anuncia el apoderado de la actriz (Farrell), todos han sido raptados a requerimiento de su jefa, porque desea elegir marido entre ellos. Los ha preseleccionado porque, desde hace tiempo, todos habían mostrado su interés hacia su persona.

Vania le comunica a Norman que, aunque no lo conoce, sus obsequios la conmueven. El periodista le responde que el único objetivo de dichos regalos era, en realidad, conseguir una entrevista para su periódico. Vania se siente humillada, pero consiente en dársela si mantiene en secreto, ante el resto de

los pretendientes, que no la corteja en realidad, obligándolo además a permanecer en el yate durante quince días.

Una vez que Norman entrega la entrevista a su periódico y han transcurrido los días acordados, decide marcharse. Vania lo acompaña hasta la costa en una barca y, luego, permanece con él durante el trayecto hacia la redacción del diario neoyorquino. Ambos se enamoran. Norman le pide que se case con él a condición de que abandone su profesión. Vania accede pero concluye que fue ella la que lo eligió primero, pues antes de salir del yate dejó una nota en la que había escrito: “Elegí a Norman” (pág. 159). [Nótese la denominación simbólica de “Norman”, que alude a un hombre normal, y de su apellido “Lowney” (pág. 121), que sugiere el adjetivo “low”, bajo].

La calle desconocida

La calle desconocida (1945) incluye tres relatos: “La calle desconocida” (págs. 5-27); “Regalo de Navidad” (págs. 29-98) y “Lina es una aventurera” (págs. 99-191). Nosotros solo nos hemos referido al primero en este estudio.

“La calle desconocida”

En Barcelona, Juan se adentra por una calle en la que descubre un letrero que ofrece habitaciones en alquiler. Tiene quemaduras en su cuerpo y en la cara. Acaba de salir de un hospital de donde lo han echado por no disponer de espacio.

Juan era el pianista de *El Cobalto*, una sala de fiesta que ha ardido. Se había jugado la vida de hecho para salvar a los clientes, pero ahora sufre recordando que, al final, tuvo incluso que luchar con otros supervivientes para

logar salir por una ventana. Además, no pudo librar de la muerte a su amante Lina, que fue pasto las llamas.

La portera, encargada de alquilar las habitaciones, le advierte que no hay ninguna libre, pero ante la oferta de Juan de pagar el doble de lo que normalmente costaba, le asigna la del mago Ivor, que desde hace quince días no ha retornado a sus aposentos.

Después de descansar en la cama del mago, siente deseos de disfrazarse con una de sus siniestras túnicas y ponerse también una de sus caretas. Mientras viste con semejante atuendo, entra una chica, Teresa, que se descompone ante su presencia y le suplica perdón (creyendo que se trata del verdadero Ivor). Al quitarse la careta, Teresa le confiesa que el mago mantenía `extrañas relaciones` con ella. Además, le cuenta cómo lo mató cuando este se cayó en el puerto. Aunque le proporcionó una cuerda para asirse, porque no sabía nadar, luego lo pensó mejor y tiró también el otro extremo del cordel para que se ahogara.

Llama entonces a la puerta la famosa cantante de ópera Irene Nardi. Teresa se esconde y escucha la conversación, resultado de unas cartas de amor que había escrito a Ivor y con las que este la había chantajeado. Si las quería, debía entregar al mago una gran cantidad de dinero. Juan encuentra las cartas y se las devuelve. Ella le entrega a cambio la suma que, previamente, había convenido con Ivor.

Juan comunica sus deseos a Teresa: "Regresaré a mi tierra. Sí. Tengo aun un trozo de tierra...allá, muy lejos, en el fin del mundo. Mi padre solía decir: `En la tierra está la verdad`. Volveré, buscaré la verdad" (pág. 24).

Teresa le ruega que la lleve con él. Le explica que, en realidad, no es sobrina de la portera sino “una chica del asilo” (pág. 25). Juan se compadece y convienen en que él se irá primero. Más tarde ella se unirá con el protagonista, después de haber dejado una nota de despedida a su supuesta tía. De este modo, nadie podrá relacionar la desaparición de ambos.

Escuela para nuevos ricos

Max (Máximo Reinal) era un chico codiciado por todas las mujeres: “de veintitrés años, sano, optimista, con mala cabeza y excelente corazón” (pág. 5). Su amigo (Leopoldo Rull) le había encomendado una sección de su nuevo periódico, “Horas Modernas”. Además, mantenía una estrecha relación con su tío Benjamín, dueño de “Cigarrillos Benjamín”, que le propuso participar en su próspero negocio; sin embargo, él opta por continuar su vida aventurera.

Diana Carlier, hasta hace muy poco una riquísima heredera de la gran casa Carlier, mantiene relaciones, que culminarían en matrimonio, con el príncipe Jorge Nipoulus, “conocidísimo entre la élite internacional” (pág. 9).

Max conoce a Diana durante una fiesta, mientras miente a sus amigas sobre `sus viajes internacionales`. Más tarde, cuando la conduce a su casa, Diana le confiesa que esta completamente arruinada y que, en realidad, se marcha a Nápoles, donde vive su anciana tía, doña Marieta, una cantante que ahora se gana la vida impartiendo lecciones.

Antes de separarse, convienen en verse en la ciudad italiana ocho días más tarde. No muy convencida de acudir a la cita, Diana se presenta en la plaza Cavour, donde ya la espera Max. Almuerzan juntos y Max le hace saber el ultimátum de su tío Benjamín: “Me concedía un año de plazo para corregirme

y sentar la cabeza. Un año durante el cual yo tendría que fundar un negocio, de la clase que se antojara y mantenerlo con propiedad” (pág. 39).

Ante tal propuesta, él y Diana idean flotar un barco, antigua propiedad de Diana, con el fin de albergar una escuela para nuevos ricos. Las familias que quisieran aprender costumbres refinadas navegarían en el buque Bengala, y ellos mismos y la tía Marieta serían sus profesores. Diana ficha también a su prometido, el noble y estirado Jorge Nipoulus, que se presenta a bordo con su madre. Durante la travesía ocurren divertidos lances entre todos los pasajeros. Araceli García (la Ballenita), una joven casadera y rica, pretende a Max, circunstancia de la que este se sirve para dar celos a Diana y ridiculizar a Jorge. Más tarde, Max consigue por medio de artimañas que Araceli se encapriche de Jorge, relación que la madre de este aprueba, sobre todo al enterarse de que Diana está sin un céntimo. Cuando Jorge le comunica a Diana que se casará con Araceli, Max interrumpe la conversación afirmando que Diana era su novia y que él había preparado la estratagema para que Jorge se prendara de la Ballenita.

Diana, molesta por esta confesión, decide irse del barco hacia una isla cercana, “Nuevo Paraíso”. Recoge sus documentos y pertenencias y se echa a la mar en una barquilla: “Desató el piragucho del lugar donde se encontraba atado. [...] Desató el remo y empezó a navegar” (pág. 108). Al rato de alcanzar “la isla de los pájaros”, se presenta también Max, negando que la hubiera seguido; al parecer, dice haber llegado allí “cediendo a un impulso irresistible” (pág. 110). Después de mucho andar por parajes desconocidos, Max “arrulló como a una niña a la mujer a quien amaba apasionadamente” (pág. 126).

Mientras, en el buque “Escuela de ricos”, la tía Marieta lloraba desconsoladamente, pues ignoraba el paradero de Diana y Max.

Al cabo de muchas penalidades, la pareja decide abandonar la isla de los pájaros. Llegan a nado a Nuevo Paraíso. Allí se encuentran con un hombre sueco (Gustavo Andersen) que vestía “una túnica blanca que tenía un agujero por donde asomaba la cabeza” (pág. 151). Max lo informa de que: “viajábamos en el yate “Bengala” de matrícula española y caímos al agua por la noche” (pág. 152). El patriarca Andersen mantiene a toda su familia recluida en la isla, aun disfrutando de toda clase de lujos. Diana se pregunta si es justo que vivieran allí “sin haber gozado ni sentido” (pág. 163). Durante su estancia, Max y Diana son bombardeados por diversas preguntas de los jóvenes del tipo de: “¿En qué consistían los teatros y cines?” [...] ¿Cuando uno quería casarse, podía elegir entre muchas mujeres?” (pág. 163). Diana congenia con Ingrid, hija menor del millonario sueco, que anhela la libertad que, para ella, representaba Diana.

Andersen le sugiere que se casen porque habían pasado algunas noches solos, por lo que “el nombre de la señorita se verá envuelto en un escándalo desagradable” (pág. 165). La ceremonia la celebra “un sacerdote católico, un santo varón que ha consentido venir aquí a cambio de que yo le facilitase el medio de estudiar manuscritos antiguos” (pág. 166). Además, la boda se lleva a cabo “cantando en latín el ‘Bendita sea tu pureza’” (pág. 174). Durante la celebración del banquete, aparecen la tía Marieta y el tío Benjamín, que habían llegado en el *Bengala*. (Andersen había avisado al capitán del barco gracias a su radio).

El tío Benjamín reprende a Max, pero Diana lo defiende argumentando que la escuela para nuevos ricos es un buen negocio. Max accede a ejercer de director gerente de su fábrica de cigarrillos en Río Janeiro, aun comunicándole que antes cumplirá su palabra. Se quedará dos meses más a cargo de la escuela para nuevos ricos en el *Bengala*, mientras Diana “allí (en Río de Janeiro) me esperará, preparando nuestro hogar” (pág. 184). Diana se resigna: “Haré lo que Max diga” (pág. 185).

Mientras que permanece en Río de Janeiro, Max le escribe dándole cuenta de la finalización del curso impartido en el *Bengala*. La princesa Nipoulos (madre de Jorge, su exnovio) la ha sustituido en la escuela y ha desempeñado a continuación el cargo “brillantemente” (pág. 197); Araceli García (la Ballenita), ha abandonado a Jorge y se ha comprometido con un noble francés. También él reitera su amor y le anuncia su proyecto de instalar una fábrica de cigarrillos en España (pág. 188). Mientras lee esta carta, el mismo Max la llama por teléfono. Durante su diálogo, se corta la comunicación y, al salir “al pórtico perfumado y florido”, encuentra a Max.

Esta noche volveré tarde

Betina habita en “El cuartel de sobrinas reunidas”, es decir, un piso en Madrid que comparte con la “tía Perrito”, su prima Lotita (actriz secundaria de cine y de teatro), Conchita (mecnógrafa) y Pepita (profesora).

Betina es mallorquina, pero su abuelo y único pariente ha muerto, de ahí que su prima Lotita la haya acogido en la casa. Llegó con tres costillas rotas y daños en el peroné porque el autocar en el que viajaba con sus compañeras de colegio había sufrido un accidente durante una excursión a Roma.

Como Betina esta enferma y sus primas no le permiten salir, ella comienza a preparar algunas recetas. Pero, con el tiempo, esto se convierte en costumbre y, además, sus menesteres caseros aumentan. Betina se rebela porque no quiere ser “el ángel del hogar”.

Betina procedía de una familia de músicos y, por esto, tenía dotes naturales para tocar casi todos los instrumentos. Mientras estaba recluida en su casa, mantiene un `diálogo musical`, por medio de su clarinete, con Ataúlfo, que vivía al otro lado en la pared. Ella toca su instrumento y, más tarde, su vecino contesta con su voz de barítono. Estas relaciones musicales las avivaba cuando doña Tecla, la madre de Ataúlfo, se marcha a su tintorería. Pero terminarán cuando Betina observa el demacrado físico de Ataúlfo.

No hace mucho que acaba de comprar un bongo a un joven que, incluso, se había llevado a su casa, proporcionándole además el método de aprendizaje.

El día de su cumpleaños Betina se encuentra sola en casa porque sus compañeras han pospuesto la invitación que les había brindado. Para mitigar su soledad decide relajarse tomando un baño, y luego se va al cine. Cuando se dispone sumergirse en el agua, suena el timbre de la puerta. La busca un señor llamado Juan Valero.

Val (Valero) es periodista y también dramaturgo. Viene a recoger unas copias de su pieza *Los que llegan tarde*, que Conchita debía tener preparadas. Como Betina no las encuentra, el autor se descompona, pues tiene que llevarlas consigo al primer ensayo de la obra.

Cuando Betina recibe a Val en el salón se funden los plomos. Y para más inri, mientras soluciona este percance, Val se da cuenta de que tiene los

pantalones rotos. Betina le ofrece hilo y aguja para coserlos, pero enseguida se apiada de él y se los zurce ella misma. Así, “el simple detalle del zurcido habíale transformado en una especie de cachorro contento y agradecido” (pág. 43). Más tarde, le preparará algo de cenar.

Val se queda encantado con el sillón de ruedas especial que tenía Betina (apropiado para la lesión de su pierna accidentada), circunstancia que ella aprovechará para proponerle un negocio; si la lleva con él esa noche, le dará el sillón a la mañana siguiente. Val accede y Betina se viste de forma sofisticada, con ropa que toma prestada de sus primas.

Antes de salir, previene a tía Perrito de que no volverá en toda la noche (le miente diciendo que irá con Laurita Pinto, una antigua amiga).

Val la lleva al ensayo de *Los que llegan tarde*. Allí conocerá a la primera actriz, Teté (de ojos saltones), que intenta conquistar a Val sin éxito. Luego se dirigen a recoger una moto con “side-car” que este ha comprado a medias con su compañero (Carlitos, alias “Desmayos”), un fotógrafo del periódico donde trabaja. Como el tío de “Desmayos” (Don Anselmo Alvarado) les ha prestado dinero para la compra (que todavía no había recuperado), los obliga a llevar en la moto propaganda de “Raticil atómico Alvarado”.

En las puertas de la comisaría se encuentran con otro periodista, Daniel Aguirre, al que Betina bautiza como “cara de ángel”. Una vez dentro, le informan de que “el caso del nietecito ambulante” está pendiente. Y Val y Betina deciden investigarlo. Para esto comienzan por buscar alguna pista en casas de los abuelos del chico, Venancio.

Se dirigen primero a casa de los Martínez, que vivían de vender objetos antiguos. Los Martínez odiaban a los Gutiérrez, los otros abuelos del chico

perdido (Venancio). Los padres de Venancio se habían ido a América y el muchacho habitaba durante una semana con unos y la siguiente con los otros.

Como los Martínez no les proporcionan ninguna información sobre su nieto, se encaminan a casa de Los Gutiérrez, cuyo su negocio consistía en la venta de libros viejos. Allí encuentran al primo de Venancio, Cirio, un torero frustrado. Betina se adentra en la cocina y descubre a Filo “la inclusera”, miembro del cuerpo de casa. Esta profesaba gran cariño hacia Venancio y sabía que el muchacho se quería marchar a “las Américas” para reunirse con sus padres.

Cuenta que un día, cuando estaba con Venancio en la tienda, un señor (“el Ricachón”), les dio tres mil pesetas a cambio de un libro. Al día siguiente, Venancio encontró dos ejemplares más y fue a ofrecérselos al Ricachón a fin de conseguir dinero para emigrar con sus progenitores a América. Desde entonces no se le había visto.

Así pues, Betina, Val y Filo se trasladan a casa del Ricachón, que es almirante y se halla celebrando una fiesta. Todos entran en calidad de periodistas. Betina consigue hacerle una entrevista, simulando ser una reportera. Gracias al almirante se entera de que Venancio le ha llevado unos libros y que de él se los ha pagado.

Otra pista los conducirá a un circo donde se supone ha ido Venancio en busca de Cipriano (que también se quería marchar a América). Los cuatro hijos de Cipriano trabajaban allí en calidad de enanos. No encuentran tampoco ninguna pista, pero Filo se entera de que probablemente Venancio está con El Peludo (otro personaje relacionado con el circo). Todos van a su siniestra casa. Como no está, Filo sube por la ventana para abrir el cerrojo de la morada. Una

vieja vecina, que asiduamente le lleva la comida, les comunica que El Peludo y Venancio se hallan en Los Estudios Magnus, actuando como extras en una película de guerra. Finalmente los encuentran.

Betina, gracias a sus extravagantes aventuras, ha conquistado a Val. Y finalmente, de vuelta en su casa, se dice a sí misma: “Felicidades, chica con novio” (pág. 207).

7. COINCIDENCIAS ENTRE CARMEN DE ICAZA (1899-1979) Y CARMEN MARTÍN GAITE (1925-2000): RETROSPECCIONES Y LA TÉCNICA NARRATIVA DEL ESPEJO EN *LA FUENTE ENTERRADA* (1947) Y *YO, LA REINA* (1950)

7. 1. Introducción

La historia de la novela del primer franquismo es la menos estudiada de la trayectoria del género en el siglo XX; y cuando se la considera, los nombres que participaron de las ideas de régimen se relegan a segundo plano. Es el caso de Carmen de Icaza que, además, como hemos visto, se vincula a la novela popular y a la rosa. De ahí que simplemente se la suela encuadrar junto con autoras como Concha Linares Becerra, Luisa María Linares, Julia Maura, Ángeles Villarta o María Teresa Sesé, sin detenerse en sus peculiaridades (Alfonso García, 2000, pág. 22).

Ha habido, no obstante, un intento de rescatar su obra por parte de la crítica feminista, pero esta ha centrado su análisis exclusivamente en la ideología, omitiendo otros aspectos, entre los que se cuenta su técnica narrativa. Precisamente dicha técnica le reportó numerosos lectores en nuestro país –en diciembre de 1945 el Gremio de librerías la consideró “El novelista más leído en España” y le dedicó la semana del libro (Andreu 1998, pág. 65)–.

Carmen Martín Gaité (1925-2000), en *Usos amorosos de la postguerra española*, comenta los aciertos de Carmen de Icaza como novelista (1994, págs. 141-142), y en *El cuarto de atrás* (1978) confiesa su predilección por ella durante su juventud, describiendo, aun sin decirlo, a la protagonista de *Yo, la reina* (1950), personaje que impuso un nuevo tipo de heroína:

[...] Es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud, por mucho que más tarde se reniegue de ellos. Leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Icaza y desplazó a las demás, ella era el ídolo de la posguerra, introdujo en el género la modernidad moderada; la protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se había liberado económicamente, pero llevaba a costas un pasado secreto y tormentoso. (1978, págs. 122-123)

Críticos como Alemany Bay han relacionado algunas novelas de Martín Gaité, como *Entre visillos* (1958), con la novela rosa (1990, pág. 89). Otros han considerado incluso que *El cuarto de atrás* es una parodia de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1935) de Carmen de Icaza (Crespo, 2007, pág. 20). Pero hasta la fecha no se ha examinado la relación entre los recursos narrativos utilizados por ambas autoras, a fin de establecer qué grado de influencia existe entre ellas.

Procuramos evidenciar aquí algunas coincidencias entre el estilo narrativo de las novelas de Icaza y las de Martín Gaité. Esta última heredó, quizá inconscientemente y en la adolescencia, algunas de las técnicas narrativas de Icaza, desarrollándolas con maestría no sólo en sus novelas sino en ensayos como *El cuento de nunca acabar* ([1983] 1988, pág. 270).

Nos centraremos a continuación en las alteraciones del tiempo narrativo o anacronías que dan lugar a retrospectivas en el eje temporal de la historia

principal. También estudiaremos la aparición del espejo como recurso para reflejar el físico y los sentimientos de los personajes.

Aunque la obra de Icaza sea bastante copiosa, nos ceñiremos a *La fuente enterrada* ([1947] 2009) y *Yo, la reina* (1950), por tratarse de novelas que han sido relegadas a meras representaciones de una ideología conservadora (Manzano Badía, 2000, págs. 111-113); sin profundizar, a la postre, en sus secuencias narrativas, que, según decimos, abren camino a innovaciones técnicas posteriores, como las de Martín Gaité.

7. 2. Retrospecciones o evocaciones en la obra de Carmen de Icaza

La analepsis o retrospección es una anacronía “donde el acontecimiento que en ella se cuenta se sitúa en el pasado” (Bal, 2009, pág. 62). Las analepsis pueden estar provocadas por un objeto que hace recordar o evocar al personaje un tiempo pasado; es decir, el narrador busca una relación entre objetos existentes en el plano temporal principal y el secundario, o viceversa. Aunque también puede ocurrir que la analepsis se produzca sin estar vinculada a un objeto, el narrador retrocede en el eje temporal para dar cuenta de “eventos anteriores al presente de la acción” (Reis y Lopes, 2002, pág. 20).

El concepto de evocación es recurrente en toda la obra de Martín Gaité. Así, en *El cuento de nunca acabar* (1983) afirma que todo lo que permanece evoca lo fugaz. Los lugares, al ser estáticos, remiten a personas que han desaparecido o a otros años de nuestra vida:

Lo que no cambia es una referencia inexcusable para lo que cambia. En eso consiste el poder de evocación de los lugares a

los que se vuelve o por los que se está siempre pasando en etapas sucesivas de nuestra biografía personal. Su presencia inalterable acentúa por contraste la conciencia de nuestra fugacidad, de nuestra continua mutación [...]. ([1983] 1988, pág. 270)

Evocación significa, según el *DRAE*, “traer algo a la memoria o a la imaginación” (2001); ese algo puede ser bien un suceso pasado o no. Es decir, el concepto de evocación es más amplio que el de retrospección, que significa “mirar para atrás” (2001).

A continuación, analizaremos cómo se altera el orden narrativo mediante las retrospecciones (analepsis) o evocaciones en *La fuente enterrada* (1947) y en *Yo, la reina* (1950) de Carmen de Icaza (Bal, 2009, pág. 168).

7.2.1. *La fuente enterrada* (1947)

La fuente enterrada (Icaza, [1947] 2009) empieza *in medias res*. Irene informa de su pasado por medio de las siguientes retrospecciones (a y b):

Análisis (a): Irene, la protagonista, está ingresada en un sanatorio mental en los alrededores de Madrid. Gracias a las sucesivas retrospecciones, conocemos su trayectoria antes de llegar al sanatorio. Su marido, Raúl, la recoge, después de seis años en dicho centro, para llevarla a su casa de Madrid, donde vive su hija Gloria.

En el primer capítulo, Irene sale del sanatorio a dar un paseo y observa una maestra con unas niñas; sus voces le recuerdan su infancia (pág. 21). Se

relata en tercera persona su llegada, desde Cuba³, a casa de su tía Estefanía en Granada: “Las voces infantiles se perdían a lo lejos. Y de repente se vio a sí misma una niña, una niña frágil y enlutada [...] Su padre acababa de morir” (pág. 22). Después de veinticinco líneas, distribuidas en tres párrafos, Irene es interrumpida en su evocación por un saludo de una enferma, que textualmente se desarrolla con extrema brevedad (pág. 23). Luego continúa la evocación de su etapa granadina; aun cuando esta es nuevamente interrumpida por el narrador, que comunica en estilo directo las palabras de la profesora Matilde (en el exterior del sanatorio mental): “Irene giró sobre sus pasos, volviendo hacia los pabellones. —‘A lavarse las manos’ —oyó la voz de Matilde—. ¡Que vamos a clase!” (pág. 28). Al ver a Matilde, Irene recuerda a su profesora Teresa. Pero la evocación de sus tiempos de alumna es también atajada por otro sonido; el de las notas de un piano (pág. 29) que le traen a la memoria sus clases en Granada y las reuniones organizadas por su tía Estefanía. Al llegar —en la historia principal— al sanatorio, Irene se encuentra a Rosina, otra enferma, llorando ante el piano (pág. 31), lo que le despierta el fagonazo de que ella también, “cuando estaba sola, lloraba sin motivo” (pág. 31). Finalmente, Irene llega a su habitación (pág. 40) y piensa en Raúl, su marido (pág. 40). A partir de ahí, leemos una larga evocación de su primer encuentro con él en la ciudad nazarí (págs. 40-68).

³ Icaza vuelve a elegir la nacionalidad cubana para los personajes procedentes de Hispanoamérica en agradecimiento a la embajada de dicho país, que le proporcionó en 1936 pasaportes para salir de Madrid a ella y a su marido, Pedro Montojo Sudera.

Comentario (a): En el texto de *La fuente enterrada* anteriormente analizado, se registra una analepsis o retrospección externa, ya que es “[...] una retrospección [que] tiene lugar completamente fuera del lapso temporal de la historia” (Bal, 2009, pág. 67). Las que giran alrededor de la vida pasada de Irene han ocurrido antes del comienzo de la historia principal; es decir, su “alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 168). Entendemos por fábula el “material protoliterario que va a ser elaborado”; lo que significa que, para reconstruir la fábula, se deben omitir los desvíos temporales y retener sólo la lógica de las acciones (Reis y Lopes, 2002, pág. 95). De ahí que, frente a la noción de la “fábula”, utilicemos el término “historia” o “texto narrativo”; o sea, una fábula organizada de cierta manera (Bal, 2009, pág. 13).

Gracias a las retrospecciones, se desarrolla una fábula extensa de un modo breve, porque el narrador selecciona los hechos pasados que presentará en su historia. Los términos que le suscitan la evocación a Irene en la historia de eje temporal principal –las voces, la profesora Matilde y un piano–, están ligados respectivamente con episodios pasados –su niñez y llegada a la casa desde Cuba, su profesora Teresa y las clases de piano que le impuso su tía Estefanía–. Esta correspondencia incide también en *Las ataduras* (1960) de Martín Gaité, pero con la diferencia de que solo un término –el río– servirá para rubricar los cambios de nivel.

Análisis (b): También, aunque menos extensas y abundantes, se incluyen varias retrospecciones de Irene durante su época en Madrid, ya restablecida de su enfermedad mental. Estas evocaciones son puntuales y presentan un matiz distinto; en realidad, son comparaciones de personajes o situaciones de la

sociedad madrileña con las mujeres síquicamente discapacitadas del sanatorio mental. Así, por ejemplo, cuando Irene entra en el camerino de Lina Salgado (actriz y amante de su marido) y la encuentra medio desnuda, “[...] se acordó de Juana, levantándose las faldas. Oyó la voz de la tía Zoila: 'Niña eso no se hace, eso es feo’” (pág. 246). El objetivo es, por tanto, parodiar a las gentes de la capital, focalizando las situaciones bajo el punto de vista de Irene; sus pensamientos son comprensibles porque están ejemplificados con los de las dementes. Pedro Vendrell también recuerda a las enfermas y, mediante su evocación, el lector conoce a los personajes de la clase alta de un modo realista; por ejemplo, cuando la condesa de Puertoseguro (Dolores) le insinúa su amor: “Vendrell aplastó su cigarro contra el cristal de su mesita. Estaba viendo a Juana agarrándose, suplicante, a sus solapas. Oía su voz ronca: ¡Guapo, guapo, guapo! La misma que empleaba para el mozo que descargaba el carbón” (pág. 297).

Comentario (b): Este tipo de evocaciones son retrospectivas internas porque ya han sido narradas en la historia del eje temporal principal (Garrido Domínguez, 2007, pág. 168). Y se las puede definir como homodiegéticas porque su “contenido coincide con el contenido base” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 169). Pueden dar pie, eso sí, al llamado “peligro de cohesión” respecto a la historia del eje temporal principal, en tanto que pueden repetirse acontecimientos ya narrados (Garrido Domínguez, 2007, pág. 169); riesgo del que escapa Icaza, pues aquí se trata de breves referencias a personajes y no a hechos de la fábula. Pero lo que nos interesa señalar, por su influencia sobre Martín Gaité, es que estas retrospectivas caracterizan a los personajes, su modo de pensar, su subjetividad, sus emociones.

7.2.2. *Yo, la reina* (1950)

Análisis: En *Yo, la reina* (1950) la protagonista, Valentina, se encuentra en Pollensa y varios elementos del presente la inducen a evocar su pasado; por medio de esta técnica, el narrador da a conocer su historia. Pero es Valentina quien focaliza las distintas situaciones. Se produce así una diferencia entre el narrador, que cuenta, y el personaje, que mira (Garrido Domínguez, 2007, pág. 122). Las evocaciones del pasado están encadenadas; se salta de la historia novelesca principal (el paseo de Valentina) al pasado y viceversa. Los nombres de la misma protagonista son distintos en cada plano, lo que facilita la tarea del lector. Así, en la historia de eje temporal principal tenemos a Valentina Voss, mientras que la evocada está presidida por Tyna. El primer nombre (Valentina) se emplea en América para borrar su pasado (ya que había sido condenada a prisión por matar a su amante en Europa). A continuación, exponemos ejemplos de dichas evocaciones.

Ejemplo 1: Valentina pasea por Pollensa. Ve un cartel de una película titulada *Cárcel de mujeres*. Las fotografías le hacen recordar su entrada en la cárcel, a resultas de su condena por el asesinato de Lavasseur:

Debajo alineábanse una serie de fotografías, clavadas con chinchas. Valentina se acercó. Sus ojos se fijaron en las viejas estampas. Cárcel de Mujeres. Aquel calabozo, cuyo plano había dibujado ella misma...; aquel patio con sus hileras de acacias..., y las batas uniformes de las presas. [...] La habían dejado en la puerta, donde una carcelera se hizo cargo de ella. (pág. 71)

La entrada en la celda de Valentina da paso a otros episodios; la visita del escultor Nortier y el ofrecimiento de brindarle su ayuda (pág. 72); sus sobresaltos nocturnos (pág. 72), su relación con otras presas que la compadecen (pág. 73) y la narración por parte de Antonieta (una compañera de celda) de su pasado (pág. 74). Su discurso es una fuente de evocaciones y retrospecciones para Tyna, que oye sus palabras en el camastro vecino. Si Antonieta recuerda a sus padres, Tyna piensa en los suyos (pág. 45). Si la primera recuerda las flores que le regalaba su novio, Tyna rememora las regaladas por Claudio Levasseur (pág. 76). El discurso de la compañera de celda, Antonieta, en estilo directo, le sirve a Tyna para evocar sus visitas a la casa de Levasseur (antiguo amante y ahora asesinado por ella) (pág. 78).

Ejemplo 1₁ (el subíndice indica que el texto es una retrospección dentro de otra –la evocación de la entrada en la cárcel–):

El camastro vecino [Antonieta] siguió con sus recuerdos.

[Habla Antonieta:] —Me llevó a su casa. Vivía como un duque.

Tyna sonrió en la oscuridad. [Y comienza su evocación] Todo allí [en casa de Levasseur] era de una refinada perfección. Pisando suave con sus viejos zapatos, iba de un lado a otro, admirando sus alfombras persas, sus tallas, sus jades, impregnándose de aquel ambiente que era el suyo. (pág. 78)

Ejemplo 1 2:

El jergón [Antonieta] suspiró:

[Habla Antonieta:] –Tú crees que le has regalado la pirámide de Egipto y él considera que ha recibido un guijarro.

[Tyna recuerda las palabras oídas en el juicio referida a Levasseur].

‘Oh mujeres de todas clases, aventuras de un día, de las que se cansaba pronto’. (pág. 78)

Una vez en el plano evocado, la narración continúa por derroteros que ya no guardan relación con el objeto o palabra que favoreció la analepsis; así, se detiene en las cartas que Levasseur escribía a Tyna desde Italia y en las respuestas de ella (pág. 79). Luego, aún dentro de la primera evocación, existen otras (págs. 71- 84). Más adelante, tenemos una segunda evocación que parte del eje temporal principal; la visión de la presa Tasia en el cartel provoca el recuerdo por parte de Valentina del nacimiento de su bebé, hijo de Levasseur, en la cárcel (pág. 84).

Ejemplo 2: Valentina, caminando por el pueblo, y a raíz de lo que ve durante su deambular, evoca su pasado. Así, observa a un chico con una maleta y recuerda cuando, en Francia, salió de la cárcel con la suya y visitó a su amigo, el escultor Nortier (págs. 90- 94).

Ejemplo 3: En esta evocación no existe objeto que sirva de enlace entre el presente y el pasado. Valentina entra en un bar para refugiarse de la lluvia y, en el párrafo siguiente, continúa el relato donde acabó la anterior analepsis (págs. 94- 97).

Ejemplo 4: En esta evocación tampoco existe relación; el narrador interrumpe la historia de eje temporal secundario para ver cómo, en el bar, Valentina (dentro del eje temporal principal) saca un pitillo y continúa recordando su vida pasada (págs. 97- 98).

Ejemplo 5: En el eje temporal principal la camarera –“la mujer de rojo” (pág. 98)– pregunta a Valentina si quiere tomar algo más. Después de esta breve interrupción, Valentina prosigue con su evocación. Un narrador, en tercera persona, continúa la narración de su vida, focalizada por Valentina –“miró”, (pág. 99) –; aquí también aparecen diálogos en estilo directo (pág. 99-100).

Ejemplo 6: Tyna, en la historia de eje temporal secundario, mira un objeto que se enlaza con otro en la historia de eje temporal principal. Se produce así un proceso inverso (pág. 101); el objeto evocador en la historia novelesca (“coñac”) es referido en la analepsis y no se nombra en la historia de eje temporal principal, sino que se lo sustituye por un pronombre (“lo”) (pág. 101-108).

Ejemplo 7: Valentina ve unas máquinas semejantes a las de la imprenta en la que trabajaba en América (pág. 108- 38). Esta evocación es más larga, ya que se recrea en sus vicisitudes hasta que cruza el charco con su nuevo nombre, Valentina Voss (pág. 138).

Conclusión: En las dos novelas analizadas, *La fuente enterrada* (1947) y *Yo, la reina* (1950), ambas de Icaza, las analepsis son frecuentes; un narrador en tercera persona narra, desde la focalización o perspectiva del personaje principal, relaciones biunívocas entre objetos, personas o sensaciones existentes en el eje temporal principal y también en el secundario. Esta

búsqueda de un elemento común en ambos planos a veces es forzada. Otras, en cambio, el término evocador desaparece. En *La fuente enterrada* la analepsis se define como externa porque los episodios no siempre se enraízan en el eje temporal de la historia principal (Garrido Domínguez, 2007, pág. 170). En esta novela nos topamos también con breves analepsis internas que conectan situaciones pasadas, como el modo de ser de las deficientes mentales, con situaciones coetáneas a los protagonistas; estas, en realidad, no suponen saltos en el orden cronológico de la historia, sino que sirven para mostrar la dimensión interior del personaje por medio de una comparación con el pasado. Por el contrario, en *Yo, la reina* la retrospección es interna porque sucede dentro del lapso temporal de la fábula principal (Bal, 2009, pág. 67). Pero ambas obras coinciden en presentar episodios verosímiles y en que el focalizador (o sujeto de la focalización) suele buscar un elemento evocador que lo lleve al eje temporal contrario (Bal, 2009, pág. 110). Todos estos tipos de analepsis se registran, como veremos, en la narrativa de Martín Gaité, pero la autora de *Las ataduras* los desarrollará de un modo personal; potenciando los aspectos imaginativos, oníricos e irreales que, aquí, solo quedan esbozados.

7. 3. Retrospecciones o evocaciones en la obra de Carmen Martín Gaité

Numerosas son las novelas donde Carmen Martín Gaité utiliza este recurso. A diferencia de Icaza, las retrospecciones de sus ficciones cobran un tinte más irreal, son más abiertas y se suelen sobreponer al eje temporal principal. Esta técnica evocativa provoca una superposición de tiempos pasados y presentes, característica de la novela moderna (Llanos de los Reyes, 2002, pág. "Web" sin nº); hasta el punto de que este "ropaje fantástico"

rompe “la línea biográfica para centrarse en los momentos esenciales y desentenderse de lo anecdótico” (Nieva de la Paz, 2004, pág. 296).

Estudiaremos primero las evocaciones en *Las ataduras* (1960), por tratarse del título que guarda, por lo que toca a las anacronías, más similitudes con *La fuente enterrada* (1947) o *Yo, la reina* (1950) de Carmen de Icaza. También glosaremos algunas evocaciones de *Entre visillos* (1958), *Nubosidad variable* (1992) y *Los parentescos* (2001).

7. 3. 1. *Las ataduras*

En *Las ataduras* ([1960] 1978), Alina recuerda el pasado para explicar su insatisfacción presente junto a su marido. Existe un juego de relaciones entre el río Miño y el Sena. El segundo es el término evocador que enlaza con el primero (pág. 38). Se produce así una analepsis en la que se narra la vida de Alina en San Lorenzo (Orense) (págs. 39-77). En esta oportunidad cabe hablar de una analepsis externa porque su “alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero”, ya que la novela comienza en el momento en que los padres de Alina regresan de París (Garrido Domínguez, 2007, pág. 168). Esta analepsis termina con Alina de nuevo cerca del Sena (págs. 79- 80): “Ha empezado a llover sobre el río. Menudos alfilerazos sobre el agua gris. Alina se levanta” (pág. 79). Finalmente, tenemos otra vuelta al Miño —“ahora estaba gris el río, gris Orense” (pág. 81)—, en la que se vuelve a conectar con Herminia y Benjamín, padres de Alina (págs. 81-84).

Frente a la situación de la protagonista, que es mutable, el término evocador —el río— adquiere un valor simbólico porque es perenne —en

Orense o París—. Dicha estabilidad se manifiesta en que es siempre el río el motor que favorece la narración (fluida) de los recuerdos. Da igual cómo se llame, lo importante para Alina es el concepto de río; de hecho, el Sena simplemente “es su río ahora” (pág. 37), y amén de conferir unidad al relato, asume un valor poético para ella, al imaginarlo maravilloso (pág. 36). El narrador apunta: “Los ríos le atrajeron de pequeña, aún antes de haber visto ninguno. Desde arriba del monte Ervedelo, le gustaba mirar la raya del Miño, que riega Orense, y también la ciudad, concreta y dibujada” (pág. 39).

El río, con todas estas connotaciones, aparecerá de nuevo en otras novelas de Carmen Martín Gaité, como, por ejemplo, *Entre visillos*, donde representa la libertad: es el lugar donde los personajes se sienten libres y pueden dejar fluir sus sentimientos y escapar así de lo cotidiano (Alemany Bay, 1990, pág. 83). Por otro lado, en *El libro de la fiebre* el Tormes se identificará con la esencia del individuo:

Yo no caminaba, no tenía que preocuparme, caminaba el agua y ella iba guardando todo lo que era mío «Ya me lo devolverá cuando sea, si es que tiene que volver a mí. Nada está perdido — pensaba yo—. El río lo guarda».

El río salía muchas veces. Ya lo veréis [...] Pero hasta cuando no salía me acompañaba, sin paisaje, sin argumento, por debajo de las otras imágenes. Y él las unía (Martín Gaité, [1949] 2007, pág. 130) (Otras referencias al río en: págs. 129; 136; 138; 162 y 164-165)

Luego en *Las ataduras*, al igual que en *Yo, la reina* de Icaza, existen dos ejes temporales en los que elementos del eje principal, la mayoría de las veces, evocan otros del secundario. En *Las ataduras* es siempre el mismo elemento (el río), mientras que en *Yo, la reina*, como hemos visto, son elementos distintos. Esto último se valida asimismo en *La fuente enterrada*; pero en esta los elementos que sirven de lanzadera de la memoria no poseen función simbólica (como ocurre en las obras de Carmen Martín Gaité); simplemente se limitan a actualizar otros que, a su vez, se insertan dentro de otra historia.

Como en *Yo, la reina*, en *Las ataduras* hay retrospectivas que se insertan dentro de las retrospectivas o evocaciones de segundo nivel. Así, en el interior de la retrospectiva en la que se relata la vida de Alina en San Lorenzo (Orense) (págs. 39-77), sobresale otra en la que los límites entre lo real e irreal se difuminan: “La vivía [la historia] allí con la imaginación, y ahora, después de los años, lo que imaginaba se enreda y teje con lo que vivió de verdad” (pág. 64).

Otra característica de las retrospectivas de *Las ataduras* es su desestructuración temporal; es decir, no se proporcionan fechas al lector, con lo cual este ha de anudar las historias por sus medios. Se producen vacíos de información que vigorizan la función poética. Luego la retrospectiva en *Las ataduras* es externa, se mantiene fuera de los sucesos narrados en el eje temporal principal (Garrido Domínguez, 2007, pág. 168). Se puede considerar, además, completiva, dado que aligera la narración de la historia, puesto que “se utilizan para llenar vacíos del relato cuya narración fue omitida por el escritor en el momento oportuno y que luego recupera para facilitar al lector

una información importante respecto de acontecimientos de mayor o menor relieve” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 169).

7. 3. 2. *Entre visillos*

En *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité ([1958] 2007), Elvira, por medio de una evocación, trasmuta la ciudad provinciana, que contempla desde el balcón, por otra donde la mujer es libre para desempeñar las profesiones que anhela:

Todavía estaba el balcón entornado y se volvió a asomar, antes de cerrarlo. [...] Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida con tranvías y anuncios de colores, los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil. Y muchas chicas venderían flores, serían camareros, mecanógrafas, serían médicos, maniqués, periodistas, se pararían a mirar las tiendas y a tomar una naranjada, se perderían sus compañeros de trabajo entre los transeúntes, irían a tomar un tranvía para llegar a su barrio, que estaba muy lejos. ([1958] 2007, págs. 160-161)

Aquí la evocación transporta al lector a un mundo que no aparece en la historia novelesca ni en la fábula (Reis y M.Lopes, 2002, pág. 94). Se trata de una retrospección externa que manifiesta el carácter soñador de Elvira. El mundo evocado es irreal y paralelo al eje temporal de la historia principal, por lo

que, en buena lógica, no lo altera; su función es simplemente caracterizar al personaje (mostrando sus anhelos de libertad).

Este tipo de evocación, en la que los personajes imaginan historias que no son reales pero podrían haberlo sido, tendrá gran influencia en autores contemporáneos. Sirva como ejemplo Javier Marías, que en su reciente *Los enamoramientos* (2011) recurre a esa técnica, ya que la protagonista crea escenarios que ponen en duda al lector sobre su existencia; es decir, las evocaciones caracterizan al personaje. Las historias se presentan, pues, como imaginadas, y no están validadas por la autoridad de un narrador que las autoriza como (literariamente) reales.

7. 3. 3. *Nubosidad variable*

En *Nubosidad variable* (1992) los límites entre literatura o mundo de ficción y realidad llegan a borrarse por medio de las evocaciones que transportan al narrador, en vez de a un tiempo pasado, a un mundo imaginario.

Ejemplo: Mariana León piensa que va comenzar a escribir una novela y que Daniel Romero, un señor que ha conocido en un hotel de Cádiz, es un personaje de su obra. Imagina que le escribe una carta a Daniel, lo que enoja lo suyo a la amante de este. El sobre de una carta (que recibe Daniel Romero en la trama novelesca) le sirve a la narradora para recrear una carta de amor:

Me quedé pensando en lo insulso que debe ser abrir un sobre como ése a media mañana [...] En su juventud todavía se escribían cartas de amor. Querido Daniel, Daniel, mi vida. Por lo que más quieras, Daniel, dime algo. ¿Por qué no me escribes?

Daniel. El nombre se presta. [...] Pues bueno, Daniel Rueda puede ser el detonante de mi relato. En el casillero de la 204 aparece un buen día una carta para Daniel Rueda escrita en papel color garbanzo. La recoge la mujer-objeto. Hay una escena violenta entre ellos. En el comedor, por ejemplo, o en una terracita, eso ya se vería. Pero en algún sitio desde donde yo pueda pillar fragmentos de ese altercado. (*Nubosidad variable* 1992, pág. 260)

Cuando Daniel Rueda irrumpe en el relato, como personaje que se relaciona con la doctora León, esta última mezcla sus fantasías con la ficción narrativa y cree que lo imaginado ha sido un lance más de la novela: “Ahora tendría que darle explicaciones a D.R. acerca de la carta color garbanzo. ¿Por qué motivo más que por ése podía estarse dirigiendo a mí? Pero enseguida me acordé de que no se había escrito todavía” (pág. 267).

7. 3. 4. *Los parentescos*

Los parentescos (Martín Gaité, 2001) está repleta de retrospectivas y, en menor medida, de prolepsis. Jurado Morales ha llevado a cabo un estudio formal de su estructura y señala diecinueve prolepsis externas y dos internas, pero no relaciona tan exhaustiva clasificación con el sentido de la obra ni con el fin que persigue la autora (2003, págs. 114- 115). A continuación, exponemos varios ejemplos.

Ejemplo 1: El modo meloso de mirarse Pedro y su mujer, Beatriz (pág. 35), simboliza lo estable, lo que permanece en los dos ejes temporales y da pie

a que Baltasar evoque un pasado (cuando Pedro y Beatriz eran novios, la boda de sus padres y la vida en Segovia). Primero, accedemos al episodio de la boda de sus padres y, luego (al final del capítulo I), descubriremos que han sido la sonrisa de Bea y las fotos los elementos desencadenantes de esos recuerdos (que se remontan a nueve años atrás) ubicados al principio de la novela. Durante la boda de sus padres, cuando Baltasar tiene casi nueve años, “[Bea] Se rió como si le pareciera muy gracioso, pero no me miraba al reírse, sino a Pedro, hecha unas puras mieles. Es de las que se ríen más de lo normal. Y no se fía uno” (capítulo I, pág. 35). Baltasar, ahora, se encuentra en casa de Pedro, en La Moraleja, y tiene diecisiete años: “Pero ni siquiera al hacer aquella advertencia [Bea] perdió la sonrisa, y seguía mirando al marido aunque me hablara a mí, como cuando eran novios” (capítulo I, pág. 36).

Ejemplo 2: Asimismo, lo que permanece, la puesta de sol en La Moraleja, le sugiere a Baltasar el cielo y el color rosa de las nubes en Segovia que veía desde el balcón de su casa cuando aún vivía allí, con la misma edad que su sobrino. En la casa de La Moraleja, “las nubes se arremolinaban, se teñían de rojo y desaparecían. —Es que se echan a correr, porque le tienen miedo al sol, ¿a que sí?— dijo el niño” (capítulo I, pág. 37).

Veamos las palabras en las que Baltasar se ‘traslada’ a su hogar de la plaza mayor: “Yo seguía distraído, asomado a un balcón de la plaza mayor de Segovia, mirando pasar las nubes del rosa acero y desaparecer detrás de la catedral; aquellas nubes alimentaban mis enigmas” (capítulo I, pág. 38).

Ejemplo 3: El sobrino de Baltasar se marcha con la doncella filipina para que le cuente historias de miedo (capítulo I, pág. 39). A raíz de ello, el narrador, o sea, el propio Baltasar, recuerda a su criada, Fuencisla, en la época en que

vivían en Segovia. Y Pedro, mirando los bordados del mantel, le contesta que también se acordaba de ella. Los bordados operan a modo de metáfora que la autora reitera frecuentemente —lo explica en *El cuento de nunca acabar*— para simbolizar que los recuerdos son como hilos que hay que incluir en los bordados nuevos de la vida ([1983] 1988, pág. 198).

Ejemplo 4: Las fotos de la boda de sus padres que Baltasar ve con diecisiete años lo retrotraen al pasado (el capítulo I). Pero la fuente de evocación (el álbum de fotos) no aparecerá hasta el final del capítulo: “la visita al chalet de la Moraleja es lo que me ha revuelto la maraña de los parentescos. Y otra maraña más misteriosa todavía: la del paso del tiempo” (capítulo I, pág. 40).

Ejemplo 5: Primero, el narrador Baltasar habla de su hermanastro Máximo y compara su belleza demoníaca con la del ángel caído de la fuente del Retiro. Es decir, primero se nos facilita el término recordado y luego se lo compara con lo perenne, lo inalterable: la estatua del Retiro, ya en el tiempo presente del narrador. Y no vacila, además, en demorarse en un largo comentario sobre Lucifer y la calidad artística de aquella estatua:

Tenía mucho ángel [Pedro], como decía Fuencisla. Tenía mucho de ángel, sí, pero también de demonio. Y quien se figure feo al demonio es que no ha ido al Retiro de Madrid, donde tiene estatua, subido en su pedestal, bien alto. (*Los parentescos*, Capítulo IV, pág. 62)

Así pues, en los ejemplos citados de *Los parentescos*, tenemos dos evocaciones o retrospectivas posibles. Una es la posibilidad tradicional, ya utilizada por Carmen de Icaza, en la que elementos del eje temporal principal, como son las puestas de sol o la muchacha filipina, actualizan los hechos pasados, que son relatados posteriormente. Otra posibilidad (no experimentada por Icaza) es narrar lo evocado y, luego, presentar el objeto evocador como, por ejemplo, el ángel caído de la fuente del Retiro o las fotos de la boda de los padres de Baltasar.

En *Entre visillos* y *Nubosidad variable* las evocaciones no son historias validadas como reales por el narrador y no completan las fábulas de la historia principal, sino que se definen como historias imaginadas por los protagonistas; historias que los caracterizan porque manifiestan su dimensión subjetiva, onírica y espiritual.

7. 4. Entrecruzamiento de ambas autoras en el uso de las retrospectivas

Nuestro análisis evidencia que existen similitudes en la consideración del tiempo narrativo entre las novelas de Carmen de Icaza y las de Carmen Martín Gaité. Estas similitudes se pueden concretar en:

- El uso de retrospectivas en el tiempo narrativo para exponer la fábula, como, por ejemplo, en *Yo, la reina* y en *La fuente enterrada* de Icaza y en *Las ataduras* de Martín Gaité.

- La importancia en tales retrospectivas de un término evocador que sirve para enlazar los dos ejes temporales, el de la historia de eje temporal principal y el de la evocada. Así, en *La fuente enterrada*, por ejemplo, los siguientes términos estimulan el recuerdo de la protagonista: las voces, la

profesora Matilde y un piano, ligados respectivamente con episodios previos: su llegada a Granada, su profesora Teresa y las clases de piano que le imponía su tía Estefanía. También en *Yo, la reina*, Valentina, al ver un cartel que anuncia una película sobre una cárcel, rememora su pasado como presa. En las obras de Martín Gaité los términos evocadores son también frecuentes; como ejemplo, el río, en *Las ataduras*, o el mantel, en *Los parentescos*.

- El juego continuo de vaivenes del plano temporal principal al secundario y viceversa, a través de un término evocador, que es común en ambos planos. Estas semejanzas se aprecian sobre todo al comparar *La fuente enterrada* y *Yo, la reina* de Icaza con *Las ataduras* de Martín Gaité.

- Evocaciones secundarias dentro de evocaciones primarias, como, por ejemplo, en *Yo, la reina* de Icaza y *Las ataduras* de Martín Gaité.

- Narrador en tercera persona que se adueña de la perspectiva o focaliza la realidad por medio de un personaje (foco) que asume el protagonismo del relato. Por ejemplo, Irene, en *La fuente enterrada*, y Valentina, en *Yo, la reina* de Icaza y Alina en *Las ataduras*.

Frente a estas similitudes, observamos las siguientes peculiaridades de Carmen Martín Gaité en el uso de las retrospectivas:

- Aunque ambas escritoras se caracterizan por las retrospectivas breves —que son internas y homodiegéticas (lo narrado coincide con el relato base)—, en Icaza su contenido es verosímil y aparece como ‘real’ en la historia, mientras que en Martín Gaité linda con las fronteras de lo fantástico o no está ratificado como ‘real’ por el personaje que lo narra. Así, por ejemplo, las evocaciones ‘reales’ de las dementes del siquiátrico por parte de Irene o Pedro Vendrell (al ver a los miembros de sociedad de madrileña) en *La fuente*

enterrada de Icaza, en contraposición a las de un mundo irreal o imaginario por parte de Mariana León (al ver que Daniel recibe un sobre) en *Nubosidad variable*.

- El término evocador puede tener un valor simbólico; por ejemplo, el río simboliza la libertad en *Las ataduras*. Este significado se extiende a otras obras de la autora como, por ejemplo, *Entre visillos*. Además tenemos otros espacios y objetos en las novelas de Martín Gaité que hilvanan toda una red intertextual entre sus obras; así, las plazas, los manteles bordados con distintos hilos y los atardeceres, principalmente.

- Las relaciones temporales en las retrospectivas presentan límites difusos. Si las similitudes con Icaza quedaban más patentes en *Las ataduras*, a medida que Martín Gaité adquiere su madurez como autora, las distancias se agrandan y en las obras posteriores, como por ejemplo en *Los parentescos*, las analepsis se tornan atemporales o con escasas referencias cronológicas. Así, el tiempo es percibido como desestructurado y el mundo espiritual u onírico de los personajes se refleja en el texto. Martín Gaité detalla una realidad fragmentada a través del tiempo y unos personajes cuyas aristas no están definidas, porque el mundo real y el irreal se hallan mezclados en su interior. Verbigracia, Baltasar en *Los parentescos*, cuando trae a su memoria los atardeceres segovianos y reconoce que “aquellas nubes alimentaban mis enigmas” (capítulo I, pág. 38)–.

- Se altera el orden de la retrospectiva. Primero, se relata la historia evocada, como, por ejemplo, en *Los parentescos* y, luego, se conecta con la historia desarrollada en el eje principal.

- La evocación es irreal y se superpone a la historia central. Es paralela a esta y viene regida por la dimensión fantástica de los personajes, como en *Entre visillos* (Elvira imagina que se eleva desde su balcón) o *Nubosidad variable* (Mariana León fantasea con que Daniel Romero es un personaje de su novela). Las evocaciones brindan, pues, la clave del mundo interior de los personajes, y el tiempo no retrocede, sino que es paralelo o se superpone al de la historia núcleo; es decir, no se persigue una alteración del tiempo de la historia sino mostrar el interior del personaje y las distintas facetas de su subjetividad.

7. 5. Los espejos en Carmen de Icaza y en Carmen Martín Gaité

Otra técnica común en ambas escritoras es la elección de los espejos como recurso narrativo. Su repercusión en el universo novelesco de Martín Gaité ha sido muy estudiado; es más, tanto la propia novelista como los críticos les asignan distintos valores a lo largo de su trayectoria (Laffey, 1996, págs. 90-96). (Paoli, 1998, pág. "Web") (De Bleeker, 2006, pág. "Web") (Jurado Morales, 2003, págs. 340-348). Nos centraremos, en primer lugar, en examinar la recurrencia de este objeto en la producción de Icaza y, luego, veremos qué puntos en común se establecen con el estilo de Martín Gaité.

7. 5. 1. Los espejos en Carmen de Icaza

En Carmen de Icaza la técnica del espejo viene impuesta por el punto de vista o la perspectiva elegida; el narrador (en tercera persona) utiliza un personaje como focalizador. En consecuencia, la única manera de describirlo se reduce a su imagen reflejada en el espejo —ya que solo entonces logra

verse o focalizarse (Bal, 2009, pág. 110)—. Podemos hablar, pues, de una focalización interna, ya que “corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (Bal, 2009, pág. 111).

La fuente enterrada

En *La fuente enterrada*, los espejos devuelven al lector el aspecto físico de los personajes en situaciones narrativas en las que previamente observamos signos de focalización, como “El antiguo hotel le hizo el efecto” (pág. 34). Estos términos indican que el personaje está enfocando la situación o escenario previos y que, finalmente, se concentra en el espejo: “Al mirarse en el espejo del vestíbulo se encontró un aspecto raro” (pág. 34). (Véanse también las págs. 109 y 164).

Algunas veces lo que ven reflejado provoca en los personajes una honda preocupación acerca de la vejez; Dolores, la condesa de Puertoseguro, se examina a sus cuarenta y dos años “con mirada crítica” (pág. 206) o “con ojos duros” (pág. 259); e Irene “con ansiedad miraba en el espejo su pelo blanco, su cara sensitiva, en que toda impresión dejaba su huella” (pág. 288). Otras veces, la imagen del cristal impulsa a la protagonista a mejorar su aspecto para gustar a su enamorado (pág. 151).

También los personajes se refieren a otros individuos a través del espejo, como punto de partida para actualizar palabras enunciadas sobre ellos; así Irene, al ver reflejada la figura del conde, recuerda lo que había oído sobre él: “un tipo gordo y repulsivo que la [a su mujer] ha cuajado de brillantes” (pág. 121).

Pero lo más relevante es que la imagen reflejada abre la puerta al interior de los personajes, mostrando entonces su fluir de conciencia al lector:

Y se vió con la cara, sus ojos enormes y ese traje que parecía un hábito. [...] Si hasta hace poco había vegetado en su apatía como una larva, alguien, bruscamente, había roto su caperuza, la había sacudido de su letargo ¿Para qué? ¿Para sentir, después de unos momentos de un encanto olvidado, esta lacerante realidad? (*La fuente enterrada*, pág. 150)

El espejo muestra los verdaderos sentimientos de los personajes (Garrido Domínguez, 2007, pág. 136). Así, también Irene, al contemplar la figura de Pedro Vendrell, ve “una claridad iluminar su semblante” —que es la expresión del orgullo por haber hecho bien una operación (pág. 233)—. Igualmente, mientras que Irene y Raúl hablan, la primera observa en el espejo cómo su expresión contradice sus palabras al nombrarle a su amante: “— [Irene] Nunca me has contado cómo os conocisteis Dolores y tú [...]. —[Raúl] ¡Ay, hija! ¿Quién se acuerda ahora de eso? [...]. —[Irene] Vio que la cara en el espejo se hizo precavida” (pág. 122).

Yo, la reina

En *Yo, la reina* la protagonista Tyna se mira en el espejo al llegar a América y encuentra a “una muchacha de cara desencajada y ojos sin brillo en la azulosa palidez de la piel, vestida como una pupila de orfanato” (pág. 98). El objetivo es presentar al lector la imagen física de la protagonista y, además, su

estado de ánimo, que se deriva de sus comentarios: “¡Qué importaba después de todo! Para el camino que iba a seguir no necesitaba ser atractiva” (pág. 98). Así pues, se explica al personaje gracias a la visión que el espejo le devuelve de sí misma. En el ejemplo siguiente, Valentina (Tyna) compara su imagen con la de una joven que los acompañaba:

[...] Valentina vio reflejada su imagen junto a la de su acompañante. Eran igualmente altas y esbeltas. La una, más joven, más guapa en su modesto vestido azul, con los hombros cubiertos por un chal bordado de su país; la otra infinitamente más distinguida en su funda negra y su capa de martas. (pág., 257)

En el ejemplo posterior, se observa la focalización por parte de Valentina, textualizada por sintagmas como “alzó la vista” o “tomó posesión de todo”, que obligan a usar la misma técnica para describirse. El elemento focalizador es, por tanto, la protagonista y necesita de nuevo del espejo.

Valentina alzó la vista y de una mirada abarcó cuanto le rodeaba.
 [...] Tomó posesión de todo. [...] El espejo de marco dorado le reflejó su propia imagen, muy pálida en su vestido morado, un pliegue vertical entre las cejas y los ojos, oscurecidos de pronto. Como una condecoración brillaba en su pecho su *W* de brillantes.
 (*Yo, la reina*, pág. 279)

Otras veces, tras la descripción física, el personaje revela su tensión y sus miedos. De este modo, se fomenta una exteriorización de los sentimientos que Martín Gaité perfeccionará en su narrativa. Valentina se mira al espejo: “Pero su cara [...] le reflejaba dureza y sarcasmo. Una cara tirante, súbitamente envejecida. ¿Y si no bajara? —se dijo—. Y si marchara esta misma noche y no volviera a verle nunca” (pág. 283).

(La novela *El tiempo vuelve* (Icaza, 1945), aunque no la hayamos analizado, contiene numerosos ejemplos que apoyan esta tesis. Véanse las páginas: 20, 98, 114, 130, 133, 140, 153, 184, 187, 199 y 240).

Podemos concluir que en *La fuente enterrada* (1947) y *Yo, la reina* (1950) de Icaza, un narrador cede su perspectiva a un personaje; es decir, un focalizador interno que utiliza la técnica del espejo para describir su físico. También, aunque menos frecuente, verificamos que el espejo revela la interioridad de los personajes; refleja su temor a envejecer, su preocupación por el aspecto delante del amado y su semblante después de haber mentido.

7. 5. 2. Los espejos en Carmen Martín Gaité

La obsesión por los espejos ha acompañado a Martín Gaité durante toda su vida. Además, según Liesbeth De Bleeker,

el motivo del espejo apareció ya con mucho vigor en obras tempranas como *El balneario* o *La oficina*. Luego, el motivo se enriqueció a lo largo de los años sesenta y setenta (*Ritmo lento*, *Retahílas* y sobre todo *El cuarto de atrás*), para culminar en *La reina de las nieves* y *Nubosidad variable*, en los años ochenta y noventa. (2006, pág. "web")

Es un recurso narrativo por medio del cual Martín Gaité reproduce la realidad de forma realista; “le permite mostrar lo que de otro modo quedaría invisible —la cara de un personaje, o algún mueble que está detrás del personaje que se mira al azogue—”, pero también y, esto es lo más relevante, le sirve “para caracterizar a sus personajes de forma indirecta, para tomarles el pulso o para traducir los altibajos de su confianza en sí mismo” (De Bleeker, 2006, pág. "web").

El simbolismo y sentido que la autora confiere a los espejos es muy diverso. Para Paoli los personajes, al mirarse en ellos, “[...] buscan al interlocutor capaz de escucharlos y de establecer [...] el diálogo vital” (Paoli, 1998, pág. "web"). Pero entre toda la diversidad de interpretaciones posibles, existe un punto en común: los personajes se buscan a sí mismos, tratan de ver sus verdaderos sentimientos, bucean en su subjetividad y desdoblan su personalidad (Paoli, 1998, pág. "web"). Y al tiempo que ellos tratan de ver su realidad interior, se la muestran al lector.

Como este tema ha sido muy analizado por la crítica (Pérez, 1995, págs. 47-63) (Laffey, 1996, págs. 90-96) (Paoli, 1998) (De Bleeker, 2006), (Jurado Morales, 2003, págs. 340-348) expondremos solamente unos ejemplos para indicar cómo los personajes manifiestan mediante el espejo su mundo interior y sus dualidades, del mismo modo en que lo hacen, aunque más tímidamente, los personajes de Icaza.

En *Nubosidad variable*, Mariana, desde la casa en Puerto Real de su rica amiga Silvia, escribe a Sofía y reconoce su angustia interior porque “la casa se le cae encima” y cuando sale a la calle “no encuentra aventura en nada”,

porque es incapaz de comunicarse con la naturaleza o las personas (pág. 87). Este desasosiego le hace buscar en los espejos su auténtica imagen, aquella que restablecerá su paz interior. En el siguiente párrafo, Mariana le describe a Sofía la casa; y comienza precisamente por los espejos, porque su inquietud así lo requiere:

En esta casa hay muchos espejos, demasiados. Y lo peor es que son solemnes, casi trágicos, y que me salen al paso (o voy yo hacia ellos como atraída por un imán) justamente cuando ver mi imagen es igual que sentir una cuchillada por la espalda, cuando la lucha que me traigo entablada entre aceptarme a mí misma y huir de mí está alcanzando sus cotas más álgidas, de tensión irresistible. No falla. En momentos así, precisamente en éstos, resulta que se me aparece un espejo o que estaba parada delante de él hacía un rato y no me había dado cuenta. (*Nubosidad variable*, pág. 89)

Ya en *El libro de la fiebre*, publicado póstumamente, pero escrito en 1949, el espejo, según Calvi, estaba “íntimamente relacionado con la autobiografía y la construcción del yo” ([1949] 2007, pág. 67) y desnudaba la esencia de los protagonistas: “correr descalza es olvidar por qué se corre y no llevar ningún espejo en la mano para mirarse. Y muestra el rostro `sin careta” (Martín Gaité, [1949] 2007, pág. 97).

7. 6. Entrecruzamiento entre ambas autoras en el uso del espejo

Martín Gaité pudo haber tomado el recurso narrativo de los espejos, como ya hemos apuntado, de sus lecturas juveniles de la narrativa de Icaza. Se puede apreciar, en definitiva, que las mujeres de sus novelas al mirarse al espejo ven y hacen `ver` al lector su crispación interior, en pos de su verdadera identidad.

En *La fuente enterrada* (1950) y en *Yo, la reina* (1959), de Icaza, las lunas reflejan la imagen de un modo realista. Se describe cómo va vestida la protagonista, pero otras veces sacan a la luz el mundo interior del personaje: sus dudas y temores. El espejo, como hemos visto más arriba, muestra `la verdad`; `la verdad única y evidente`; y la figura reflejada también puede recordar lo dicho sobre ese personaje con antelación. (Se abre así la puerta a la evocación que Martín Gaité explotará al máximo).

En las novelas de Martín Gaité la representación de este mundo síquico adquiere más profundidad porque se funde con la imaginación; ahora no sólo el personaje observa su imagen sino también sus temores y dualidades; fabula mundos irreales que el lector casi confunde con `la realidad` narrada. Otras veces, la imagen sirve para dar pábulo a un desdoblamiento de identidades del personaje. El espejo no devuelve ya una `única verdad`, como ocurre en las novelas de Icaza, sino `diversas verdades` que tienen que convivir y matizar las distintas caras o verdades de los personajes.

De este modo, la técnica del espejo se amplía dando cabida a mundos oníricos, fragmentarios y evocados y se adapta a un nuevo tipo de novela; se pasa así de la utilización realista, que hace de ella Icaza, a una utilización

abierta a visiones del mundo donde la realidad participa de distintos puntos de vista o perspectivas. Martín Gaité incorpora a esta técnica un trasfondo orteguiano, como manifiestan estas palabras del filósofo: “Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única” (Ortega y Gasset, 1923, págs. 102-103, *apud* Garrido Domínguez, 2007, pág. 123). Así, el lector ante este modo de composición en fragmentos debe reconstruir el espejo roto uniendo los añicos del mismo a medida que avanza su lectura. Jurado Morales señala este proceso en *Ritmo lento* (1963), *La reina de las nieves* (1994), *Nubosidad variable* (1992) y *Los parentescos* (2001) (2003, págs. 340-341).

Pero surge la paradoja de que si, como concluye Villanueva, el arte realista es aquel que crea en el lector una imagen de realidad, quizá los textos de Carmen Martín Gaité sean más realistas que los de Icaza. Los de la autora salmantina son “textos eminentes”, es decir, “inciden sobre nuestra realidad”, porque “siguen hablando” en todos los tiempos y crean en el lector una impresión de realidad. Por el contrario, las descripciones de Icaza presentan un “realismo ingenuo”, en virtud de las referencias unívocas entre realidad y representación literaria (Villanueva, 2004, págs. 203-204).

7. 7. Conclusiones

Las similitudes entre Icaza y Martín Gaité en el uso de las retrospectivas (para presentar la fábula) y en el recurso de los espejos (para caracterizar a los personajes) sugieren una cierta influencia de la primera sobre la producción de

la segunda. Pero la visión distinta del mundo de Martín Gaité –y, por tanto, de la novela– determina una modificación de estos recursos.

Si la evocación en Icaza es una técnica para contar una vida pasada (Valentina y su estancia en la cárcel), en Martín Gaité se cifra en un modo de mostrar la dimensión múltiple de los personajes en cada momento de la trama. Martín Gaité no pretende ‘ir para atrás’ para completar la fábula, sino profundizar en cada episodio de la ficción, presentando distintos niveles sobre una realidad en un momento dado (salida al balcón de Elvira) o mostrando la complejidad de los personajes (“los enigmas” de Baltasar).

Icaza ‘restaura’ el realismo, siguiendo patrones realistas posrománticos (principio de la trama *in medias res* y retrospectivas completivas de la fábula) que responden a una visión unívoca de la realidad. Esta visión aparenta cierta modernidad porque la autora sustituye el narrador decimonónico por un personaje foco, dentro del relato; pero, en el fondo, su visión responde a la misma concepción realista tradicional, ya que dicho personaje asume el papel del narrador omnisciente y la única diferencia es que, ahora, es él quien hace las veces del narrador; narrador, además, que ‘ve’ una sola realidad. Por el contrario, el de las novelas de Martín Gaité ‘ve’ fragmentos, que son como teselas del mosaico de la realidad; dando cabida, a una nueva concepción de lo real en la novela.

Se puede, pues, concluir que en Icaza el recurso del espejo se utiliza para presentar el aspecto exterior de los personajes y, a veces, para acentuar su desasosiego. Este último punto es explotado por Martín Gaité y estirado hasta sus máximas consecuencias; los espejos reflejan la dimensión onírica, irreal, subjetiva de los personajes y sus dualidades internas. Los espejos, pues,

reflejan la fragmentación de su realidad como personajes: les devuelven distintas caras y todas conforman su `yo´. Para Mariana “la imagen es igual que sentir una cuchillada por la espalda” (1992, pág. 89), porque revela una complejidad superior al entendimiento del hombre o su “continua mutación”, aspectos ambos difíciles de textualizar (o simplificar), como ocurre en las narraciones de Icaza.

8. IDEOLOGÍA Y TÉCNICAS NARRATIVAS EN LA NOVELA FRANQUISTA: *LAS HORAS CONTADAS* (1953)

8. 1. Introducción

Carmen de Icaza de León (1899-1979) pertenece a la generación de novelistas de la posguerra, aunque ya había publicado antes de la Guerra Civil (1936-1939), y su producción se encuadra entre la novela popular y la sentimental (Servén Díez, 1996, pág. 92; 94).

La necesidad de estudiar con rigor la literatura fascista ha sido reivindicada por Jordi Gracia, quien afirma que “todavía las letras españolas no han encontrado el modo de dar coherencia literaria e histórica a un conjunto de obras que, sin embargo, emiten numerosos destellos de complicidad tanto estética como política y literaria” (2006, pág. 94). Además, la segunda edición de la *Historia de la literatura fascista española* (2008) de Rodríguez Puértolas avala el interés que despierta el tema entre los estudiosos y la obligación de profundizar en este asunto.

Rodríguez Puértolas (2008) considera a Icaza entre los continuadores del género después de la contienda; señalando que en sus novelas domina la “mezcla de novela rosa y novela de guerra” (pág. 630). La incluye junto con autoras como Rosa María Aranda (1920-2005), María Mercedes Ortoll, Liberata Masoliver (1911) y Mercedes Salisachs (1916) (pág. 631), aun cuando solo cite alguna de sus obras, dejando a un lado *Las horas contadas* (1953) y *La casa de enfrente* (1960).

El objetivo de estas líneas es profundizar en *Las horas contadas* (1953) para iluminar a qué ideología se plegó Icaza y de qué técnicas literarias se valió para transmitirla. Además, veremos si esa ideología se desvincula en algún punto de los valores heredados, apuntando hacia la modernidad, o si esta falta de toma de partido es solo aparente. También intentaremos situar la novela en su época histórica y deslindar a qué público se dirigía.

Las obras de madurez de la madrileña, como es el caso de *Las horas contadas* (1953), arrojan luz sobre el complejo panorama literario del primer franquismo. La dictadura franquista impuesta, en un principio, por medio de ejecuciones, depuraciones de funcionarios y accesos restringidos a la administración, estaba ya bien asentada en los años 50 (Tussell, 1998, pág. 607). Durante esa década, la sociedad se ha acostumbrando a la situación política; y uno de los factores de dicha resignación es el adoctrinamiento en los inicios del régimen desde todos los frentes, incluido el literario. Icaza forma parte de este grupo de escritores. Su literatura `formaría` (o deformaría) a un público mayoritariamente integrado por mujeres.

Pero surge también una paradoja: estas mujeres recibirán de ella un mensaje contradictorio. Por un lado, el argumento de estas novelas las ataba a las costumbres patriarcales y, por otro, les abría una ventana hacia el exterior. Así, autoras completamente desvinculadas del régimen han confesado haber leído a Icaza, como, por ejemplo, Martín Gaité (1978, págs. 122-123). De hecho, las narraciones de Icaza eran un nido que pretendía proteger a las mentes, pero que, por el contrario, les daba fuerzas para volar hacia nuevos aires ideológicos. A este respecto, Andreu considera que sus novelas llegan a

convertirse en parodia de la ideología falangista por la representación exagerada de la misma (2000, pág. 46).

Esta virtualidad ni siquiera la misma Icaza la vislumbraba. No en vano, las protagonistas femeninas `se le iban de las manos´; bien porque las mismas lectoras evidenciaban lo ridículo de la situación, bien porque se rebelaban ante una autora que intentaba aportar realidad a un mundo artificial y, por esto mismo, incoherente y vano.

Las novelas de la madrileña han sido, empero, olvidadas y no figuran en las recopilaciones recientes del género de esta época como, por ejemplo, *La novela española durante el franquismo* (Sanz Villanueva, 2010). Es el caso de *Las horas contadas* (1953), apenas nombrada, sin profundizar en ningún ámbito, por especialistas como Manzano Badía (2000, pág. 112). Servén, en un estudio pionero, ha considerado en *Las horas contadas* la actitud de la protagonistas hacia el matrimonio (1996, pág. 95); y en otro posterior la incluye junto con *La fuente enterrada* dentro un grupo de novelas en las que se exponen “situaciones conyugales conflictivas” y que suponen un viraje de la trayectoria novelística sentimental de la autora, que comenzaría a partir de 1945 (Servén, 2005, pág. 122).

La dificultad para estudiarlas en su conjunto proviene de su carácter de novela popular, que le confiere los siguientes rasgos: abundancia de personajes y argumentos secundarios, gran extensión, acción rápida y referencias a ideologías –superficialmente representadas (Fragero, 1989, pág. 97)–. Todos estos rasgos, muy entretreídos, vuelven un tanto ardua su lectura y clasificación.

Soldevilla Albertí denuncia el “sistemático olvido alrededor de todo aquello que no sea Alta Cultura (*sic*)” en el panorama de las letras españolas, al contrario de lo que ocurre en países como Francia o el Reino Unido (2009, pág. 378). Así pues, *Las horas contadas* (1953) debe rescatarse por constituir un elemento más del variado mosaico de la novelística de posguerra. Hay que tener en cuenta que la diversidad narrativa en este periodo –pensemos, por ejemplo, en *La familia de Pascual Duarte* (1942), en *Nada* (1944), en *La colmena* (1951) o en *El Jarama* (1955)– manifiesta los distintos géneros de lectores que luchaban por coexistir en una España dañada culturalmente por el conflicto bélico.

Tanto los autores conservadores como los de izquierdas buscan no solo ganarse el favor de un determinado público –acorde con su ideología– sino, sobre todo, merecer el favor de otros autores que son de su bando y, por tanto, comparten sus ideas. Así lo reconoce Sánchez Ferlosio en una entrevista concedida a Televisión española y realizada por Julio Llamazares en 1986 (Sanz Villanueva, 2010, pág. 12). El deber de complacer a los colegas sitúa a los escritores de tendencias opuestas, franquistas y no franquistas, en un mismo plano: ambos intentan satisfacer las expectativas de sus allegados a la vez que burlar a la rígida censura.

Es necesario reivindicar la obra de Icaza porque sus novelas eran leídas entonces por gran cantidad de público. En el franquismo, la lectura de obras con tendencias innovadoras convivía con las populares y sentimentales. Según una encuesta publicada por la *Estafeta Literaria* (15-V-1944, pág. 19), los autores españoles más leídos entre 1942 y 1943 eran, por un lado, Camilo José Cela, que triunfaba con el tremendismo de *La familia de Pascual Duarte*

(1942), y, por otro, autores de novela sentimental como Rafael Pérez y Pérez, Concha Linares Becerra y Carmen de Icaza (Alfonso García, 2000, pág. 27). Si ambas tendencias convivían, solo desbrozándolas tendremos una visión total del público lector de aquellos tiempos.

Cuando se publica *Las horas contadas* (1953), Carmen de Icaza era una autora consolidada entre unos destinatarios que comulgaban con el régimen. La dictadura estaba ya completamente establecida; los disidentes activos se hallaban exiliados y la sociedad española asustada, adormilada y dominada por una Iglesia colaboracionista. Tussel describe así el panorama:

Pero lo habitual en él [el franquismo] fue, a partir de los cincuenta, mantener una sociedad desarticulada y pasiva, ajena por completo a la política. Todo ello no significa que no hubiera una parte de la sociedad que fuera franquista y otra no lo fuera, pero si sumamos ambas, no llegaban ni siquiera a la mitad de la población española. El resto –por temor, ignorancia, desidia o cualquier otra razón– permanecía al margen. (1998, pág. 605)

A continuación, nos ocuparemos de tres temas que se manifiestan en *Las horas contadas*: la visión clasista de la sociedad, la presentación de un mundo utópico y, por último, la apariencia de modernidad; dicho de otro modo, el discurso franquista y la paradoja que entraña.

8. 2. Visión clasista

Las ideas que se desprenden del autor implícito de *Las horas contadas* respiran clasismo; las jerarquías sociales y sus privilegios deben mantenerse sin que sus miembros se trasvasen de una a otra.

El fascismo español poseía además dos características que lo diferencian del europeo. La primera es su aristocraticismo y la segunda el origen académico (desde el S.E.U. o Sindicato Español Universitario, organización falangista) de la mayoría de su miembros: “gracias a estas peculiaridades [...], la derecha española y el general Franco terminaron por absorber el fascismo español, instrumentalizándolo para sus propios fines” (Rodríguez Puértolas, 2008, vol.I, págs. 80).

José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange Española de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas era un aristócrata (marqués de Estella) y, además, grande de España. La mayoría del núcleo inicial del partido pertenecía a la nobleza o a su mismo círculo: Luis de Urquijo (marqués de Bolarque), Francisco Moreno Herrera (marqués de Eliseda) o Sancho Dávila (conde de Villafuente Bermeja), que fue nombrado jefe territorial de Andalucía (Rodríguez Puértolas, 2008, vol. I, pág. 80). La vida personal de Primo de Rivera también se puede calificar de regalada, a tenor de sus gustos (poseía un yate en Las Arenas), y se relacionaba con terratenientes y miembros de la banca, a quienes luego solicitaba dinero para la causa (Puértolas, 2008, vol. I, pág. 83).

Este clasismo quedaba patente también en los grupos conservadores de la época y subyace en la ideología de la comedia burguesa, cultivada por

Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, José M^a Pemán o José López Rubio (todos ellos amigos de Carmen de Icaza). Este último critica en *Cena de Navidad* (Madrid, 1951) a las secretarias y su movilidad social (Puértolas, 2008, vol. II, págs. 814-815). Igualmente, en las novelas rosa contemporáneas el “señorío” era lo que definía a los héroes frente a sus antagonistas; aspecto que se puede divisar en *A sus órdenes mi coronel* (probablemente de 1939) de Concha Linares-Becerra (Rodríguez Puértolas, 2008, vol. II, pág. 632).

A propósito de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), Beatriz Caamaño Alegre apunta unas notas válidas para la novela que analizamos:

El mensaje ideológico está claro: la mezcla de las clases altas españolas con las bajas y con países considerados moralmente inferiores corrompe la raza. Con estas ideas Icaza retoma y rehace el viejo concepto de ‘pureza de sangre’. Esto está muy en consonancia con la equiparación que el franquismo establecerá entre la misión del régimen dictatorial y la Reconquista cristiana. [...] La ‘pureza de sangre’ va más allá de nociones biológicas y religiosas, pues incluye la clase social y la nacionalidad, ligadas ambas a un determinado concepto de superioridad ética. Sobre estas bases se querrá construir la nación española franquista. (2008, pág. 431)

A veces, este clasismo se mezcla en *Las horas contadas* con un cierto racismo. Carmen de Icaza explicaba en sus discursos políticos cómo Auxilio

Social –la organización de la que fue asesora y, más tarde secretaria general– “irá convirtiendo a todas las madres de España en colaboradoras de su gran campaña pro-saneamiento de la raza” (1938, pág. 8). Según la autora, una mejora de la raza beneficiaría a España, ya que implicaría un aumento de habitantes, con lo que su voz “[sería] oída en el concierto y pugna de las Naciones (*sic*)” (1938, pág. 7). Claro está que esta mejora de los atributos físicos de nuestra población responde a una concepción fascista que años más tarde impregnará también su narrativa.

Así, en los años cincuenta, Icaza aboga en *Las horas contadas* por una pureza de sangre, entendida como pertenencia a una determinada clase, que caracteriza y condiciona a sus personajes: (8. 2. 1.) los cuales autocensuran su movilidad social, (8. 2. 2.) se defienden ante la intrusión de otros en su mundo y (8. 2. 3.) manifiestan en sus usos y costumbres su *status* para, así, perpetuarlo. Analizaremos detalladamente cada uno de los puntos mencionados:

8. 2. 1. Autocensura ante la movilidad social

Los mismos personajes que intentan subir de clase son conscientes de que trasgreden los límites establecidos; cuando Berta (la niñera de los Torrent) intenta copiar el modo de actuar de las nobles de la ciudad, no se atreve a visitar a “zapateros, herreros o carpinteros”, ya que estos “por mucho que hiciera, no la consideraban del todo una señora” y podrían reírse de ella (pág. 149). También cuando su hija Catalina, la protagonista, es invitada a salir con “los señoritos”, la muchacha responde “yo no pego en ese mundo” (pág. 179) o “yo no soy de su clase” (pág. 179); sabe que, por descender del administrador Eugenio Muro, no es considerada una igual.

8. 2. 2. *Defensa ante la intrusión en la clase*

Los miembros de la élite critican a los advenedizos. Así, por ejemplo, Catalina se siente rechazada en el colegio por las compañeras más aristocráticas y acaudaladas por ser hija de un administrador (pág. 145). Más adelante, las hijas de rancio abolengo también se refieren a ella en el paseo como “la hija del administrador” (pág. 183). Pero no solo los pudientes ponen freno a los intrusos, sino que el mismo servicio doméstico defiende esa postura; así, la criada Miquela advierte a Catalina “que nunca ha de mezclarse el trigo con la cebada. No da pan blanco ni pan moreno” (pág. 204). Catalina considera estas palabras casi como una amenaza que se cierne de inmediato sobre su relación con Xim, que pertenece a un ambiente superior (pág. 204). Del mismo modo, el sectarismo queda patente incluso entre los jornaleros de las fincas; cuando Catalina y Xim “cruzaron delante de las masías, las gentes que, sentadas en hilera, tomaban el fresco, los siguieron con la vista. [...] Mozas y viejas cuchichearon. Amores, no había duda. Mas ¿casaría el señor con la hija de Berta?” (pág. 187). La respuesta de Aina (criada que mantenía relaciones con Xim) –“los señores no suelen llevar a la Iglesia a sus criadas” (pág. 187)– es matizada enseguida por Francisca: “La hija de don Eugenio [el administrador] no es una criada” (pág. 187). De ahí nacerá todo el conflicto de la novela.

Participa asimismo de esta visión la cosmopolita Irma, quien a pesar de ser descrita como “[...] original, desbordante de vitalidad y dominadora de todos los idiomas” (pág. 49), se compadece de Xim cuando, enfermo en su silla de ruedas, trata de ser amable con Catalina, que le había hecho un regalo: “Al

obsequio del libro correspondía con el obsequio de su aprobación. Irma le lanzó una mirada. ¡Pobre Xim, queriendo ser amable con Catalina Muro! ¡Pobre Xim, qué bajo debía de estar!” (pág. 51). La gentileza de Xim con alguien [Catalina] de clase inferior es entendida por Irma como una flaqueza consecuencia de su enfermedad; el apellido del padre de Catalina, “Muro” –denominación simbólica *per se*–, subrayado por el narrador al concentrarse sobre Catalina, abunda en la diferencia que existe entre ambos. (Denominación simbólica que también se extiende al apellido de su madre, Berta Albañil).

8. 2. 3. *Manifestación de la clase en sus costumbres*

Las costumbres asociadas a cada clase social son descritas de modo realista y minucioso; así, se adoctrina también al lector, que acaba considerándolas modelos a seguir. Estas descripciones de hábitos y recreos son propios de la novela popular y tienen como objetivo “la plasmación de modelos simbólico-sociales” (Romero Tobar, 1976, pág. 155).

Los miembros de los respectivos círculos deben reunirse con los de su misma condición. Berta, mujer de un administrador, frecuenta al boticario y no osa acercarse a la nobleza (pág. 134). El pertenecer a un círculo implica, pues, un determinado modo de vestir. Según Beatriz Caamaño Alegre, “la insistencia en que ya en la apariencia externa se observa la clase social de cada individuo es tranquilizadora para el sistema jerárquico que propugna el fascismo” (2008, pág. 429). El vestido es un símbolo de identidad, ya que, como afirma Porro Herrera, “la ropa desempeña una función polisémica por la que encubre las diferencias personales a la vez que marca espacios de pertenencia / exclusión: clase social, profesión o raza entre otros” (Porro Herrera, 2004, pág. 167). Por

esto, Jerónima, suegra de Catalina, le compra un ajuar digno de su nueva familia y lo exhibe para que sea admirado por sus amistades (págs. 253 y 284). Berta se sorprende al ver la ropa sencilla de Catalina y comenta que “hubiera podido pertenecer a Lola [la criada]” (pág. 21). En paralelo, mientras la alta burguesía (Catalina) se casa con traje blanco y velo “de Bruselas” (pág. 249), Berta lo hace de negro y con una mantilla, regalo de Margarita (pág. 111). Los jóvenes linajudos y cosmopolitas lucen en el Puerto de Pollensa “pantalones de *drill*” y “camisetas deportivas” (pág. 183). Por el contrario, las isleñas se contentan con “modosos trajes veraniegos” y pasean con “muchachos [...] vestidos de tenis” (pág. 182), mientras que “los veraneantes de fuera” llevan “pijamas multicolores, [...] faldas a lo Hawai o [...] *shorts*” (pág. 182).

El tipo de vivienda y mobiliario de las casas también caracteriza a los personajes que las habitan. El administrador, Eugenio, pasa sus días en una casa hortera donde había “butacas de peluche encarnado, [...] cachivaches y figurillas” (pág. 95); por el contrario, en la rancia y noble casa de Tremp (pág. 98) hay “divanes” (pág. 99) y “chimeneas de mármol” (pág. 100). Berta, después de su matrimonio, cambiará “las cursilerías que su [...] [marido, Eugenio] veneraba” en su hogar de soltero (pág. 109); aunque esto no suponga que el administrador no celebre con orgullo “las estancias revestidas de damasco” y “los muebles valiosos”, propios del palacio de Tremp (pág. 62) y reservados para la nobleza. (En estos palacios abundan los cortinajes solemnes, que enmarcan las frecuentes salidas y entradas de los personajes, un recurso heredado del Posromanticismo) (págs. 28 y 89).

Las costumbres acompañan también a los difuntos a la sepultura; cuando muere Margarita, un anciano pescador de las Hermanitas de los

Pobres le explica a una bordadora que “los verdaderos señores llevan sólo cuatro caballos cuando mueren, que la carroza de seis queda para los enriquecidos” (pág. 122). Más tarde, la voz del narrador concluye: “Su estirpe marinera era tan vieja como la de los Torrent y su intransigencia de casta idéntica: nada de advenedizos” (pág. 122). Incluso entre los criados se afianzan las diferencias de *status*; así, en las fiestas campesinas, aunque todos se atavíen de payeses, el mayordomo porta una vara de mando con cintas de colores (pág. 193). Existe, en definitiva, una conciencia de clase, y el modo de hacerla aflorar es reconocerse unos a otros a través de su apariencia; por ejemplo, la criada Francisca “vio salir a Aina de la casa grande... Y luego [hubo] murmuraciones críticas, unos que decían que la habían visto con un hombre a oscuras y que él no eran un gañán” (pág. 226).

Los personajes sufren el desprecio de los que son superiores, pero dicho sufrimiento no les hace reflexionar acerca de su propio menosprecio hacia los que también son inferiores a la suya. Cuando su madre reprende a Catalina por bailar con Xim, la muchacha la ataja sin miramientos, consciente de sus privilegios: “[...] en el predio, de clase superior a las mozas, no hay más que yo. ¿No es natural que unos y otros se sientan en la obligación de ser amables conmigo?” (pág. 109).

El clasismo se presenta en ocasiones ligado al racismo. A la pregunta de Berta sobre su procedencia, Catalina responde: “—Di un paseo largo y me extravié. —Berta hizo un ademán de impaciencia—. Andar por las carreteras era cosa de gitanos, de maleantes, nunca de una muchacha de buena casta” (pág. 209). Por otro lado, Aina, criada reticente a las órdenes de Catalina, tiene “la mirada de hostilidad y los ojos morunos” (pág. 203).

La intransigencia, mostrada en los diálogos de los personajes, hacia la movilidad social no puede achacarse solo a un afán de captación de la realidad por parte del narrador / autor; esta actitud se ratifica también a lo largo del conflicto y en el desenlace de la historia: Catalina se casará con Mateo Torrent y, justo por cambiar de estatus, recibirá un `castigo`; su hijo nacerá con deficiencias y luego morirá. Por si fuera poco, ella, además, padecerá cáncer.

8. 3. Presentación de una sociedad `utópica`

Según Caamaño Alegre, “en la posguerra el franquismo prohibió las alusiones a la lucha de clases y se esforzó por presentar la imagen de una sociedad armónica” (2008, pág. 420). A pesar de este intento de supresión del diálogo intersocial, la participación obrera aparecería tímidamente en el nivel sindical de la empresa en 1944 (Tussell, 1998, pág. 708). Algunos novelistas, —como es el caso de Icaza — fieles al régimen se mantuvieron al margen de estas inquietudes y dibujan una sociedad en la que cada uno realiza su trabajo felizmente; las reivindicaciones de los trabajadores se subsumen bajo el paternalismo de los privilegiados y de una religión que postula el conformismo y la caridad.

En esta línea, *Las horas contadas* presenta casi una utopía en la que las distintas clases se contentan con su situación; por la sencilla razón de que cada una de ellas está llamada a realizar una labor. El servicio, sin ir más lejos, se siente pagado apenas con la realización de su trabajo; aun con matices que glosaremos a continuación:

8. 3. 1. Matices feudales

Se trata de una sociedad con matices feudales tanto en la ciudad como en el campo. En el palacio mallorquín, Eugenio, el administrador, consiente que los señores programen su boda al aceptar la proposición de la señora (Margarita) para que se case con Berta, la niñera (pág. 94). Berta, por despecho –pues ha sido rechazada por el señor (Gabriel)–, terminará accediendo (pág. 97).

Dichas notas de trasnochado vasallaje también se reproducen en las fincas agrícolas:

Nunca [...] había atentado ningún señor de la casa de Temp contra la virtud de una moza de sus tierras, sino que, al contrario, por especiales que fueran, las había respetado y protegido cual a hijas y a hermanas. ¿No eran todos una familia cobijada a la hidalguía de sus señores? (pág. 226)

Y por si al lector le había pasado desapercibido, el narrador focaliza los pensamientos de Berta que alaban explícitamente al sistema: “Qué concepto feudal –pensó Berta con impaciencia–, pero qué confianza también, qué dignidad” (pág. 226). (Berta es un focalizador interno y el verbo `pensó un marcador del cambio de nivel del narrador al personaje (Bal, 2009, pág. 118)).

8. 3. 2. Feliz e inmóvil

Al morir su señor (Gabriel), Eugenio, el administrador, regresa de su viaje de novios para ocuparse de los asuntos de la familia y se siente feliz

porque “[...] estaba sirviendo a los Torrent” (pág. 119). Las criadas “entregadas a su faena, lanzaban al aire un cantar” mientras preparan la fiesta destinada a sus amos (pág. 166); asimismo, disfrutaban de la pulcritud derivada de la limpieza de las estancias (pág. 203). La única que no acata las órdenes de Catalina es la criada Aina (pág. 203). Catalina le riñe y, así, cumple con su deber, demostrando que es una verdadera “señora”. El concepto de “señorío”, pues, va ligado al desempeño de la función que le ha tocado en suerte a cada uno en la vida, sin deseo alguno de modificar ese *ordo naturalis* tan jerarquizado. El señorío está ligado a la palabra innato, es decir, se trata de algo ingénito: “innato señorío” (pág. 193). “Ser señora” se lleva dentro, al igual que la clase a la que uno pertenece: “No hay edad para ser señora, Aina. Ni existe quien pueda hacérselo si no lo llevamos dentro” (pág. 203).

Al igual que el servicio doméstico, los labriegos del predio son felices (pág. 159). A Catalina “le gustaban las gentes del predio, con su cortesía y cordialidad [...] y la existencia alegre de las alquerías y de los campos” (pág. 159). Son trabajadores que no ponen en cuestión el paternalismo del amo ni sus actividades; así, por ejemplo, alaban “[...] la llaneza y simpatía” de sus señores, que van a dar una fiesta (pág. 197). Y una vez allí, “hallábanse de humor festivo” (pág. 190) porque “la cena [obsequio de los señores] había sido generosa” (pág. 190). También mientras Catalina baila con Xim “los payeses la contemplaban, bondadosos” (pág. 191).

El panorama urbano resulta similar al rural: en el pueblo de Pollensa los artesanos son felices y no reivindican nada: “Entre los palacios herméticos, de ricos patios, se incrustaban los alegres zaguanes de casas modestas en que trabajaban, labraban y cosían sus cueros, sus hierros y sus rafias los

artesanos” (pág. 164). Asimismo, don Pere y su mujer “vivían en medio de la veneración de sus gentes” (pág. 269).

Solo Berta, la mujer del administrador, intenta cambiar de estatus. Así, cuando llega a la casa para servir como niñera, con pretensiones de grandeza, encuentra que en la cocina la tachan de ser “más señora que la señora” (pág. 63). Nótese que la critican no tanto `por ser señora´ cuanto por pretender serlo. Pero sus ansias de ascenso fracasan porque Gabriel no se casa con ella. En consecuencia, se propone desposar a su hija Catalina con alguien de la nobleza. Y para lograrlo, intenta aparentar los modales de los privilegiados. Finalmente, consigue que su hija se case con Mateo Torrent, aunque este matrimonio resulte a la postre desgraciado, pues Catalina no lo ama.

Incomprensiblemente, esta visión idílica del campesinado y los obreros es aceptada por un público lector que asiste a las manifestaciones de unas inquietudes sociales por parte de la población durante la República –revolución de Asturias y huelgas campesinas (1934)– y a la Guerra Civil (1936-37). La explicación se debe a que el franquismo se había instaurado (y hasta asentado), suscitando el adormecimiento de la sociedad (Tussell, 1998, pág. 605). Y otra explicación es la separación de las `dos Españas´ –incluso dentro del franquismo–; una comprometida socialmente, abierta a Europa, que leía novelas también comprometidas, como *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *La colmena* (1951), y otra tradicional, pretendidamente católica que se dejaba aleccionar.

8. 3. 3. Paternalista

El paternalismo está ligado al concepto de clase. Los sirvientes se tienen que divertir donde y como dispongan los señores y, además, mostrarles su gratitud (pág. 167). Las clases bajas no reciben lo que en justicia les pertenece sino la caridad de sus superiores. Los ricos ejercen una suerte de beneficencia con los criados como signo de su estatus; por ello, Berta y Catalina visitan a “los menesterosos” para, así, adentrarse en las costumbres de los nobles (pág. 149). De este modo, Berta podrá `casar bien´ a su hija y Eugenio invita al chico recadero que le entrega las novelas de Margarita a comer con sus hermanas, porque “formaban como una gran familia, honrada y servicial, unida por inquebrantable solidaridad” (pág. 87). El narrador explicita que los dueños “viven plácida y patriarcalmente una existencia campesina, rodeada del respeto y cariño de sus gentes” (pág. 155). No en vano, cuando Biel y Xim se marchan de la finca, “las mozas [...] se secaban los ojos” (pág. 237) y declaran: “no nos olviden y vuelvan pronto” (pág. 237), mientras el mayordomo les entrega “cestas, con frutas, huevos y empanadas” (pág. 237). (Quizá algunos lectores cuando se toparan a los criados llorando por la marcha de sus señores, no pudieran sino esbozar una sonrisa irónica).

8. 3. 4. Falsamente religiosa

El colaboracionismo de la Iglesia con el régimen se explica por las matanzas de religiosos durante la Guerra Civil y por la constante amenaza del comunismo. Durante los años 50, comienza a fraguar el Concordato que se firmaría en 1953 (fecha de la primera edición de *Las horas contadas*),

“anudando más sólidamente aún la relación entre Iglesia y Estado” (Tussell, 1998, pág. 716).

La sociedad presentada en *Las horas contadas* es religiosa, pero la fe se siente aquí como un añadido, como una parcela que no afecta a los personajes ni a la trama. Es una costumbre más, y contribuye a la caracterización de los personajes, como, por ejemplo, en el siguiente episodio: “Se hallaban Berta y ella [Catalina], después de rezar el rosario, sentadas fuera, en sus sillones de enea, cuando vieron llegar a los Torrent” (pág. 229) (Véanse también: 237 y 287).

Otras veces, se trata de un dato no relevante para el significado del grupo oracional, pues se añade por medio de una subordinada adverbial temporal (“al salir de misa”) que se podría suprimir sin afectar al sentido de la frase: “(Catalina) se escabullía hacía el puerto, al salir de misa, y miraba los buques anclados, [...] pareciéndoles que [...] estaban llenos de fabulosas promesas” (pág. 238).

La iglesia es también un espacio franco donde las distintas clases se reúnen y se sienten cómodas: la alta porque tal encuentro no le obliga a comprometerse con la inferior; y la media porque se codea con una élite y, así, se cree (o se sueña) integrada en ella. La protagonista (Catalina) reza el rosario con el servicio, lleva un hábito o túnica de penitencia e, incluso, piensa ofrecerle un exvoto a la imagen de Cristo crucificado (pág. 331). Y los libros franceses que lee Margarita, y después entrega a Berta, eran “[...] bastantes fuertes, impropios como lectura de una joven cristiana, mas Berta tenía el don de relatar las peores cosas en tal forma que casi resultaban edificantes” (pág. 87).

El cura que visita a Berta explica o justifica la negativa de Jerónima por no querer casar a Mateo con Catalina, a causa de la distancia socioeconómica que los separaba (pág. 243). Se presenta así una Iglesia ambigua en la defensa de la justicia y comprensiva con los ricos: “[Habla el cura] Es natural que siendo una Torrent aspirara a que su hijo contrajera matrimonio con una joven de su mismo linaje” (pág. 244); sentencia que de nuevo se puede interpretar en clave irónica.

Servén considera que el rechazo de Catalina a su marido simboliza por parte de la autora “una recusación implícita del mito del matrimonio propuesto desde la retórica oficial” (1996, pág. 100). Y es cierto que acaso exista una crítica hacia los matrimonios concertados por la familia, pero nuestra autora se mantiene dentro del discurso más ortodoxo, ya que Catalina rechaza mantener relaciones sexuales con Biel por estar casada (pág. 304). Además, sus futuros encuentros con este los consume dentro del matrimonio y con la maternidad como fin primordial: “Como en un sueño, le oía [a Biel] hacer planes. [...] –Viviremos en San Paternó...Y tendremos un nuevo Gabriel Torrent... y una nueva Catinca” (pág. 369).

8. 3 .5. Folclórica

Según la ideología conservadora de la época, el carácter español reside en el hombre que trabaja en el campo (Andreu, 1998, pág. 66), tópico que perduró durante los 50 aunque, en la vida real, el papel del sector agrícola hubiera descendido del 40% al 25 % en el conjunto de la economía española (Tussell, 1998, pág. 720).

Téngase en cuenta que desde 1940 la falta de libertad de asociación y la obligatoriedad del castellano en la enseñanza y en la administración cercenaron los impulsos regionalistas. El nuevo estado franquista defendió el centralismo por encima de todo, prohibiendo la utilización de la lengua regional fuera del ámbito familiar (Tussell, 1998, pág. 669). Por el contrario, los servicios sociales desarrollados por la Falange, a través de la Sección Femenina, fomentaban la revalorización de los trajes y labores tradicionales. Esta revalorización se aprecia con claridad en *Las horas contadas* y abrirá –sin pretenderlo, dado que los principios de la Sección Femenina postulaban el centralismo– la puerta a los nacionalismos de la futura democracia.

En *Las horas contadas* se estimula, de hecho, un regionalismo superficial, ligado tan solo a la indumentaria y los bailes. Se encarecía el mar, el cielo y los pinos de la isla que sirven de marco para desarrollar el folclore; los labriegos y los jóvenes ricos acuden a las fiestas campestres vestidos de payeses y danzan con flores de almendro en la cabeza. El almendro, árbol local, está ligado a la tierra y al amor –“quiero que vengas a mí sólo vestida de almendros” (pág. 374)–, como se deduce de las palabras de Biel a Catalina.

Los bailes y trajes regionales sientan bien a hombres y a mujeres (págs. 191 y 196). Se describen las costumbres campesinas, como, por ejemplo, la subasta de mujeres en los bailes (pag. 192). Y las danzas se acompañan de instrumentos típicos como “*xeremies*” [xeremia: gaita] y “*flaviols*” [flabiol: flauta de caña]” (pág. 192) (Alcover y Moll, 2000-2001, *DCVB*, pág. "Web"). Es frecuente el uso de la lengua regional en los términos asociados a usos populares y en coloquialismos como, por ejemplo, “*gent muntanyenca, bona gent*” (pág. 159) (Véanse también págs. 166; 170; 190; 192; 209 y 228).

Asimismo, los personajes se declaran en catalán: “*faràs que m’enamori més y més*” (pág. 240).

Se describe además el “viejo estilo mallorquín”: “camas pintadas de altos copetes o de torneados barrotes, con el *cobricel* [cortina que cubre la cama sostenido por barrotes] y las cortinas de tela de *llengos* [tela mallorquina], colchas de Artá y mesas, bargueños y arquetas de seculares maderas” (pág. 166) (Alcover y Moll, 2000-2001, *DCVB*, pág. “Web”). Los extranjeros residentes en la isla muestran “su entusiasmo por todo lo mallorquín” (pág. 185) y el paisaje balear es descrito con realismo; junto a los valles de almendros (pág. 234) se destaca el “olor a pino” y “las flores de alcaparro” (pág. 199) (Véase también págs. 206; 208 y 211). La comida típica es degustada con placer por criados y amos (pág. 229 y 293).

Se ensalza además la literatura autóctona: Biel alaba a uno de los creadores de la literatura catalana, Raimundo Lulio (pág. 213) y Xim está disfrutando con la “Leyenda del amor de Lulio por Ambrosia del Castillo” (pág. 327). Igualmente, una frase del escritor medieval sirve de obertura a *Las horas contadas*: “[...] quería morir por calor de amor” (pág. 212).

Otras veces, este regionalismo se identifica con la pureza de sangre; según la idea dominante entre los conservadores del régimen (como hemos visto más arriba), la mezcla con razas moralmente inferiores corrompía a la raza (Caamaño Alegre, 2008, pág. 431). Por ello, entre otros motivos, Biel volverá a Mallorca porque “lo lleva en la masa de la sangre” (pág. 51).

8. 3. 6. Centralista

Como en todas las novelas populares, en *Las horas contadas* se exponen ideas antagónicas. Frente a la semilla regionalista (que desembocará en nacionalismo), se intuyen en esta narración claros tintes de centralismo madrileño. La capital ejerce su dominio sobre Palma de Mallorca y los ejemplos son varios: Catalina encuentra Palma de Mallorca “provinciana” después de su estancia en la capital (pág. 33). Los profesionales de Madrid son mejores que los provincianos; cuando Margarita enferma, se llama a un médico madrileño (pág. 121) y la casa moderna y lujosa de Xim y Biel está hecha por “un arquitecto” de la misma ciudad (pág. 43). Por último, Catalina encuentra a su pretendiente Miguel, hijo del boticario, pesadísimo por “su eterno hablar de la ciudad condal” (pág. 151).

La lengua local solo se habla en el ámbito familiar y nunca en la escuela o en la administración. Incluso Biel y Xin, en presencia de Berta, deben hablar en castellano (pág. 73).

8. 3. 7. Machista

A los hombres se les excusa por haber tenido “alguna aventurilla” pasada (pág. 73), alegando que su corazón es distinto al de las mujeres (pág. 75). Eugenio, el administrador, admira a Gabriel porque “hasta sus mismos defectos eran de caballero. Su orgullo, su derroche, su afición a las mujeres... Quizá sin saberlo, Eugenio le admiraba, más que por sus cualidades, por aquellos defectos, tan contrarios a su modo de ser” (pág. 82). También el padre de Margarita “había sido amado por mujeres hermosísimas” y “[...] a fuer de correrla, [...] había adquirido en la isla rango de figura legendaria” (pág. 82).

(Véanse también las págs. 93 y 178). Asimismo, Biel respeta carnalmente a Catalina porque es la hija de su difunto administrador, no por su condición, a secas, de mujer (pág. 223).

Esta desigualdad entre los géneros la observa la misma protagonista, de quien nos dice el narrador: “hubiera querido nacer hombre para coger el primer barco e irse lejos, muy lejos” (pág. 238). De este modo, Catalina, representa el nacimiento de esas heroínas ‘soñadoras’ que conquistarán la igualdad de género, constantes en las novelas de la segunda etapa del franquismo, como, por ejemplo, en la narrativa de Martín Gaité.

8. 3. 8. Sin planteamientos filosóficos contemporáneos

Las ideologías o corrientes filosóficas contemporáneas son referidas sin adentrarse en sus postulados y de forma banal. Cualquier tesis compleja es omitida y sustituida por un esteticismo o amor a lo bello que evita profundizar en las ideas y adolece de una falta de compromiso social, característica heredada de la primera novela popular, como aprecia Thomas (1990, pág. 34). Hasta el existencialismo se vincula a algo tan superficial y circunstancial como la exquisitez. Así, Cosme Torrent, primo del marido de Catalina, “aunque en las tertulias vespertinas de la Taberna del Toboso capitaneara el existencialismo, defendía su tesis de que éste no está reñido con el refinamiento y la pulcritud” (pág. 39). Por su parte, Biel defiende que la belleza es lo único perdurable: “Una de las grandes lecciones de la Historia es que la belleza perdura a través de todos los derrumbamientos” (pág. 170). E incluso los jóvenes dialogan y aluden a movimientos filosóficos inventados por la autora, como la doctrina filosófica “frivolista” (pág. 170).

También encontramos algunas referencias culturales a la *Revista de Occidente* (pág. 41) y se dejan caer por aquí y por allá citas de autoridades (*name dropping*) con un fin decididamente *snob*: se menciona a intelectuales como Ortega y Gasset, Sartre y Marañón (pág. 46), sin apurar ni una sola de sus ideas. Solo el joven Cosme repetirá con acierto unas palabras de Salvador Dalí: “El éxtasis es el molde incorruptible en oposición al academicismo” (pág. 46), si bien desligadas del resto de la conversación y de cualquier tema de la novela.

8. 4. Apariencia de modernidad

Entre los rasgos del nuevo nacionalismo franquista, Andreu encuentra en *Cristina de Guzmán, profesora de idiomas* (1936) un “aire de modernidad” y un “limitado nivel de cosmopolitismo” (1998, pág. 69). Dichas características se acrecentarán en *Las horas contadas* (1953), porque la trama responde a un momento en el que la apertura al exterior del régimen franquista ha empezado a consumarse. Según Tussell:

[...] entre los años 1945 y 1950 la política exterior de los países occidentales respecto a España varió de forma radical. Sin duda, el factor más importante que contribuye a explicar el cambio de actitud de las potencias occidentales fue el estallido de la guerra fría. (1998, pág. 711)

De hecho, en 1950 España acoge al primer embajador estadounidense. Y un año más tarde, en 1951, recibirá una pequeña ayuda económica de los

americanos, antes de entrar en la UNESCO en 1952. Al año siguiente, se firmaron el Concordato con Roma y un acuerdo de colaboración con USA (Tussell, 1998, pág. 1833).

Esta apertura al exterior se refleja en *Las horas contadas* por medio de las relaciones de la protagonista. Catalina y sus amigos –hijos de familias tradicionales de la isla– alternan con turistas extranjeros, participando así de un cosmopolitismo muy superficial. Todos constituyen un grupo de nobles, ricos e intelectuales que se presentan ‘distintos’ al lector porque viajan al extranjero –Biel vuelve de París y, luego, se desplazará a Roma (pág. 242) y a Washington para decorar una casa con sus pinturas (pág. 283)–; pero, en el fondo, estos jóvenes son igual de conservadores que sus padres. Atesoran las mismas posesiones, aunque ahora se vean obligados a alquilarlas, siguen disfrutando de sus lujos y de servicio doméstico (pág. 351). Por no hablar de que hasta el tratamiento que exigen a sus subordinados no ha variado un ápice: “vuesa merced” (pág. 353) –como Catalina se hace llamar por su criada–. Algunos jóvenes de la nobleza trabajan –Xim escribe y Biel pinta–, pero la mujer (Catalina) continúa, en buena medida, confinada al ámbito doméstico.

En *Las horas contadas* el rancio abolengo lo simboliza la suegra de la protagonista, Jerónima Torrent. Como en muchas novelas populares, se trata de una crítica a la vieja aristocracia (Fragero, 1989, pág. 114). Los antiguos valores son ironizados con el recurso de ‘las tintas recargadas’ o exageración de sus defectos (Romero Tobar, 1976, pág. 127). Se propone, pues, otro tipo de aristocracia que parece romper con la anterior. Y la representan las nuevas costumbres de Catalina a su vuelta de Madrid. La protagonista se independiza

de su suegra y sale con amigos cosmopolitas, nada aferrados a la tradición. No obstante, los progresos (por lo que toca a su libertad) conquistados por la protagonista son nimios y se mantienen dentro de la estricta moral tradicional. Icaza nos presenta así a una heroína contestataria, pero sus rebeldías se reducen a insignificancias que no dañan las estructuras levantadas por el régimen.

Los cambios de Catalina se definen por una apariencia de renovación y modernidad que al régimen le interesaba –y que irá en consonancia con la política exterior–. Veamos ejemplos de estos matices, algo superficiales, de la nueva heroína, acaso percibidos por algún lector como propios de una mujer moderna.

- Cuida de su apariencia y va a la moda: Para Jerónima “dar cuidado y solaz al cuerpo era cosa de perdidas” (pág. 27), pero para Catalina, sobre todo después de su visita a Madrid, cortarse el pelo y estar elegante suponía un modo de estar bien consigo misma. Además, regresa de la capital con “zapatos planos” (pág. 32) y revistas modernas que intenta ocultar a su suegra (pág. 54).

- Catalina decide ser independiente, por superfluos y epidérmicos que resulten tales cambios. Así, decide “vestirse a su gusto” y dejar el luto que había llevado durante tres años” (pág. 35). Confiesa a su suegra que va a hacer su vida (pág. 35) y esta determinación apenas se concreta en levantarse inmediatamente después de comer y refugiarse en su cuarto (pág. 37), “salir de aquel ambiente [la casa de la suegra]” (pág. 40), no importarle lo que digan los demás (pág. 51) y hacer unas llaves para las cerraduras de la casa (pág. 54). Más allá de tan pobres conquistas, la protagonista se considera a sí misma una luchadora –“Mis ojos son distintos, [...] son batalladores” (pág. 54)–.

- No es austera: Decide encender los apliques de cristal de la casa (pág. 54) y volver a Mallorca en avión, al margen de lo que Jerónima “considerase [...] una rebeldía” (pág. 30).

Luego el juego de Icaza es presentar la visión del mundo de Catalina como positiva, original e innovadora en términos ideológicos, aunque los cambios reales se antojen bien escasos respecto a la tradición. Se exagera hasta lo inaudito la postura de Jerónima, por lo que los logros de Catalina en el terreno de su libertad personal parecen, por antítesis, algo mayores. Gracias a este recurso, Catalina se afirma como una mujer independiente, pero, en el fondo, sometida a las estructuras basales del sistema. La escritora madrileña nos enfrenta, pues, a un conflicto artificial y ridículo (entre costumbres de la suegra y de la nuera) en el que la solución de ruptura no daña a la sociedad franquista; sociedad, por otro lado, que necesitaba aparentar modernidad frente a una población interior reprimida y a un público exterior que la examinaba.

Todo ello suscita las siguientes preguntas: ¿se dieron cuenta las lectoras de que esta muchacha tan moderna y a la vez tan moderada era una trampa? ¿Entendieron que la sociedad paternalista y clasista era magnífica solo para algunos? ¿Lograron ver que la parodia no solo radicaba en la presentación del mundo tradicional de la aristocracia mallorquina de toda la vida, sino que también asomaba en el comportamiento de sus herederos, sin ninguna toma de partido social ni ideológico?

La evolución del público de la obra de Icaza, valga como ejemplo Martín Gaité, confirma que algunos sí advirtieron el afán adoctrinador y engañoso del régimen. Las heroínas perfectas, los nobles ociosos –pero virtuosísimos– y las señoras caritativas provocarían, en un lector inteligente, justo la reacción

contraria a la que persiguen; es decir, la subversión de los usos y costumbres carpetovetónicos. Esta paradoja ha sido señalada por Andreu: “La insistencia de las escritoras en la representación inequívoca de la ideología falangista las impulsa a utilizar una retórica exagerada, la cual termina por parodiar aquello que dice representar” (2000, pág. 46).

La aparición de novelas donde se satiriza la sociedad mallorquina de fecha muy anterior, como *La muerte de una dama* ([1931]1986), de Llorenç Villalonga (1897-1980), nos hace pensar que el público más culto estaba familiarizado con la crítica a los círculos privilegiados de la isla. Y esta experiencia les allanaría esa interpretación tan distinta de la propuesta en *Las horas contadas* (1953) veinte años más tarde

De hecho, en *La muerte de una dama* se registran temas en común con el relato que nos ocupa (la nobleza mallorquina, las costumbres populares y el clero) (Villalonga, [1931]1986). Aunque la materia novelada sea casi la misma, la aproximación a la misma por parte de Llorenç Villalonga se antoja completamente distinta: su crítica irónica y hasta cariñosa tanto de los nobles como de los intelectuales –que cultivan un falso regionalismo–, su falta de adoctrinamiento y su estilo conciso y vivaz resaltan aún más al compararlos con los de *Las horas contadas*.

Dicha continuidad temática queda ratificada por las pistas que apuntan a que uno de los tres prólogos de la primera edición de *Bearn o la sala de las muñecas* de Villalonga (publicada en castellano en 1956 por la imprenta Atlante de Palma) está dirigido “A la señora X”, bajo la cual probablemente se ocultase Carmen de Icaza, según sugiere Aquilino (2011, pág. 73).

8. 5. Técnicas narrativas: el autor implícito y las partes discursivas

Conviene aclarar a continuación los términos *voz*, *autor implícito* y *partes discursivas*, pues nos servirán para profundizar en las técnicas narrativas de *Las horas contadas*.

8. 5. 1. Autor implícito y “voz falsa”

El concepto de *voz* sugiere la existencia de una *voz* por detrás de las *dramatis personae* –o voces ficticias–, incluido el narrador en primera persona. En el lector existe, por tanto, ‘el sentido de una voz’, casi de una presencia, tanto en obras de tipo tradicional, donde el narrador interviene a menudo, como en aquellas en las que pretende ser objetivo (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 287). Pero esta noción se confirma algo deficiente para dar cabida a problemas como la *voz* narrativa de tono irónico o *voz* narrativa “falsa” (que irrumpe a veces en *Las horas contadas*). Por esta razón, surge la necesidad de acuñar la categoría de *autor implícito*, que se encuentra detrás de la *voz* y puede englobar a una *voz* irónica o “falsa” y a otra no irónica o auténtica (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 288)

Para analizar los conceptos ideológicos y morales que se desprenden de de un texto, Booth introdujo el término *autor implícito*, en tanto que “éste denota la totalidad de significados que cabe [inferir del mismo]” (Bal, 2009, pág. 125). Además no se pueden adscribir las ideas de una obra directamente al autor ya que “it is not reasonable to make the transference from the work to the man” (Leech y Short, 1981, pág. 261).

Su repercusión y grado de incidencia se deriva de: las intromisiones del narrador, el diálogo, la resolución del tema y la caracterización de los

personajes. Para Booth, “tras el rostro del personaje asoma siempre la imagen (la ideología) del autor (abstracto)” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 117). Luego el concepto de *autor implícito* es, en realidad, una evolución del término voz (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 287) y su acuñación responde a la necesidad crítica de subrayar la presencia humana en una obra, aunque este *autor implícito* también sea del todo ficticio.

En *Las horas contadas*, como hemos señalado, todas las manifestaciones del *autor implícito* dan fe de una ideología clasista y tradicional. Pero nos interesa especialmente por la presentación irónica o con ‘tintas recargadas’ de la vida de Jerónima. Aquí nos encontramos una “voz falsa” que el lector vislumbra por la exageración con que se hiperboliza su mal carácter y, en definitiva, el tono general del relato.

A continuación analizaremos algunos ejemplos en los que la ironía brilla con luz propia; por la sencilla razón de que la narradora ‘dice lo contrario de lo que piensa’ con una “voz falsa” (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 288).

- Jerónima, suegra de Catalina, “bramó” que había que internar en un correccional a sus sobrinos, Biel y Xim, solo porque han hecho travesuras (pág. 141).

- La narradora ironiza a las mujeres de clase alta por internar en un hospicio a sus hijos bastardos e ir a visitarlos de vez en cuando. Las palabras entrecomilladas brindan al lector el verdadero sentido de su enunciado: “Las religiosas [...] le limpiaban a toda prisa los mocos y le endosaban otro grisáceo delantal, diciéndole que ‘su bienhechora’ le estaba esperando” (pág. 102).

- Cuando Berta se va a casar con el administrador (Eugenio), Margarita le prepara su ajuar. Se aprecia entonces una “falsa” voz, manifiesta al

contrastar los términos “privilegiada” (para Margarita) con “esposa del inferior (Berta)”:

A la mujer rica, a la privilegiada [a Margarita], le salían sobrando (*sic*) los lujos para la esposa del inferior [Berta], del asalariado, de ese infeliz que en la escala social de la provinciana intransigencia sólo ocupaba un escalón por encima de la servidumbre. (pág. 104)

Pero todo queda simplemente en una ligera crítica, ya que no existe una propuesta válida que sirva como alternativa. La posible opción (simbolizada por Catalina y la nueva generación cosmopolita) representa únicamente un ligero trueque que poco se diferencia del hábito ridiculizado.

8. 5. 2. Las partes discursivas

Las partes discursivas son sentencias del autor/narrador referidas a modos de pensar aceptados como universales: de este modo, los hechos se adoptan como indiscutibles. Bal concluye que “hemos denominado *discursivas* a las partes del texto que se refieren a algo general. Los fragmentos textuales discursivos no se refieren a un elemento (proceso u objeto) de la fábula, sino a un asunto público” (2009, pág. 133). Y, más adelante, añade: “[Las partes discursivas] no contienen referencias a elementos de la historia. Aquí solo vemos la representación de opiniones sobre comportamientos [...]” (Bal, 2009, pág. 134). El ejemplo citado más arriba, en el que la narradora confirma las palabras de un anciano respecto a las costumbres de los “verdaderos señores”,

se podría considerar una *parte discursiva*: “Su estirpe marinera era tan vieja como la de los Torrent y su intransigencia de casta idéntica: nada de advenedizos” (pág. 122).

La descripción realista por parte de un narrador muestra, según hemos expuesto, las costumbres de las distintas clases. La inserción de estos textos descriptivos de costumbres posee una finalidad adoctrinadora. Y el narrador, al aplaudir un determinado comportamiento, lo perpetúa. Así, las clases siguen identificándose unas con otras por su modo de actuar que, al reflejarse por escrito, pasa de norma generalizada a sistema. Hay párrafos, incluso, que comienzan por “como era costumbre [...]” (pág. 239).

A veces, en estas descripciones “una falsa voz” manifiesta, por parte del *autor implícito*, su desprecio hacia la escena descrita: así, en casa de Berta, el dormitorio destinado a Catalina “era un poema de cretonas en flor, con una alcoba de nogal que parecía de caoba” (pág. 21). Frente este ‘querer aparentar’, las alfombras y cuadros del palacio Torrent muestran en cambio un señorío verdadero (pág. 31). Este vetusto mobiliario, celebrado por la narradora, solo es apreciado por gentes cultivadas o por los miembros de la alta sociedad: “su falta de cultura [de Magdalena] no le permitía apreciar todo el valor de los tapices” (pág. 31). Se describe, pues, con detalle y realismo la nobleza mallorquina que acude a la boda de Catalina (pág. 246); incluso se la adoctrina sobre cómo hay que tratar a los criados: “[Don Pere] Saludó a los domésticos por su nombre, preguntándoles qué tal les iba en las posesiones donde actualmente trabajaban, y avanzó por las hileras de los salones encendidos” (pág. 248).

Podemos concluir que el *autor implícito* (por algunos críticos denominado *voz*) se muestra en el texto a través de: los diálogos de los personajes, la instrucción moral del narrador / autor en las *partes discursivas*, la “falsa voz”, los textos descriptivos con fin adoctrinador y, finalmente, el tema. Todos estos recursos contribuyen a presentar en *Las horas contadas* una ideología conservadora. Por consiguiente, la clase se adquiere con el nacimiento, y es casi una barrera infranqueable debido a la dificultad para ser aceptado en una u otra. El espíritu reaccionario se manifiesta, pues, en que cada uno está contento en su lugar y quien intenta moverse recibe ‘un severo castigo’, como el de la protagonista, que, tras dar a luz un hijo con deficiencias mentales, que más tarde morirá, enferma de cáncer.

8. 6. Conclusiones

Las horas contadas (1953) responde a una etapa de madurez de Icaza y de compenetración total con el ya consolidado régimen. Durante los años cincuenta la dictadura se impone sólidamente sobre una sociedad adormilada y la solidez del sistema es respaldada por la Iglesia (firma del Concordato en 1953) y por algunas potencias extranjeras, como, por ejemplo, Estados Unidos (acuerdo con este país en 1953). Estas circunstancias se plasman en la novela, que como hemos visto, retrata una sociedad que responde a estas exigencias: clasista, aparentemente católica, falsamente moderna y cosmopolita y sin posibilidad de diálogo social.

En la década de los cincuenta España estaba dividida en dos; división que se aprecia también en el campo literario: las novelas dirigidas a un público minoritario y comprometido conviven con las que se escriben para los adeptos

al franquismo. *Las horas contadas* pertenece al segundo grupo y en ella se nos muestra una visión idílica de la sociedad. Los principios tradicionales, como el catolicismo, el paternalismo y una defensa de la conciencia de clase adquirida por nacimiento afloran en la ideología del *autor implícito*.

Esta doctrina llega al lector por medio de los comentarios de unos personajes que la defienden, amén de las intromisiones de un autor / narrador que los aplaude (*partes discursivas*), junto a esa aparente denuncia de los valores tradicionales (“falsa voz”) —apariencia de rebeldía que es propia de la novela popular, aun cuando lo que se pretenda sea mantener las mismas estructuras sociales—. La técnica consiste, por tanto, en presentar un sistema arcaico y tradicional (simbolizado en la anciana y noble Jerónima y en sus amistades) y enfrentarlo al falsamente moderno (Catalina y los jóvenes aristócratas y cosmopolitas). Pero, en realidad, los cambios resultan nimios y formales, ya que solo perpetúan una secesión de clases que concordaba ideológicamente con el régimen: las clases trabajadoras deben estar contentas porque sus “señoritos” son buenos y los cuidan.

Las costumbres de cada clase son el indicativo de la pertenencia a ellas. Por eso se potencian mediante la descripción realista de las mismas. El catolicismo en el texto es simplemente ‘otra costumbre’ que, con sus usos —el entierro de la noble Margarita o la caridad de los nobles—, afianza este clasismo y fomenta el paternalismo con las prácticas conjuntas (el rezo del rosario, por ejemplo) de patronos y trabajadores.

El *autor implícito* desvela su ideología reaccionaria en virtud de las siguientes técnicas narrativas:

Los personajes caracterizados positivamente (Catalina) defienden los principios conservadores como, por ejemplo, el etilismo y el paternalismo.

El narrador (*partes discursivas*) se inmiscuye en el relato y deja espacio a las opiniones del autor. Esto ocurre al aplaudir los comentarios clasistas de los personajes (comentario del narrador –en el episodio del entierro de Margarita– acerca de la sentencia del anciano sobre el número de caballos que deben llevar los nobles).

La descripción realista de unas costumbres asociadas a una clase determinada (la decoración de la vivienda del administrador, emblema de la burguesía; y el lujoso palacio, propio de la clase alta o la nobleza) sirve para instruir los gustos de los grupos sociales y, así, al individualizarlas y distinguirlas, intentar perpetuarlas.

El narrador ‘carga las tintas’ o exagera comportamientos de personajes extremadamente conservadores (Doña Jerónima y su mundo). Luego, este mismo narrador contrapone y presenta otros formal y superficialmente más modernos (Catalina a su vuelta de Madrid, o sus amigos jóvenes, cosmopolitas y artistas). Así, se hace creer al lector que se halla ante criaturas avanzadas y distintas pero, en el fondo, inofensivas respecto a los pilares del régimen.

El argumento también ratifica los principios tradicionales. Así, por ejemplo, Berta no conseguirá casarse con el señorito Gabriel y, además, éste morirá como ‘castigo’ por haber tenido relaciones extramatrimoniales; Catalina, la única que ve alterado su estatus también “sufre un castigo”, como ya hemos apuntado.

Pero a pesar de todos estos recursos del narrador / autor, cierto público en los años cincuenta iría más allá y leería con ironía las situaciones

presentadas –por ser extremadamente clasistas y paternalistas–, y sentiría pena de una pobre heroína condenada a morir por la autora a causa de haber incumplido las reglas de su clase. Asimismo, quizás, envidiará también a los personajes que rompieron con los convencionalismos (como Berta, que está feliz de ser “mala” y una “nueva rica”). Igualmente, a algunos lectores, el rescate de trajes, bailes y costumbres populares, así como la utilización de frases en catalán, los alentaría hacia un nacionalismo incipiente. Este tipo de lector será el mismo que más adelante demandará una nueva novela.

La lectura crítica se potenciaría debido a la convivencia en el ámbito literario de *Las horas contadas* con otras novelas de ideología vanguardista que ofrecían una mirada distinta, como, por ejemplo, *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Nada* (1944) y *La colmena* (1951). Obras que abrían el camino a la Generación de los Cincuenta, formada por nombres como Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio, que virarán hacia una literatura más comprometida.

Se puede concluir que la ideología de esta novela, como la de toda novela popular, es inconsistente. El afán de la autora por complacer a diversos públicos provoca que en algunos episodios se perciba una apertura ideológica y, en otros, una regresión en el camino ya andado. Por esta razón, intentar buscar coherencia en la ideología del autor implícito es difícil, porque se trata de una exigencia que Icaza no se plantea. Quizás, estas fisuras son las que, más tarde, provocarían interrogantes en algunos de sus lectores.

8. 7. Sinopsis y trama de *Las horas contadas* (1953)

Precisiones terminológicas: sinopsis y argumento

Conviene hacer algunas precisiones terminológicas a la hora de analizar *Las horas contadas*. Según los formalistas rusos, *la historia* “representa el momento en que el material no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 39). *La historia* es también denominada *fábula* por Segre (Garrido Domínguez, 2007, pág. 40) y frente a ella tenemos la *trama*, que “alude a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, esto es, provisto de forma” (Garrido Domínguez, 2007, pág. 39).

Los términos de esta oposición los han establecido críticos anglosajones, como por ejemplo Abrams, quien distingue entre sinopsis (*synopsis*) –o historia (*story*)– y argumento (*plot*). El primero sería equivalente a *la historia* y el segundo a *la trama* (2012, pág. 294).

Sinopsis de Las horas contadas

Berta Albañil comienza a trabajar como “señorita” de los hijos de Gabriel Torrent, noble mallorquín. Debe ocuparse de Xim y Biel, porque su madre, Margarita, está enferma. Gabriel, el señor, y Berta se enamoran. Margarita, advertida de las relaciones de su marido con la institutriz, decide casarla con su fiel administrador, Eugenio Muro. Berta, al principio, no accede, pero, ante la negativa de Gabriel a formalizar sus relaciones, decide aceptar la propuesta. Decora la casa del administrador de un modo elegante, pensando que Gabriel iría a visitarla. Cuando Berta e Eugenio Muro están de viaje de novios, reciben

la noticia de que Margarita ha muerto. Gabriel cree que es un castigo por su infidelidad y, apesadumbrado, decide irse de viaje e internar a sus hijos en el colegio de los Jesuitas de Madrid. Más adelante, Berta se queda embarazada de Eugenio y, tras dar a luz, se ilusiona de nuevo con su hija, Catalina. Gabriel muere. Catalina crece mimada por su padre, hasta que este también fallece. Berta obtiene el puesto de ama de llaves en casa de los Torrent. Sus señores, Xim y Biel, vuelven a las posesiones de Mallorca, donde alternan con Catalina. Esta sale con ambos pero, finalmente, se enamora de Biel. La pareja vive unos días felices paseando por el campo. Biel es pintor y le hace un retrato con una túnica transparente; ella se enfada por considerarlo impudoroso y pone fin a su relación. Biel debe emigrar a América para realizar unos encargos. Catalina, instigada por su madre, y por despecho, se casa con Mateo, tan feo como desagradable. Su madre, Jerónima, no la acoge de buen grado porque es hija de un administrador pero, viendo que puede salvar a su hijo de una vida disipada, termina por conformarse. El cura habla con Berta para comunicarle que doña Jerónima ha cambiado de opinión y la quiere como nuera. Una vez casados, Catalina tiene un hijo de Mateo con deficiencias mentales; en un principio lo rechaza, pero, después de un tiempo, se atreve a mostrarlo ante la sociedad mallorquina. Biel regresa del extranjero y se encuentra en la calle con la protagonista. Catalina le explica su situación y los motivos por los que no puede amarlo. Más tarde, Catalina enviuda y su hijo muere. Biel regresa a Mallorca; ahora, Catalina puede salir libremente con él y con sus amigos, jóvenes de la élite balear. Biel viaja otra vez a Francia para atender una exposición de sus cuadros y, luego, regresa a su finca mallorquina. Catalina ha cambiado su residencia a una heredada de su difunto marido, cercana a la de

Biel. Catalina sabe que su idilio tiene “Las horas contadas” porque Biel va trasladarse a Estados Unidos a desarrollar allí su carrera. Xim se queda en la casa de campo (paralítico por una herida causada en la Guerra Civil) y Catalina lo visita. Ella acaba de regresar de Madrid donde el doctor Vendrell (personaje que reaparece en *La fuente enterrada*) le ha diagnosticado un cáncer. La protagonista le advierte a Xim que no informe a Biel, a fin de no lastrar su futuro profesional.

Trama

Las horas contadas (Icaza, 1953) comienza *in medias res*, es decir, existe una anacronía o desviación cronológica entre la *historia* o *fábula* y su materialización en la *trama*. Dicho arranque también caracteriza otra obra de la autora, *La fuente enterrada* (1947). La disposición *in medias res* es un recurso muy explotado en la novela postromántica, en especial por la popular (Bal, 2009, pág. 61). Se pretende así incrementar el suspense y captar el interés del lector a través de la presentación de incógnitas que, más tarde, se resolverán gracias a la *analepsis*, en este caso por cuenta del narrador que relata los episodios. En *Las horas contadas*, el narrador justifica la *analepsis* por un sueño de la protagonista (pág. 55); de modo que esta retrospección (págs. 59-316) se subordina al relato que la enmarca (Garrido Domínguez, 2007, pág. 168).

La novela de Icaza está dividida en tres partes y la *analepsis* coincide textualmente con la segunda. Las referencias temporales a lo largo del texto son escasas, casi inexistentes.

Parte primera (págs. 15-55): Comienza el 9 de julio de 1946. Berta está en Madrid, casada por segunda vez. Espera a su hija Catalina, que viene de

Palma de Mallorca —ya viuda de Mateo Torrent (pág. 20)— para visitar al médico porque está enferma (pág. 23). Luego Catalina regresa a Palma de Mallorca (pág. 32). Allí, ya en su alcoba, se queda dormida (pág. 55). La segunda parte de la novela es el “sueño” de Catalina.

Segunda parte (págs. 59-316): (*Analepsis*). Comienza el 13 de enero de 1915. Eugenio Muro, el administrador de los Torrent, se encuentra con Berta, la nueva niñera de Biel y Xim. Margarita, la madre de los niños, al conocer que su marido Gabriel mantiene relaciones amorosas con la niñera, propone casarla con su administrador, Eugenio. Berta se queda embarazada de Catalina. Más tarde, Margarita muere. Gabriel, apenado, se ha marchado de Palma y al poco tiempo fallece (pág. 135). Berta se consuela centrándose en su hija Catalina y ocupándose de Biel y Xim, que han quedado a su cargo (pág. 137). Su marido también muere, pero ella continúa sirviendo en casa de los Torrent (pág. 147). Con su hija se traslada a un predio en Pollensa, propiedad de los Torrent, para cuidar a “los señores” que se hospedan en la casa principal, cercana a la suya (pág. 159). Biel se enamora de Catalina (pág. 233). El cura propone a Berta que Catalina se case con Mateo Torrent (primo de Biel y Xim) (pág. 245). (Boda con Torrent durante la República (pág. 247). Los nobles no aceptan el matrimonio por considerar a Catalina de una clase inferior (págs. 248-50). Referencias a los militares Franco y Sanjurjo (pág. 254)). Más tarde, Catalina da a luz un hijo “mongólico” (pág. 274). Se encuentra a Biel (pág. 279), que le informa de su futuro viaje a Washington (pág. 283). Antes de su partida se citan (pág. 290). (Escenas de amor sugeridas al lector) (págs. 294 y 301)). Biel le pide a Catalina que se vaya con él, pero ella responde que debe cuidar a su hijo, Tonet (pág. 304). Finalmente este muere (pág. 306). (Referencia al

alzamiento nacional el 18 de Julio de 1936 (pág. 307)). Mateo enferma y Catalina lo cuida fervorosamente (pág. 315).

Tercera parte (págs. 316-386) (Continúa el eje temporal de la primera parte). Catalina acaba de volver de Madrid y se encuentra en Palma (pág. 319). Los amigos de Biel deciden darle una fiesta de bienvenida ya que regresa a la isla (pág. 323) junto con Xenia, su amante (pág. 334). Gracias a sus conocimientos de alemán, Biel atiende a una niña austriaca recién llegada, junto con otros niños refugiados y víctimas de la Guerra Mundial [hecho documentado históricamente⁴] (pág. 342). Después de esta breve estancia en la isla, el joven deberá marchar a París para hacerse cargo de su exposición (pág. 345). Al finalizar la fiesta, acompaña a casa a Catalina y la besa (pág. 362). Luego ella se instala en su finca de *Son Roxa* (que pertenecía a su marido), vecina a la de Biel (pág. 363), donde vivirán momentos felices. (Ambigüedad sobre sus relaciones: “[Biel] se sentía colmado” (pág. 367)). Catalina habla con Xim y le informa de que tiene cáncer (pág. 384). También le comunica que siente una gran vacío y no puede rezar (pág. 386).

⁴ ABC (Madrid). 22-2-1949. “Quinientos niños austriacos en España”, pág.11.

9. Auxilio Social en *La casa de enfrente* (1960)

9. 1. Introducción

En las páginas siguientes expondremos, en orden cronológico, la actividad política y asistencial de Icaza durante el franquismo, primero como asesora social de Auxilio Social y, más tarde, como secretaria nacional de esta iniciativa y jefa de la Delegación de Propaganda del Movimiento.

Asimismo, analizaremos la revista *Auxilio Social* (sin fecha, aunque probablemente de 1938), publicada por Carmen de Icaza para celebrar los dos años de vida de la organización, y extraeremos algunas pinceladas sobre los artículos que publicaron en ella varios de sus amigos, tanto periodistas como escritores: Antonio Tovar, Víctor de la Serna, Martín Almagro, José María Areilza y José Antonio Giménez Arnau, entre otros.

Añadiremos un episodio ocurrido a Icaza durante un viaje a Londres en 1939, correspondiente a una foto –presentada en el apéndice documental de este trabajo–, que su hija, Paloma Montojo, conservaba sin fechar. Este viaje y el objetivo del mismo no han sido examinados por ningún investigador.

También aportaremos algunos datos sobre el origen de *Auxilio Social* en Córdoba, complementando así el perfil de esta organización y considerando su actuación en provincias.

Finalmente, deslindaremos en *La casa de enfrente* (1960), última novela de Icaza, los episodios en los que *Auxilio Social* –y la misma autora, como personaje secundario– cobra protagonismo, y los carearemos con sus discursos radiofónicos, escritos unos veinte años antes, para matizar su

evolución ideológica. Tanto su última novela como los discursos en cuestión son las obras menos conocidas de la trayectoria de la madrileña.

9. 2. Asesora social y jefa de propaganda (1937-1940)

Por el momento, hay que convenir en que Cenarro es la investigadora que se ha ocupado con más detalle de la actividad de Icaza en Auxilio Social durante los años de la Guerra Civil y la posguerra (Cenarro, 2010, págs. 374-396). Igualmente, recoge la formación y posterior integración de Auxilio Social en el régimen franquista hasta su paulatina extinción, a partir de 1962; su definitivo ocaso llegaría en 1977, ya que la institución se diluiría en organismos dependientes del Ministerio del Trabajo y Seguridad Social (Cenarro, 2006, pág. 178). Asimismo, Orduña matiza la trayectoria de Auxilio Social en la incipiente dictadura, y se centra en la cobertura legal de estos cambios, dirigidos a alcanzar una compenetración total con el régimen (1996, págs. 81-102). También hace referencia a las rivalidades entre Mercedes Bachiller, fundadora de Auxilio Social, y Pilar Primo de Rivera por copar el sector asistencial español y organizar el servicio social de la mujer (1996, pág. 259).

El nacimiento de Auxilio Social remonta a los llamados “comedores azules”, destinados a paliar el hambre de los niños necesitados durante la Guerra Civil. El 29 de octubre de 1936 se lleva a cabo una cuestación en Valladolid y, al día siguiente, se abre el primer comedor, al que acuden unos cien niños; solo en una semana se inauguraron diez en la zona (Gimeno Muñoz, 2009, pág. 156). En 1937, existían ya 711 comedores en la España del bando franquista y se duplicó este número en julio de 1938 (Cenarro, 2010, pág. 387).

Más precisamente, en enero de 1937, Mercedes Bachiller, la promotora de esta iniciativa, es nombrada delegada nacional de Auxilio de Invierno (más tarde llamado Auxilio Social), organización supervisada por la Sección Femenina de la Falange (Cenaro, 2011, pág. 242). Ese mismo mes y año (enero de 1937) Auxilio Social obtuvo una ayuda inglesa por medio del *Bishops Committee for the Relief of Spanish Distress* y, durante el verano, se creó *Amigos de Auxilio Social* para conseguir recursos económicos o alimenticios de Portugal y Francia. Más tarde, se sumarían al apoyo de Alemania e Italia países como Argentina, Filipinas y Estados Unidos (Blanco y Huerta, 2009, pág. 236).

En una Orden del Gobierno del 3 de febrero de 1937 se autoriza a Auxilio Social, como organización asistencial dependiente de Falange, a organizar cuestaciones en la zona nacional. Y a partir del 20 de abril de 1937, debido al Decreto de Unificación de Partidos⁵ (*BOE*, 1937, págs. 1033-1034), Auxilio Social irá progresivamente cobrando importancia en España, puesto que Falange se convirtió en el partido clave en la composición del Movimiento.

En verano de 1937 se eligió a sus asesores e Icaza fue la única mujer entre ellos (Cenarro, 2006, pág. 85). Nombrada jefa de la Oficina Central de Propaganda de Auxilio Social, adscrita a la Delegación Nacional de la organización, tomó posesión oficial de su cargo el 1 de octubre de 1937,

⁵ Copio el título del decreto: "Gobierno del Estado español, disponiendo que Falange Española y Requetés se integren, bajo la Jefatura de S.E. el Jefe del Estado, en una sola entidad política, de carácter nacional, que se denominará «Falange Española Tradicionalista de las JONS», quedando disueltas las demás organizaciones y partidos políticos". Decreto número 255 en *Boletín Oficial del Estado*, Burgos, martes 20 de abril de 1937, año II, nº. 182, págs. 1033-1034. Disponible en: <http://www.filosofia.org/mfa/fae937a.htm>

aunque hay noticias de que la Oficina Central de Propaganda estaba en funciones desde finales de mayo de ese año (Cenarro, 2010, pág. 387). Con ella trabajaría Jesús Ercilla Ortega, asesor médico nacional y enlace con la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange (Orduña, 1996, pág. 243).

El 20 de agosto de 1937 Carmen de Icaza expuso las estrategias de su Delegación en la III Junta de las Asesorías Técnicas de Auxilio Social: “En toda la prensa una especie de balance. Folletos... Envío de folletos a América. Propaganda activa por radio... Algún noticiario... Que la Señora de Franco inaugure alguna de nuestras instituciones” [Archivo Cipriano Pérez Delgado, 20-8-1937, pág. 11] (Orduña, 1996, pág. 243).

Icaza, desde un principio, confecciona los panfletos de propaganda; y utiliza un lenguaje connotativo que apela a los sentimientos maternos, repleto de metáforas relativas al mundo femenino. Así, por ejemplo, se lee en uno de ellos: “Para que los hogares y las vidas recobren sentido y calor, para que los niños humildes no crezcan con rencor contra una sociedad helada e insensible [...]” (Archivo Cipriano Pérez Delgado, III Junta de las Asesorías Técnicas, 20-8-1937, pág. 7, en Orduña, 1996, pág. 161).

Al año siguiente, la Asesoría Nacional de la organización cuenta ya en sus filas con las siguientes personalidades, que aparecen en portada de un *Boletín de Auxilio Social* de mayo de 1938, que copiamos a continuación:

Asesor en cuestiones morales y religiosas: Andrés María Mateo.

Asesores jurídicos: Joaquín Garrigues [y Díaz-Cañabate (1904-2004), diplomático y abogado] y Manuel Martínez Tena.

Asesores en cuestiones educativas: Antonio J. Onieva [pedagogo, periodista y escritor (1886 1977)] y Romualdo de Toledo.

Asesores en cuestiones sociales: Carmen de Icaza y Eduardo Aunós.

Asesores de Arquitectura: Pedro Muguruza, Eduardo Lozano y José María Argote.

Asesores médicos: Carlos Jiménez Díaz, José Pardo [Urdapilleta], Jesús Ercilla Ortega y Cipriano López Delgado.

Secretario de la asesoría técnica: Cipriano López Delgado. ("Boletín de Auxilio Social", 1938)⁶

Como hemos señalado, Carmen de Icaza es la única mujer que figura entre los asesores. Y eso que no pertenecía al "entorno vallisoletano" y fue elegida por Mercedes Bachiller gracias a su cultura y poliglotismo. Otra razón hubo de ser la recomendación de José Pardo Urdapilleta que, junto con Martínez Bedoya, había pertenecido a la JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) y al círculo del doctor Marañón (Cenarro, 2010, pág. 388). Ciertamente, a diferencia de sus compañeros, no contaba con formación universitaria, pero su capacidad de organización y de relación con las esferas del poder, así como sus conocimientos sobre el campo periodístico, eclipsarían a muchos de ellos.

⁶ El ejemplar del "Boletín de Auxilio Social", (Cuaderno nº 9), (1938) se encuentra en AGA (Archivo General de la Administración), [IDD (02)122,000], caja 75/25.507.

En 1939, Carmen de Icaza escribió los siguientes discursos para la radio. Copiamos, a continuación, el título de cada uno y extraemos del texto mecanografiado las frases más representativas y el tema de los mismos:

1. “¡A Madrid por los caminos de España!”: describe la entrada en Madrid y la asistencia de Auxilio Social a la población el 1 de abril de 1939.

2. “La mujer y su servicio social”: este texto es el mismo que aparecerá en la revista *Auxilio Social* (1938) y se comenta más abajo.

3. “Pasado, presente y futuro de Auxilio Social”: “[...] en contra de la ficción de la solidaridad internacional del proletariado del mundo [...]”, hay que demostrar que “[...] la España de Franco ha sabido crear una solidaridad nacional, una hermandad auténtica entre sus hombres, sus clases y sus tierras” (pág. 9).

4. “Sentido político y sentido social”: lo tienen “la[s] mujer[es] que no encarga[n] con prisas un traje, obligando a velar a la modista” (págs. 2-3); “[...] y aquel que [...] por encima del `yo´ piensa en el `nosotros´ de la hermandad” (pág. 3).

5. “Sonriendo”: es una apología de la labor de la mujer en Auxilio Social. Defiende la maternidad y el sufrimiento callado. Resume el apoyo brindado por la mujer a Auxilio Social durante la Guerra Civil: “La intelectual, cara a la lumbre, supo guisar. La doctora fregó platos. La filósofa se aplicaba al arte de manejar estropajos. Y las letras hervían en la cazuela [con] alegres

borbotones...Que también entre pucheros anda Dios” (pág. 3)⁷. (AGA, [IDD (03)122.000], 2.179 Top. 16/71).

9. 2. 1. Revista *Auxilio Social* (1938): bases del Servicio Social y colaboraciones

Carmen de Icaza, como encargada de la Delegación Nacional de Propaganda de Auxilio Social, preparó con mucho esmero la celebración de los veinticuatro meses de vida de la organización. Para ello publicó una revista llamada *Auxilio Social* que, aunque carece de fecha, probablemente salió a la luz a finales de octubre de 1938, ya que se editó para conmemorar los dos años de puesta en marcha de la obra (AGA, (2)122.000,75/25.507)⁸. Esta fecha es conjeturada por Javier Martínez de Bedoya en un artículo que apareció en dicha revista –luego se puede afirmar que no salió a la luz en 1939, como afirma Cenarro (2010, pág. 389)–. *Auxilio Social* (1938) fue editada en Valladolid por Artes Gráficas Afrodisio Aguado, empresa que también editó las novelas de Icaza hasta 1947; el ejemplar no está fechado ni paginado.

Mercedes Bachiller acordó con Franco la sanción de un decreto por el que las mujeres españolas entre los diecisiete y los treinta y cinco años realizarían un servicio a la nación durante seis meses. Este decreto fue finalmente aprobado el 7 de octubre de 1937 y Carmen de Icaza, en un artículo

⁷ Estos discursos de Carmen de Icaza se encuentran en AGA, Cultura, fondo Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS, [IDD (03)122.000], caja 2.179 Top. 16/71.

⁸ *Auxilio Social* es una mezcla de periódico y revista. Nosotros lo llamaremos revista. Un ejemplar se encuentra en AGA, [IDD (2)122.000], caja 75/25.507)

titulado “Servir”, publicado en *Auxilio Social* (1938)⁹, expone las bases del comportamiento femenino en “los hogares-residencia” donde deberían formarse para servir a la patria. Resumimos a continuación los principales puntos de su texto:

- La religión católica debe estar presente en las actividades de la mujer; la idea de Dios presidirá todos sus actos y, sirviendo a Dios, se servirá a España. Según Icaza, “[...] el ambiente todo debe estar impregnado de hondo catolicismo. Y el rosario y el ángelus rezado por todos después de la faena cotidiana [...]” (*Auxilio Social*, 1938: sin nº. de pág.).

- Las mujeres aprenderán las siguientes labores:

Sabrán de la gracia de una cretona en torno al libro predilecto, de la lozanía de un visillo, del orgullo de los suelos que brillan, de los colores que relucen, de las macetas en las ventanas. Conocerán desde la limpieza del encalado fácil hasta la ciencia de cocinar los más sabrosos guisos regionales y la técnica de bañar a un recién nacido. (*Auxilio Social*, 1938: sin nº. de pág.)

⁹ El original de este artículo, además de en *Auxilio Social* (1938) en AGA, [IDD (2)122.000], caja 75/25.507), aparece con el título “La mujer española y su servicio social” (texto mecanografiado), en AGA, *Cultura*, fondo Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS, [IDD (03)122.000], caja 2.179 Top. 16/71.

- Se despertará en ellas un “culto por lo tradicionalmente español”:

Los cursos, las conferencias y las charlas históricas, políticas y artísticas darán a conocer a la mujer algo de nuestra España eterna [...]. ¡Nada de costumbres copiadas del cine ni de muebles *chippendale* de serie! Queremos que en los hogares españoles, presididos por un crucifijo y el yugo y las flechas, haya muebles reciamente españoles, fabricados en España por obreros nuestros, con maderas nuestras, y adornos con cacharros de nuestro arte y flores frescas de nuestros jardines. (*Auxilio Social*, 1938: sin nº de pág.)

- Realizarán misiones “femeninas”: deben “[...] trabajar aliviando dolores y males. Entiéndase: en el ejercicio de actividades esencialmente femeninas”; y continúa:

La nueva España afirma con José Antonio que la manera de respetar a la mujer no consiste en sustraerle su magnífico destino y entregarle a funciones varoniles, sino rodear cada vez de mayor dignidad humana y social las funciones femeninas. Serán las mujeres [...] antiguas de virtudes, nuevas de estilo. Antiguas de fondo, nuevas de forma. (*Auxilio Social*, 1938: sin nº. de pág.)

El objetivo del Servicio Social sería, pues, educar a las madres para que estas, a su vez, formaran a sus hijos y poder construir así la nueva España

(*Auxilio Social*, 1938: sin nº de pág.). Se puede concluir que el artículo propone un tradicionalismo que afecta a los siguientes ámbitos:

- El doméstico: en el hogar debe haber muebles y objetos de decoración fabricados en España. Se recomienda también la recuperación de antiguos bailes y recetas culinarias.
- El privado: la religión católica tiene que impregnar todas las acciones de la mujer junto con el fervor hacia José Antonio, fundador de la Falange. Se la anima a ser madre para dar a luz hijos para la nueva España.
- El laboral: su deber es servir a los demás y aliviar los males ajenos; no se le concede ningún espacio de libertad individual. La mujer estaría dedicada los trabajos menos intelectuales, relacionados con el mantenimiento de la casa, como era propio del sistema patriarcal tradicional.

La revista incluye colaboraciones que Icaza solicitó a conocidos periodistas y escritores para conmemorar el aniversario de la organización. La jefa de propaganda no retoca los artículos; simplemente añade el título a los que no lo llevan, extrayéndolo de alguna frase relevante del texto enviado (AGA (3) 122.75/25 499)¹⁰. Casi todos los autores subrayan los beneficios de *Auxilio Social* en tono muy hinchado y retórico. A continuación, ofrecemos unas breves pinceladas sobre los diversos autores compilados en *Auxilio Social* (1938):

¹⁰ Los artículos están mecanografiados y algunos corregidos a mano por el autor (AGA, 3 (122)75/25.499).

- Antonio Tovar¹¹ (1911 - 1985): con el título “Al paso alegre de la paz” celebra “lo conseguido por Auxilio Social en los años de guerra” y anuncia que, en un futuro, “se sentirá todo lo que tiene de obra de enorme para la mejora de la raza de los españoles, para la elevación de la vida campesina, para la unión de todos [...]”. Al final del mismo concluye: “[...] y de los labios de millones de niños [...] incorporados a la revolución sindicalista nacional por la Obra de Auxilio Social saldrá con energía enorme y fiel el mejor saludo al Caudillo de la liberación” (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- Mariano Tomás López¹² (1891 - 1957): con el mismo título que el anterior –“Al paso alegre de la paz”–, y publicado junto a este, firma un panfleto falangista con frases como: “[...] encendida la fragua y limpio el yunque, esperando el brazo joven que lo hiera con el martillo de los cíclopes” (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- Víctor de la Serna y Espina (1896-1958): en “la obra por sí sola justifica una revolución”, elogia la labor de Auxilio Social en el barrio de los Pizarrales (Salamanca), donde los niños pudieron comer pan blanco gracias a esta institución (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

¹¹ Según Rodríguez Puértolas “fue sin duda Antonio Tovar quien entre los intelectuales falangistas sentía más vehementemente `la vocación del imperio” (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 441).

¹² Mariano Tomás López trabajó en la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda (1937) y en la Secretaría Técnica del Departamento de Comunicaciones del Ministerio de Obras Públicas (1939). Colaboró en un libro de poemas de alabanza a Hitler y de carácter antisemita, *Poemas de la Alemania eterna* (En Urrutia, Federico (ed.) (1940). Madrid: Imprenta de Ernesto Giménez). “Colaboraría en 1940 en otro volumen colectivo, *Laureados de España* (1940), dedicado a quienes durante la guerra civil obtuvieron en la zona franquista la Cruz Laureada de San Fernando” (Martín Gijón, 2010, pág. 80).

- Javier Martínez de Bedoya (1914-1991): celebra en “Partida, camino y meta” los dos años de fundación de la obra, que, como hemos dicho, comenzó el 29 de octubre de 1936 con una cuestación popular por las calles de Valladolid (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- Martín Almagro Basch (1911-1984): en “El Auxilio Social, razón de estado”, no defiende la democracia –como era común en los partidos fascistas y comunistas vigentes en Europa en la década de los treinta–: “Es [Auxilio Social] la mejor y más inequívoca negación del marxismo y de la democracia que ayer regía nuestra España” (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- José María Areilza (1909-1998): escribe unas breves notas (apenas diez líneas) en las que señala que se trata de una “obra que se diferencia totalmente del viejo concepto de beneficencia”; idea que se repite en otros artículos de la revista como, por ejemplo, el del General Ricardo Marzo Pellicer (general jefe de la 54 División) (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- Alfredo Marquerie Mompín¹³ (1907-1974): con el título de “Comedores azules”, este crítico y director de teatro firma palabras huecas (repletas de arcaísmos) y liga la organización a la limpieza: “[...] los niños de los Comedores Azules, ante los manteles, las pulcras vajillas, las mesas con flores y el yantar sabroso” (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

¹³ Alfredo Marquerie Mompín, aunque fue también poeta, es conocido sobre todo por sus críticas teatrales –*Desde la silla eléctrica* (1942)–. Su ideología sobre la misión del periodista podría haber sido suscrita por Carmen de Icaza: “El periodista ejerce en nuestra Patria una misión elevada a categoría de servicio nacional. [...] El Estado le ampara y protege” (“La crítica ayer y hoy”, *Legiones y Falanges* 22, septiembre de 1942, en Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 695).

- José Antonio Giménez Arnau¹⁴ (1912-1985): su artículo destaca del resto porque plantea algunos interrogantes que se le presentaban en aquel momento a Auxilio Social. Comenta, de hecho, dos objeciones que periodistas y visitantes extranjeros habían manifestado a la organización. La primera, que los comedores eran perjudiciales para la institución familiar; a lo que responde, con lógica aplastante, que aquellos niños no tenían familia. La segunda atañe a si existía justicia social en la idea de los comedores. Giménez Arnau responde afirmativamente,

[...] puesto que esto es lo más que el momento permite: llenar unos estómagos vacíos. Cuando no la habría sería si se acariciase la idea de –acabada la guerra y pacificada España– continuar eternamente con un régimen que nosotros –más que nadie– queremos que sea transitorio. (*Auxilio Social*, 1938, sin pág.)

- José María Pemán (1897–1981): en “Auxilio Social” repite insistentemente la idea de “Auxilio Social: tan lejano de todas las viejas frialdades de Beneficencia oficial”. Señala también el aspecto reformista en el ámbito económico: “La Falange trae en lo hondo de su credo [...] una convicción de reforma social, [...] de sustitución del régimen económico capitalista”. Y continúa: “[...] Auxilio Social es la gloriosa impaciencia de la

¹⁴ Rodríguez Puértolas ha examinado su trayectoria novelística. Su novela más interesante parece ser *La cueva de los ladrones* (Madrid, 1949), donde critica el estraperlo desde “la pureza falangista” (2008, págs. 659-661).

Falange en espera de su definitiva reforma económica. [...] El día de mañana la España Nueva traerá con mano firme –y si es posible dura– las líneas y postulados de una reforma más justa de convivencia humana”. Finalmente, concluye plasmando el espíritu regeneracionista que mueve a esta iniciativa: “El que colabora, pues, con Auxilio Social no hace una obra mecánica de beneficencia: hace una obra mucho más honda y política de apología de la Nueva España” (1938, *Auxilio Social*, sin pág.).

- José Felix de Lequerica¹⁵ (1891-1963): para este diplomático, Auxilio Social hace “política de Dios” y su conducta es propia de la nueva España.

- Joaquín de Zugazagoitia¹⁶: este periodista, que se convertiría en el segundo director de *El Correo Español-El Pueblo Vasco* a partir de 1939, considera que España debe mejorar el modo de vida de la población en el mundo rural para impedir el éxodo a las ciudades.

Se puede concluir que la mayor parte de los escritores, diplomáticos o periodistas, amigos de Icaza y simpatizantes falangistas, coinciden en:

¹⁵ Colaboró en la revista *Domingo. Semanario Nacional*, fundado en febrero de 1937 en Bilbao y continuado después de la Guerra Civil. (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 150). Fue consejero nacional de la Falange Unificada. Actuó de albacea testamentario de José Antonio Primo de Rivera. Escribió: “Acercas de José Antonio. Aportación decisiva del creador de la Falange” (*Correo Español. El Pueblo Vasco*, 19-XI-1938) (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 378).

¹⁶ Joaquín de Zugazagoitia llegaría a ser alcalde de Bilbao a finales de la década de los cincuenta. No hay que confundirlo con Julián Zugazagoitia (1899-40). Este último fue político socialista y escritor. Murió fusilado por el bando franquista en 1940. Publicó *Una vida anónima* (1927), *El botín* (1929), *El asalto* (1930) y *Los trabajos clandestinos* (de 1934, aunque inédita hasta 2005). Fue el único socialista que participó en *La escuela Romana de los Pirineos*, fundada por Ramón de Basterra y que contaba con autores como Pedro Mourlane Michelena, José María Salvería o Sánchez Mazas (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 103).

- Auxilio Social es distinto a la beneficencia tradicional, pues no solo da limosna a los atendidos, sino que se preocupa por su futuro bienestar.
- Hacen hincapié en el aspecto transitorio de Auxilio Social. Una vez finalizada la guerra y la posguerra, terminaría la obra, dado que la justicia impuesta habría de acabar con las necesidades.
- Defienden el espíritu renovador de Auxilio Social, antesala de una nueva España más justa socialmente, a su juicio, claro está, donde los campesinos, en especial, mejorarían sus condiciones.
- Algunos señalan expresamente su rechazo al capitalismo y a la democracia.
- Ligan el movimiento al catolicismo.

Carmen de Icaza introdujo la fotografía como arma política dentro de las actividades de la Oficina Central de Propaganda. Cada vez que el bando franquista ganaba una ciudad, ella avisaba a los reporteros gráficos, que se ocupaban de tomar instantáneas impactantes, en las que aparecía Auxilio Social dando de comer a la población. Así, por ejemplo, la madrileña toma esta determinación cuando el bando sublevado se alzó con el triunfo en las provincias del norte en enero y febrero de 1938, y lo propio rige para la victoria en Cataluña. Igualmente, la jefa de propaganda se valió de la imagen para organizar exposiciones sobre Auxilio Social, como la de Bilbao en octubre de 1938. Estas fotografías corrían a cargo de profesionales como: Jalón Ángel (de Zaragoza), Molina (sin localizar), V. Estorff-Volkman (sin localizar), Hupmann

(sin localizar), Aracil¹⁷ y Daniel Garay¹⁸ (de Valladolid) (Cenarro, 2010, pág. 389).

Recuérdese que la fotografía y el cine fueron elementos fundamentales de propaganda para el nazismo. La directora Leni Riefenstahl (1902-2003) había plasmado ya con destreza y notable belleza la parafernalia del partido y la expresión los líderes alemanes en el documental *La fuerza de la voluntad* (1935), en el que testimoniaba la clausura del Congreso de la Voluntad (1934) o *Reichsparteitag des Willens*, segundo de los celebrados anualmente en Nüremberg¹⁹. Este film, definido como una obra maestra de la propaganda, seguramente fue contemplado por Icaza, quien siempre fue muy aficionada al cinematógrafo; amén de haberse familiarizado durante sus viajes a Alemania con el aparato propagandístico nazi, creado por Goebbels.

Pilar Primo de Ribera cita a los falangistas que realizaron a estos viajes –entre los que figuraba nuestra autora– y observa que el régimen nazi les servía de fuente de enseñanza en más de un sentido:

En el primero de esos viajes a la Alemania de Hitler fui con Blanca Tetuán y Javier Conde, que dominaba el alemán, y nos hacía profundizar en las raíces de todo aquello tan diferente a lo que

¹⁷ La escultura de José Antonio, realizada por José Antonio Aladrén, aparece fotografiada por Aracil en *Vértice* nº 4, julio-agosto de 1937 (Sánchez-Biosca, 2004, pág. 66).

¹⁸ Existe también un cartelista republicano con el nombre de Garay que trabajó para el 5º Regimiento.

¹⁹ El film fue encargado directamente por Hitler, estimando la capacidad artística de la autora y despreciando a su equipo habitual de propaganda, dirigido por Goebbels (Hinton, 2000, pág. 22).

nosotros concebíamos, pero, por otra parte, en algunos aspectos digno de admiración: sobre todo a ellos les servía. Sucesivamente fueron también Vicky Eiroa, Carmen Werner, Carmen de Icaza, Gloria González Allas (más conocida por Gloria Navas), Luisa María de Aramburu, María Ontiveros, Julia Alcántara, gran camarada y segunda regidora central de O.J.; representaciones del Frente de Juventudes, con José Antonio Elola a la cabeza, que mantuvo siempre la dignidad de nuestra postura, sin entregarse bobalicónamente a la admiración de lo que veíamos. (Primo de Rivera, 1983, pág. 60)

Icaza, pues, se daría cuenta de la importancia de la imagen, sobre todo cuando esta es además hermosa, para difundir las ideas políticas durante sus periplos por Alemania.

Podemos así concluir que Icaza triunfó en el Departamento de Propaganda de Auxilio Social debido a sus dotes de mando y organización, que se completaban con el dominio de la escritura y su formación periodística; aspecto este último que le hizo ser consciente del valor de las colaboraciones de personalidades relevantes en distintos campos profesionales, así como del papel de la imagen en movimiento para desencadenar actitudes positivas hacia Auxilio Social.

9 .2. 2. Visita a Londres y fallido encuentro con Alba

A principios de febrero de 1939, Carmen de Icaza viaja a Londres como representante española del *International Advisory Committee on Recreation*

and Leisure Time. Lo sabemos gracias a dos documentos: el primero es la carta, fechada el 8 de febrero, que el duque de Alba (embajador de la España franquista en Londres) escribió a la “dama de la reina”, la duquesa de Kent, rogándole que le entregase a la soberana unos libros sobre Auxilio Social de parte de Carmen de Icaza, miembro del citado comité. El otro testimonio, que prueba su asistencia, es un oficio dirigido a Juan Sampelayo desde la sede de Valladolid de Auxilio Social, con fecha del 2 de febrero de 1939; en él se informa de que Carmen de Icaza se ha ausentado por causa de una comisión de la *Fraß durch Feude* en Londres y Berlín (AGA, [IDD (3)122.000], caja 75/25.501).

Dicha reunión en Londres quedó inmortalizada en una foto realizada por el fotógrafo Albert Swaine (recogida en el apéndice documental, Fig. 15); asisten distintos políticos y mandatarios europeos, siendo la única mujer Carmen de Icaza.

Después de la reunión, el 7 de febrero, la madrileña visita a Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, duque de Alba y décimo *Duque of Berwick*, en el *Claridge's Hotel*²⁰. En aquellos momentos el aristócrata era delegado del gobierno de Franco, desde su nombramiento el mes de mayo de 1937 (Avilés Farré, 1996, pág. 164)²¹. Aunque este último no llegó a recibirla, nuestra escritora le dejó un libro sobre *Auxilio Social* para la reina. Al día siguiente, el

²⁰ En la revista *Life* (del 16-5-1938) el duque de Alba aparece en una foto en el *Hotel Claridge* (Brook street, London, W.1), residencia usual de la aristocracia europea, con el siguiente pie de foto: “As a Franco's commercial agent, he promotes the Revel cause among British business man” (pág. 45).

²¹ Sería nombrado embajador oficialmente el 8 de marzo de 1939 (Avilés Farré, 1996, pág. 168).

duque de Alba le escribiría, excusándose, una carta en la que deja patente la poca importancia que concedió a la embajada de Icaza:

Mucho sentí no haber podido hablar con usted ayer a las 7 de la tarde, cuando vino a verme, pero después de un día de la intensidad que usted puede imaginarse, me marchaba para celebrar todavía otra importante entrevista. (AGA, [IDD (10)077.002], caja 54-06829-00118. Dossier de la Embajada)

Una de las principales tareas del duque de Alba sería la de convencer al gobierno inglés de que el régimen franquista no se escoraría, una vez terminada la Guerra Civil, hacia un fascismo como el alemán o el italiano. Lo corrobora un alto funcionario inglés:

Así, cuando al constituirse en 1938 el primer gobierno de Franco, un diplomático británico informó de la preponderancia de Falange y de la fuerte influencia que sobre ésta ejercía el totalitarismo alemán e italiano. Un alto funcionario del *Foreign Office* pudo argumentar que, por el contrario, según el duque de Alba, la fuerza de Falange era puramente temporal y desaparecería al acabar la guerra. (Avilés Farré, 1996, pág. 165)

En efecto, el aristócrata acertó al no relacionarse, como representante del gobierno de Franco, con organizaciones muy próximas a los alemanes, que no eran del agrado del Reino Unido (tres meses después, el 25 de mayo de

1939, el gobierno británico abandonaría el *International Advisory Committee on Recreation and Leisure Time*, alegando que era un instrumento de propaganda nazi, según veremos).

Transcribimos a continuación la sesión celebrada en el Parlamento del Reino Unido el 21 de febrero de 1939; la misma en la que el parlamentario Mr. Mander increpó al primer ministro, Mr. Butler, a propósito de la visita de doctor Robert Ley²² (1890–1945) –líder Nazi del *Deutsche Arbeitsfront*, (DAF) o Sindicato Nacional Socialista alemán que, por orden de Hitler, había sustituido a los antiguos sindicatos teutones, ahora ilegales. Robert Ley estaba vinculado a *Kraft durch Freude* (KdF) o "Fuerza a través de la alegría"–. Irónicamente le pregunta si ellos deben copiar el "juego limpio alemán":

[Mr. Mander] Asked the Prime Minister the reasons for the visit of Dr. Ley, leader of the German Labour Front, to this country?

[Mr. Butler] Dr. Ley came to this country as one of the German delegates to attend the meeting of the *International Advisory Committee on Recreation and Leisure Time*.

[Mr. Mander] Does the right hon. Gentleman think that we have anything to learn in the way of sportsmanship and fair play from Nazi Germany?²³ (Hansard, HC Deb 21 February 1939 vol. 344 c210, 1939)

²² Robert Ley fue encausado en los juicios de Núremberg y se suicidó antes de ser ajusticiado en octubre de 1945.

²³ "Hansard's Parliamentary Debates". (United Kingdom). HC Deb 21 February 1939 vol. 344 c210 <http://hansard.millbanksystems.com/commons/1939/feb/21/dr-leys-visit>

Más adelante, cuando, como dijimos, el gobierno del Reino Unido abandonó esta organización, el conservador Sir Martín Alexander Lindsay (1905-1981) lo justificaría apelando a que se trataba de un órgano de difusión de las ideas hitlerianas:

- [Mr. Mander] Will the Minister say why the British representatives resigned?
- [Mr. Lindsay] Because the movement is being increasingly used by Germany as an instrument of political propaganda²⁴. (Hansard, HC Deb 25 May 1939 vol 347 cc2492-3)

Por el contrario, el gobierno de Franco acogerá sin ninguna reserva a un representante de “Fuerza a través de la alegría”, que llegaría a España en visita oficial tres meses más tarde (agosto de 1939); así, el doctor Arthur Manthey, colaborador del doctor Ley, examinará y elogiará las instalaciones de Auxilio Social en Burgos y almorzará con Icaza y otras personalidades; luego partirá hacia Sevilla y, más tarde, se desplazará a Barcelona (*ABC*, Madrid, 1939, pág. 12).

²⁴ “Hansard’s Parliamentary Debates”. (United Kingdom) Hansard, HC Deb 25 May 1939 vol 347 cc2492-3 http://hansard.millbanksystems.com/commons/1939/may/25/national-fitness-council#column_2493

9. 2. 3. Algunos interrogantes

Carmen de Icaza dominaba varios idiomas, tenía buenas relaciones en el extranjero y, posiblemente, estaba en contacto con diplomáticos que la mantendrían al corriente de las noticias que aparecían en los periódicos españoles: la mofa del gobierno alemán ante la crítica del Papa por la toma de Polonia, el descontento del presidente americano Franklin D. Roosevelt y el primer ministro inglés Chamberlain por las leyes antisemitas dictadas por Hitler, o el aglutinamiento de judíos en la frontera holandesa, a la espera del permiso de ese país para huir de la barbarie nazi (*ABC*, Madrid, 1938, pág. 5)

¿Cómo no se enteraba de la situación alemana? ¿Dónde había quedado su cariño por los niños, en este caso los judíos? Quizá se podría pensar que las noticias no eran tan claras y la presión informativa del bando ganador de la contienda española dificultaban la obtención de unas conclusiones exactas. Además, podría estar influenciada por la constante crítica hacia los judíos en la prensa española conservadora; así, por ejemplo, Juan José Cadenas, asiduo colaborador en el *ABC*, critica al socialista francés León Blum (1872-1950) con descalificaciones racistas hacia los judíos en un artículo titulado “Los enemigos de España” (Cadenas, 1939, pág. 6).

¿Es posible que la madrileña no apreciara ningún indicio de las atrocidades de Hitler en sus frecuentes viajes a orillas del Rin? Sus contactos con *Deutsches Frauenwerk* (Obra Femenina Alemana) comienzan ya hacia octubre de 1937, cuando preparó su primera visita a Alemania (Morant i Ariño, 2013, pág. 326) y se extienden hasta 1939, cuando una delegación de Auxilio

Social asiste al Congreso Internacional “La fuerza por la alegría” en Hamburgo (27-08-1939– *ABC* (Madrid), pág. 2).

Inaudito, por otra parte, que no pusiera en duda el sistema alemán después de la Guerra Civil, cuando antes del conflicto bélico la autora había expuesto su rechazo a varias de las políticas nazi, como, por ejemplo, las prohibiciones a las mujeres por lo que atañe al trabajo, pintarse la cara o fumar (*Blanco y Negro*, 6-1-1935, págs. 32-34). En este sentido, ¿es posible que no intuyera una semilla racista en las organizaciones juveniles alemanas? Sobre todo si se considera que, desde diciembre de 1937 hasta agosto de 1938, Icaza se escribió con Hans Kröger, adjunto a la embajada alemana en el gobierno franquista, que la puso al corriente de los eventos organizados por “La fuerza por la alegría”, que le servirían de punto de partida para sus proyectos con Auxilio Social (Cenarro, 2010, pág. 390).

La ceguera colectiva de esos años en España hacia los regímenes fascistas italianos y alemanes se puede explicar por el clima de gratitud hacia la ayuda militar que nos prestaron durante la guerra y por el envío de alimentos durante la posguerra.

No en vano, la admiración hacia la organización alemana “Fuerza por el Trabajo” es también compartida por Nevile Henderson, embajador inglés en Alemania entre 1938 y 1939, quien opinaba que esta organización estaba “desarrollada más por la parte `socialista´ antes que por la `nacional´ del nacionalsocialismo”. Y consideraba que algunos seguidores de Hitler fueron “honrados idealistas, cuya única aspiración consistía en servir a Alemania” (Henderson, 1945, pág. 20). Para concluir que

[...] había, en efecto, en la organización e instituciones sociales nazis muchos hechos que, apartándolos de su fanático nacionalismo e ideología, podríamos adaptar a nuestro propio uso, con gran beneficio para la felicidad de nuestra nación y nuestra vieja democracia. (Henderson, 1945, pág. 19)

Así pues, es lógico que Icaza, al igual que otros miembros de Auxilio Social, quedara admirada de la organización alemana y copiara sus estrategias para emprender la regeneración de la nueva España. Admiración que está muy lejos de sus críticas al sistema alemán en sus primeros escritos de prensa.

Rodríguez Puértolas recoge notas concretas sobre el sentimiento racista y el amor por el fascismo que reinaba en nuestro país a finales de la década de los treinta y señala como ejemplo *Comunista, judío y demás ralea* (Valladolid, 1938; 2ª ed. 1939), de Pío Baroja, del que afirma: “el libro es, en verdad, uno de los más completos compendios de racismo, antisemitismo, antiliberalismo y antirrepublicanismo, así como de elogios desmesurados hacia el nazismo alemán” (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 163).

9. 2. 4. Auxilio Social en Córdoba

Los comedores de Auxilio Social no solo se abrieron en las ciudades recién tomadas por el bando franquista, sino también en las que se habían mostrado del lado de los nacionales. Justina Rodríguez de Viguri era entonces la directora del grupo de mujeres del S.E.U. (Sindicato Español Universitario) y en su grupo destacaba la médico siquiatra Carolina Zamora Herrador, miembro de esta organización desde 1934. Pues bien, probablemente porque procedía

de Córdoba, se le encargó en enero de 1937 la organización de los comedores en esta provincia; y no en el año de 1938, como afirma Delgado Bueno (2009, pág. 90). Así, el primer comedor de Auxilio de Invierno en Córdoba comenzó a funcionar en febrero de 1937 en la calle Canalejas (actual Ronda de los Tejares), colaborando en él además:

[...] La señora de Danvila, delegada provincial del Auxilio de Invierno; la señora de Inzenga (don Carlos), secretaria provincial del mismo; señora Iznardi (don Rafael), delegada local, y señora de Baléstegui, secretaria general, y [...] la jefe de Falange Femenina, Carolina Zamora Herrador. (*ABC*, Sevilla, 26-2-1937, pág. 15)

La noticia anterior continúa relatando que el local fue bendecido por el párroco de San Nicolás, don Paulino E. Seco de Herrera, y a la inauguración acudieron el jefe provincial de la Falange, Fernando Fernández, y el secretario técnico de Auxilio Social, Eduardo M. López Rozas. A continuación de esta noticia, el alcalde de Córdoba, José Castanys Jiménez, editó una nota “A favor de los niños abandonados”, solicitando la colaboración cordobesa para estos comedores (*ABC*, Sevilla, 1937, pág. 15).

Transcurrido un año, en 1938, se inauguró el primer comedor dietético para enfermos diabéticos en Córdoba (*ABC*, Sevilla, 19-5-1938, pág. 13). El delegado provincial, don Luis Nicasio Garrido Lama (en el cargo desde el 1-2-1938 hasta el 1-12-39), pronunció unas palabras de agradecimiento ante la delegada nacional de Auxilio Social (Orduña, 1996, págs. 148-149). En la

prensa se apuntaba que Córdoba contaba entonces con gran número de enfermos diabéticos, consecuencia de la “transmisión hereditaria, debido a la huella que dejó la población judía” (*ABC*, Sevilla, 19-5-1938, pág. 13). En ese momento solo existía otro comedor de estas características en Madrid.

La organización se afianzó en Córdoba durante los años siguientes, cuya población sufrió a lo largo de 1941 la presión franquista. Por ejemplo, era obligatorio, al igual que en otras provincias, llevar el emblema de Auxilio Social en un lugar visible a la entrada de los espectáculos por orden gubernamental (*Azul*, 3-6-1941, año VI, nº. 1286, pág. 4).

9. 2. 5. Secretaria General de la Dirección General de Propaganda del Movimiento

A principios de septiembre de 1939, la sede de Auxilio Social se trasladó de Valladolid a Madrid, concretamente a la calle José Abascal, nº 39, en un edificio que anteriormente acogía a un convento de monjas (Orduña, 1996, pág. 68). Tres meses más tarde, el 21 de diciembre de 1939, se celebraría en la capital el III Congreso de Auxilio Social. Ramón Serrano Suñer –en ese momento ministro de la Gobernación²⁵– anunciaba en su discurso de

²⁵ Franco unifica bajo su mando a los distintos partidos que vencieron a la República: la Falange Española, cuyo fundador era José Antonio Primo de Rivera; las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista) de Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo y los Tradicionalistas. Así lo expone el dictador: “Falange Española y Requetés, con sus actuales servicios y elementos, se integran, bajo Mi Jefatura, en una sola entidad política de carácter nacional que, de momento, se denominará *Falange Española Tradicionalista y de las JONS*” (Art. 1, *Decreto de unificación* del 19 de abril de 1937. *Boletín Oficial del Estado*, Burgos, martes 20 de abril de 1937). Ramón Serrano Suñer sería ministro de la Gobernación con la dictadura franquista desde el 24 de diciembre de 1938 hasta el 16 de octubre de 1940.

clausura que el régimen debe intervenir en la institución (Orduña, 1996, pág. 75). Dicho requerimiento del gobierno implicó cambios notables en las altas jerarquías de Auxilio Social, que sin duda favorecieron a Carmen de Icaza:

El 20 de enero de 1940 es nombrada Secretaria General de la Dirección General de Propaganda de Movimiento por Serrano Súñer (*BOE*, 23-1-1940).

Y el 17 de mayo de 1940 se sanciona un decreto de la Jefatura del Estado por el que Auxilio Social queda supeditado al Ministerio de la Gobernación (*BOE*, 17-5-1940). Lo que suponía que:

el protectorado del Estado sobre la totalidad de las funciones de Auxilio Social enmascaraba un intervencionismo gubernamental absoluto sobre la actividad y funciones de la Obra, concordante con los propósitos de Serrano sobre el control del Ministerio de la Gobernación sobre diversos aspectos de la vida pública del país; entre otros: la información, la opinión pública, el orden público, la sanidad y la asistencia social. (Orduña, 1996, pág. 107)

Poco más tarde, como decimos, en julio de 1940, Carmen de Icaza asumirá el puesto de Secretaria Nacional de Auxilio Social (*ABC*, Madrid, 19-7-1940, pág. 11), mientras que Manuel Martínez Tena pasará a ser Delegado

Nacional de la organización, en sustitución de Mercedes Bachiller²⁶; esta última, fundadora y antigua Delegada Nacional, entraría a formar parte del Consejo Nacional. En noviembre de 1940, mientras que nuestra escritora ostenta los dos cargos –Secretaria Nacional de Auxilio Social y Secretaria General de la Dirección General de Propaganda del Movimiento–, el gobierno premia su labor social con la Gran Cruz de Beneficencia (ABC, Madrid, 7-11-1940, pág. 4). Y al tomar posesión del cargo de secretaria general de Auxilio Social, Icaza también tendrá bajo su responsabilidad los siguientes departamentos: el Departamento Central de Auxilio de Invierno, el Departamento de Protección a la Madre y al Niño, el de Hogares de Aprendizaje y Albergues Escolares y, por último, el Rectorado Central de Enseñanza Media y Universitaria (Sánchez Blanco, 2008, pág. 134).

Durante ese año la frenética labor de Auxilio Social continúa, y aunque disminuye ligeramente respecto al anterior, sus cifras del mes de octubre son considerables: 2.254 comedores infantiles, 288.548 niños asistidos cada día; 1355 cocinas de hermandad y 333.396 adultos asistidos diariamente (Sánchez Blanco, 2008, pág. 138)²⁷.

A lo largo de ese periodo, la actividad de la madrileña es cubierta asiduamente por la prensa, en la que aparece, junto con los altos cargos del

²⁶ El nombramiento aparecerá anunciado a lo largo de esos meses (de 1940) en los siguientes periódicos: *Odiel de Almería*, *Foro de Ceuta*, *Hierro de Bilbao*, *Mañana de Lérida*, *Verdad de Murcia* e *Imperio de Zamora*, que están custodiados en el AGA, [IDD(03)122.000], caja 75/25.499.

²⁷ Cifras tomada del AGA. Aunque Laura Sánchez Blanco no da las referencias concretas de la caja del archivo, estas son: AGA, [IDD (02)122] caja 75/25.499 y probablemente pertenecen a la revista *Auxilio Social* (1938).

régimen, mostrando la ayuda prestada por la institución: así, por ejemplo, suele figurar en los actos acompañando al ministro de Asuntos Exteriores (*Fotos. Semanario Gráfico*, 28-12-1940, pág. 2). La inauguración de centros asistenciales por parte de Auxilio Social son las actividades que disfrutaban de más repercusión en la prensa, e Icaza asiste a todas ellas junto con Manuel Martínez de Tena; en 1943 ambos inauguran un Jardín Maternal y Guardería Infantil en la carretera de Aragón y un Hogar en la Ciudad Universitaria, suceso que se publica en la primera página del *ABC* de Madrid (1-11-1943, pág. 1).

Para solventar el problema de los niños huérfanos como consecuencia de la guerra se aprobó la “Ley de 4 de Diciembre de 1941 sobre inscripción de niños repatriados y abandonados” (*BOE* nº. 350 de 16-12-1941, págs. 9819-9820), que concedía a Auxilio Social el derecho a otorgar en adopción a los niños que no fueran reclamados por sus familiares²⁸.

Icaza, como responsable de la organización, fue presuntamente acusada de colaborar en el llamado “robo de niños”. Y críticos como Sánchez Álvarez-Insúa (2009, págs. 501-502), o novelistas como Benjamín Prado, la han señalado con el dedo sin ambages. De hecho, Prado, en *La mala gente que camina* (2006), crea un personaje ficticio, Dolores Serma, militante de Auxilio Social, que se ceba con Icaza como participante en “el robo de niños”. Desde una perspectiva más equilibrada, Ángeles Cenarro concluye que “es

28 En el año anterior, el régimen franquista había dictado las siguientes leyes relacionadas con los niños asistidos por Auxilio Social: Orden de 30 de marzo de 1940 –sobre la estancia en las prisiones de los hijos de las reclusas– (*BOE*, nº. 97 de 6-4-1940, págs. 2354) y Decreto de 23 de noviembre de 1940 –sobre la protección a huérfanos de la guerra– (*BOE*, nº. 336 de 1-12-1940, págs. 8253- 8255).

imposible establecer su implicación directa en tales gestiones” (Cenarro, 2010, pág. 396).

Aunque este no sea el tema de nuestro trabajo, para definir la posible implicación de la escritora en la desaparición de los “niños de la república”, habría que estudiar en profundidad los siguientes aspectos: el marco legal de la época, los documentos de los centros de acogida de los niños y el contexto situacional. Y tener presente que la labor de Icaza en Auxilio Social terminó en 1957, cuando fue cesada como Secretaria Nacional de dicha organización (Cenarro, 2010, pág. 396).

9 .3. Auxilio Social en *La casa de enfrente*

9 .3. 1. Introducción: *La casa de enfrente*

Carmen de Icaza (1899-1979) desempeñó, como hemos señalado, relevantes cargos en la vida política de la posguerra con el régimen franquista –fue nombrada Secretaria General de Auxilio Social y de la Dirección General de Propaganda del Movimiento en 1940–, además de ejercer como escritora y periodista. Su trayectoria novelística reviste cierto interés porque refleja los planteamientos –y la evolución de los mismos– de toda una generación, etiquetada con un letrero común pero que debe ser singularizada con detalle para apreciar los matices que diferencian a sus miembros; diversidad de criterios que dieron como resultado las primeras fisuras del sistema unitario y dictatorial franquista, en idea compartida por Vega Díaz (*El País*, 12-2-1984, pág. “on line”), quien destaca “el espíritu constructor” de algunos falangistas (Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Antonio Tovar, Luis Rosales,

Luis Vivanco y Pedro Laín Entralgo y Rodrigo Uría), a los que considera “pioneros” de la nueva España (Rodríguez Puértolas, 2008, pág. 10).

Icaza, retomando este “espíritu constructor” –que ya se vislumbraba en sus Discursos políticos (aprox. 1938-1939)–, a partir de 1947 intenta esbozar temas algo más complejos, como se aprecia en *La fuente enterrada* (1947), *Yo, la reina* (1950) y *Las horas contadas* (1953). Esta voluntad de profundización culmina en su última novela, *La casa de enfrente* (1960), en la que Auxilio Social se transforma en materia novelable, quizá porque fue escrita cuando ya no desempeñaba ninguno de sus cargos oficiales (Cenarro, 2010, pág. 396).

La casa de enfrente es una novela de suspense en la que destacan las descripciones realistas de lugares concretos del Madrid de posguerra como, por ejemplo, el barrio de Las Latas (el barrio de Moratalaz Viejo, en Vallecas en la actualidad); la barriada de San Martín (antiguo cementerio de San Martín)²⁹ (Santamaría, 2005, págs. 315-316); la calle Sacramento (bocacalle de la calle Mayor y situada en el barrio de los Austrias) o la calle Serrano.

Ha sido, sin duda, la novela menos estudiada de la autora; y cobra interés especial porque, como indicamos, Auxilio Social aparece en algunos episodios. Esta particularidad ha sido pasada por alto por los investigadores.

²⁹ “En 1849 se abrió el cementerio de San Martín, diseñado por Wenceslao Graviña, que lo concibió también como un bonito jardín al gusto romántico. Se ubicaba más arriba de Cea Bermúdez, entre la calle de Lozoya (denominada Islas Filipinas en 1948) y el camino de aceiteros (San Francisco de Sales en 1951)” (Santamaría, 2005, pág. 314). “El sacramental de San Martín, en el que estuvieron celebrándose entierros hasta el decenio de los veinte, a pesar de su cierre administrativo, subsistió hasta la Guerra Civil, sirviendo sus mausoleos decrépitos como refugio de errabundos y miserables. Acabado el conflicto bélico, se desmontó el camposanto y se construyó el estadio deportivo Vallermoso” (Santamaría, 2005, págs. 315-316). En estos mausoleos se refugian los protagonistas de *La casa de enfrente*.

Así, por ejemplo, Cenarro solo la cita, sin analizar los episodios de la trama relativos a esta organización benéfica (2006, pág. 176). De igual modo, Servén apunta simplemente el retrato en ella de “una realidad social problemática: grandes bolsas de pobreza” (2005, pág. 113). Consideramos además que esta obra es interesante porque la autora abandona el espíritu revanchista y triunfalista de los vencedores de la contienda, tan propio de novelas anteriores, como, por ejemplo, *¡Quién sabe...!* (1940).

Asimismo, los discursos de Icaza durante su etapa como asesora de Auxilio Social y jefa del Departamento de Propaganda de la institución han sido citados por la crítica, pero no analizados. Y no se pierda de vista que el tema de nuestro trabajo goza de actualidad en nuestros días, como secuela de la revisión de la actuación de Auxilio Social y otras instituciones similares en los supuestos ‘robos de niños’.

La búsqueda de la voz narrativa de la autora, a partir de los diálogos, las intromisiones del narrador y de la fábula elegida, servirá a los lectores de estas páginas como ejemplo aplicable a otras ficciones. Todos los elementos anteriores muestran que el “tono ideológico de un texto” no viene simplemente proporcionado por “las partes discursivas” del mismo –donde el autor expresa explícitamente su ideología–, sino por la relación de todas las “formas textuales en la globalidad del texto” (Bal, 2009, pág. 134).

Carmen de Icaza ha sido considerada por la crítica como una novelista rosa, pero en *La casa de enfrente* la autora se desmarca de esta tendencia para integrarse de lleno en la generación posterior, conocida como “la del medio siglo”, compuesta por autores que presentan una obra “documento que

sirve de base a una visión desencantada de la realidad y testimonio social nítido de la misma” (Sanz Villanueva, 2010, pág. 171).

La presentación en *La casa de enfrente* (1960) de personajes desorientados (María) o marginados (Juana) la acerca al realismo social, que se inicia con *La colmena*, de Cela (1951), y alcanzará su ápice en *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos, que

el consenso general estima como punto final de la novela social realista y principio de otro paradigma novelístico (estructural o dialéctico) a partir del cual se reduce el testimonio sobre la realidad inmediata y cobra fuerza la pesquisa intelectual acerca de los modos y fines pertinentes a la novela. (Sobejano, “Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)”, 2009, págs. “on line”)

Y entre las novelas contemporáneas a *La casa de enfrente* que presentan un mundo semejante, en el que late “una constante realista que oscila entre el documento humanitario y la crítica social explícita”, sobresalen, según Sanz Villanueva (2010, págs. 170-171), *Entre visillos* (1958), de Carmen Martín Gaité; *Las afueras*, de Luis Goytisolo (1958); *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres; *La mina* (1960), de Armando López Salinas y *Encerrados con un solo juguete* (1960), de Juan Marsé.

9. 3. 2. Objetivo y método del trabajo

Los escritores suelen tomar la materia novelable de su imaginación, de historias contadas por alguien o de la realidad vivida. Por eso, Martín Gaité nos advierte que el narrador “[...] cuenta lo que ha vivido, o lo que ha presenciado, o cuenta lo que le ha contado, o cuenta lo que ha soñado” (Martín Gaité, 1985, pág. 56). *La casa de enfrente* se caracteriza por este último arbitrio, ya que Icaza relata sus experiencias en Auxilio Social y adopta la perspectiva del vencido, o bien del socorrido. Nuestro objetivo es examinar la voz de la autora en *La casa de enfrente* y compararla con la de sus discursos políticos, escritos dos décadas atrás.

La voz narrativa es un concepto que recoge las ideas del autor dispersas por una obra. Estas ideas (i) se esconden detrás de los diálogos de los personajes (perspectiva), (ii) fluyen a través de las intromisiones del narrador o (iii) se derivan de la trama. La suma de todos estos planos muestran la ideología que la obra desea transmitir. La voz es “a pervasive authorial presence”, [“presence”, en el sentido de hacerse notar o presente]; “*a persona behind all the dramatic personae, and behind even the first-person narrator*” (Abrams y Harpham Galt, 2012, pág. 287).

La fábula es manipulada por el autor para desarrollar la trama, y uno de los aspectos fundamentales de dicha manipulación es la perspectiva adoptada o “punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula”. (Bal, 2009, pág. 58)

El objetivo de este cotejo es verificar si la visión de la autora (o de su voz narrativa) ha experimentado algún cambio respecto a los tiempos de

Auxilio Social, o bien respecto al régimen franquista, después de su desempeño de cargos de responsabilidad en el sistema. Las preguntas conductoras o “driving questions” (Yager, 2010, págs. 4-6) que procuramos resolver son:

a) ¿Existen algunas fisuras en las creencias que tan enérgicamente defendía Icaza en sus comienzos –plasmadas en sus escritos político-sociales de finales de la década de los treinta–?

b) Si se confirma la hipótesis previa, ¿representa su evolución tan solo el reflejo de una toma de conciencia del ‘oprimido’, de manera que la autora sigue conservando la misma fe en su programa?

c) ¿La fidelidad a su cargo político le condicionó a la hora de no expresar sus opiniones?

d) ¿Fueron sus novelas sentimentales o rosas una evasión o pantalla para eludir tocar temas comprometidos, que vivía y necesitaba expresar?

Confrontaremos a continuación los episodios de *La casa de enfrente* (1960) relativos a Auxilio Social con los discursos para la radio, escritos por nuestra autora entre 1938 y 1939, ya que no están fechados.

Los discursos que nos atañen y las iniciales con las que los denominaremos son:

- “¡A Madrid por los caminos de España!” (AM);
- “La mujer española y su servicio social” (LMESSS) ;
- “Pasado, presente y futuro de Auxilio Social” (PPF);
- “Sentido político y sentido social” (SPSS);

- “Sonriendo”.

Están mecanografiados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. En ellos figura el nombre de Icaza, también mecanografiado. Carecen de data pero, por el contexto, probablemente se redactaron, como decimos, entre 1938 y 1939 (AGA (03)122.000, 2.179 Top.16/71).³⁰

Utilizaremos una primera edición de *La casa de enfrente*, editada en rústica por Gráficas Clemares (Orellana, nº 7) en Madrid en 1960 (329 páginas). Los episodios estudiados, relativos a Auxilio Social, se concentran fundamentalmente en las siguientes páginas: 210-218 y 222-262.

9. 3. 3. Cotejo entre fragmentos de *La casa de enfrente* y los discursos sociopolíticos de Icaza

Expondremos un episodio de *La casa de enfrente* (1960) en el que se destaque un tema social relevante y, a continuación, un fragmento de algún discurso político-social donde la autora haya tocado el mismo asunto, a fin de evidenciar la similitud o, en ocasiones, la evolución de su voz narrativa.

La asistencia de Auxilio Social consistía en recoger a los niños sin hogar, dispersos por las ciudades españolas de la zona nacional durante la Guerra Civil y, más tarde, por todo el territorio español. En la trama de *La casa de enfrente* se describe esta acción por Madrid, inmediatamente después de la entrada de los nacionales en la capital. El episodio se desarrolla en la colonia madrileña de San Martín –situada en el solar del antiguo cementerio de San

³⁰ AGA, *Cultura*, fondo Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS, [IDD (03)122.000], caja 2.179 Top. 16/71.

Martín, San Ildefonso y San Marcos que, más tarde, acogería al ya también desaparecido estadio de Vallehermoso—. En 1939 todavía quedaban restos del antiguo cementerio, que sirvieron de resguardo a los más desfavorecidos, durante y finalizada la contienda (Santamaría, 2005, págs. 315-16). De ahí que, en la trama, se describa la colonia de San Martín, donde Auxilio Social desarrollaba su labor de albergar niños que dormían en las tumbas y entre los panteones.

La prioridad que Icaza le concede a este tema en *La casa de enfrente* queda patente desde el principio. En la dedicatoria se lee: “A todos los que luchan por su derecho humano de ganarse un puesto digno en la vida. Y a todos los que con tesón, abnegación y ternura les ayudan y auxilian” (Icaza, 1960). Más adelante, encontraremos una frase introductoria del poeta y novelista Emiliano Ramírez Ángel (1873-1928): “Se llega a los bosques de laurel, pasando un huerto de olivos” (Icaza, 1960); es posible que el “huerto de olivos” haga referencia a la actuación de Auxilio Social que, a veces, impuso medidas duras y hasta penosas, como se aprecia en la trama de la novela.

9. 3. 3. 1. “La caza de niños”

La mayoría de los personajes (desvalidos sin techo) de este relato denomina “caza de niños” a la recogida de los mismos por parte de Auxilio Social. También el narrador adopta esta perspectiva —“consiguieron pasar inadvertidos para los nuevos, para los cazadores de niños” (pág. 210-211)—, si bien en ocasiones el narrador y el personaje de doña Victoria expresan una visión positiva sobre tan espinoso asunto, siempre en aras de la educación.

Como es lógico, la asistencia a los infantes suponía la escisión entre hermanos; en un principio eran clasificados por edades, para luego mandarlos a centros distintos. En *La casa de enfrente* (1960) se subraya este inconveniente desde la perspectiva de Juana: ella pierde su relación con su hermana pequeña (Florencia) y con su hermano mayor (Jaime); será el precio que deba pagar por labrarse un porvenir y ser útil a la sociedad.

Sin embargo, en sus discursos políticos, Icaza nunca sugiere este descontento de los niños o de la población, sino que enfatiza el agradecimiento general de los ciudadanos hacia Auxilio Social. Para ella, la separación de sus progenitores es un estado transitorio, propio de una situación de emergencia provocada por la guerra; y el objetivo final no es otro que la reunificación familiar.

- “La caza de niños”: *La casa de enfrente*

La guerra terminó. Y los cañonazos. Y los miedos. Los vecinos de la colonia de San Martín, aunque contentos por un lado, no las tenían todas consigo.

Durante varios días los habitantes de San Martín desaparecieron en sus madrigueras, cual conejos que han sentido la jauría, y consiguieron pasar inadvertidos para los nuevos, para los cazadores de niños y de mendigos. [...] Los nacionales se habían lanzado a la caza de niños mendigos. Salían por ahí con furgonetas llenas de enfermeras y los pescaban en las bocas del

Metro, a la salida de los cafés o de los teatros, cuando más tranquilos se hallaban los infelices [...].

– ¡Lo único que nos faltaba! ¡Que nos quiten a nuestros hijos!

La señora Victoria [dice]:

–Sois unos ignorantes. Los cogen para meterlos en colegios, para hacerlos hombres y no ladrones ni pícaros como los hacéis vosotros”. (pág. 210-11)

Y una hermosa mañana vino a abatirse sobre el antiguo cementerio todo un equipo de saneamiento y orden. [...] Unas enfermeras la cogieron con fuerza del brazo y, a pesar de sus gritos y protestas, Juana se vio llevada casi en volandas hasta una furgoneta abarrotada de niños. Todos lloraban a gritos.

–Florencia [a su hermana Juana]:

–No me dejes. Tú, no me dejes.

[...] Unas mujeres de uniforme iban clasificando a los nuevos.

– ¿Es tu hermana? –preguntaron a Juana. [...]

-Que se quede contigo, por ahora.

–Escuchadme todos –dijo con voz serena una de las señoritas–.

Hay que cortaros el pelo. Es para protegeros. [...] Sois chicos listos.

– [...] Claro, guapos, y eso no hace daño. Al contrario. Os saldrá más fuerte, más bonito”. (pág. 212)

Juana dio de comer a la niña. Ella apenas si probó bocado. Sabía que de un momento a otro las separarían. Y así fue, en efecto. (pág. 215)

Igualmente, Juana experimenta la pérdida del sentido fraternal por la separación impuesta; así, al volver a ver a su hermano Jaime, después de que este se refugiara en un taller de carpintería, “un vago pesar la inundó. No sentía nada por ese chico desconocido” (pág. 246).

- “La caza de niños”: discursos radiados

“También se encarga el Auxilio de asistir a millares de refugiados y evacuados que encuentran en las ciudades que una tras otra van siendo nuestras” (PPF, pág. 3). “Y paso a paso van abriendo sus puertas [...] las Colonias para niños” (PPF, pág. 4). “Distribuye en Madrid en un solo mes diecinueve millones de comidas” (PPF, pág. 5). “Al compás que se agrupan de nuevo las familias, que trabajen el padre o la madre, irán despoblándose los comedores infantiles. Las cocinas de Hermandad apagarán su lumbre según vayan encendiendo las suyas los hogares españoles” (PPF, pág. 6)

9. 3. 3. 2. “La dichosa limosna”

Tanto en *La casa de enfrente* como en sus discursos políticos Icaza critica la caridad tradicional. Auxilio Social busca, en cambio, una sociedad equitativa, donde no haya espacio para la caridad porque cada hombre se ganará la vida por sí mismo. Los textos de periodistas y hombres de letras que apoyan su labor enfatizan que la asistencia es “transitoria”, y solo justificada

por el estado de urgencia en el que se encontraban inmersos. Ilustrativos de estas ideas son los artículos de: Antonio Tovar, Víctor de la Serna, Martín Almagro, José María Areilza y José Antonio Giménez Arnau, entre otros, en la revista *Auxilio Social* (1938) (AGA (2)122 75/25.507). *Auxilio Social* pregona, pues, un concepto distinto a la beneficencia tradicional, ya que se ocupa de la formación y el futuro de los asistidos. Una justicia que pretende rectificar pasados errores de los gobiernos; por esta razón, se afean las limosnas y los regalos, sobre todo los trajes, que María, invidente, ofrece a Juana, su “señorita de compañía”.

- “La dichosa limosna”: *La casa de enfrente*

-Señoritas –[un chico] dijo cortés–, no queremos ser nada de todo eso. Queremos volver a nuestra casa con nuestra madre. Si me tienen aquí *apresao*, ¿quién va a mantener ahora a la mía?

– [...] ¿Qué hacías?

–Pedir –el chico tuvo un gesto de reto–. [...] Sacó un puñado de monedas y billetes.

–Yo gano más que un hombre –dijo con orgullo.

[...] –Esta es la explicación –murmuró la jefe–. El triunfo de la dichosa limosna. (pág. 213)

[La joven Juana se encuentra ante algunas prendas de vestir que había recibido como regalo de María, su `señora´ ciega] En el ropero colgaban varios trajes de buen aspecto. Los miró. Eran regalo de doña María y había tenido, cada vez, que vencerse para aceptarlos. Siempre había odiado las limosnas. (pág. 259)

- “La dichosa limosna”: discursos radiados

“Del socorro urgente impuesto por la circunstancias, pasará con marcha firme a lo que ha de ser su actuación definitiva: una magna acción de mejora del nivel de vida de la población española [...]”. (PPF, pág. 6). “Esta Obra [...] aspira a marcar una dirección moderna a toda la Organización benéfico-social del nuevo Estado” (PPF, pág.9). “Sentido político se adquiere penetrando en las viviendas lóbregas, en tugurios miserables, donde se apiñan en haz de dolor familias enteras. [...] Y se comprende el objeto de las nuevas reformas rectificadoras de pasados errores y / o de pasadas negligencias” (SPSS, pág. 2).

9. 3. 3. 3. “Olor a gallinero” en Auxilio Social

Los dormitorios del “Amparo” (Auxilio Social) de las jóvenes –de alrededor de doce años la edad– son desagradables; hace frío y huele a “miseria” (pág. 215). Por el contrario, los “niños de corta edad”, como Florencia, estaban “muy bien” en un edificio donde “todo era allí blanco, limpio” (pág. 216). Además, contaban con “una especie de playa con arena” y con juguetes. Florencia, vestida con un “delantal rosa, con un gorrito encajado hasta las cejas”, le confiesa a Juana: “Me quiero quedar” (pág. 216).

Pero, a pesar de las penalidades que sufre esta última en Auxilio Social, la voz narrativa de la autora aprueba este tipo de educación, ya que, al final, el argumento corroborará las palabras de doña Victoria. No en vano, Juana será ayudante de un laboratorio y, aunque sufrirá graves apuros, acabará integrándose en la sociedad.

- “Olor a gallinero” en Auxilio Social: *La casa de enfrente*

Un rato después se llevaron a Florencia a ese sitio que llamaban el ‘Amparo’ y Juana, con otras chicas mayores, tuvo que ir en fila hasta la nave [...]. Temblaba de frío y de desesperación dentro de su nuevo delantal. Largas hileras de catres se alineaban en los numerosos hangares, sombríos y gélidos, a pesar de las estufas. Un hedor acre flotaba en el aire. Un olor a gallinero, a miseria, a angustia. (pág. 215)

Aquellas largas hileras de bultos, acurrucados en el suelo entre sus mantas y ropajes a rayas, la llenaban de pánico. [...] Le habían anudado, como a todas, un pañuelo a la cabeza para que no notara la falta de pelo. Hecha un ovillo se acurrucó en el catre. Tenía la sensación de ser muy vieja, de que nada le importaba ya. (pág. 217)

- “Olor a gallinero” en Auxilio Social: discursos radiados

“Y el florecer de los comedores de niños, limpios y claros” (AM, pág. 3). “Los comedores, las guarderías y los hogares azules fueron sonoros de júbilo y de bendiciones”. (LMESSS, pág. 2). “[...] No queremos en España hogares agrios y sucios [...]. Los padres que han muerto le han dicho sin palabras [a la muchacha soltera]: ‘Te confiamos a nuestros hijos’” (LMESSS, pág. 8).

9. 3. 3. 4. Carmen de Icaza personaje: “sonriendo” y “calladamente”

La autora y su sede de trabajo, la Delegación Nacional del Movimiento, son descritos desde la perspectiva de Juana, joven de doce años recogida por Auxilio Social. Icaza aparece caracterizada con su peinado habitual –una trenza que rodea su cabeza– y trabajando en su despacho; se muestra, además, como una jefa comprensiva con los albergados en la institución, en este caso Juana, pues le permite lamentarse de la falsedad que suponía la adopción.

La falange abogaba por una mujer que trabajaba calladamente y sonriendo. Este modelo, avalado por la autora en sus discursos, lo hace suyo también en la vida real, ya que deja poco espacio a sus secretarias en el ámbito público; éstas raramente son nombradas o aparecen en la prensa. Solo conocemos a Nieves Mayo Izana, que acompañó a Icaza a Sevilla, según leemos en el diario *ABC* (25-5-1943, pág. 12). Esta secretaria destacaba por su conocimiento del inglés, al decir de M^a Ángeles Villarta Tuñón, compañera suya en Auxilio Social (Pérez García, 2013, págs. sin n^o, entrevista "on line").

La falta de protagonismo de sus colaboradoras se torna más evidente en contraposición con el estrellato de la autora. Esto se evidencia en las líneas de la foto (Fig.1) –encontrada en una carpeta de los archivos de Auxilio Social (AGA, IDD (03)088.000, sig. 33-03442-00042)–, que muestran por donde tiene que ser cortada la imagen de la secretaria antes de entregar la instantánea a la prensa. Luego Icaza es capaz de alabar a la mujer española en “La mujer española y el servicio social” pero, con frecuencia, no le concede un puesto

relevante; ni en la foto, ni en la trama de su novela. Es decir, aplaude al conjunto de mujeres en sus discursos; un grupo homogéneo que precisamente le permite sobresalir a ella, que está en otro nivel, al punto que compite con los hombres.

- Carmen de Icaza personaje: “Sonriendo” y “calladamente”: *La casa de enfrente*.

La señorita del `Amparo` [Auxilio Social] era una muchacha joven, de cara alegre, que, por el camino, la invitó a pasteles.

La Delegación Nacional, un edificio moderno y grande, parecía un Ministerio. Subieron por escaleras de mármol hasta un despacho en el que rezaba un rótulo: `Madre y Niño`. Y, en las paredes, el Yugo y las Flechas. (pág. 224)



Figura 1. Procedencia AGA

Una señora se hallaba detrás de una mesa grande, con varios teléfonos y muchos papeles. Era la jefa del campo de mendigos. La reconoció en el acto. Peinaba su pelo oscuro en una trenza que le rodeaba la cabeza. La señora le sonrió, y, levantándose, le pasó el brazo por el hombro y la hizo sentarse en un gran sofá que había en el fondo. (pág. 225)

La jefa (Carmen de Icaza) le comunica a Juana que van a adoptar a su hermana, lo cual es “una cosa magnífica” porque “tendrá padres. Un hogar” (pág. 225). Juana responde que “eso no se inventa de la noche a la mañana. Eso es un timo” (pág. 225). Ante esta réplica, la señorita que la acompañaba prorrumpió en una exclamación que la jefa acalla y, luego, ésta pone las manos

sobre la rodilla de Juana, suplicándose su comprensión. La jefa entiende a Juana a la perfección y es cómplice con ella. Pero, a pesar de sus palabras y gestos, Juana piensa: “Ellos son más fuertes que nosotros. Siempre tienen razón” (pág. 225).

- Carmen de Icaza personaje: “sonriendo y calladamente”. Discursos radiados:

En “Sonriendo” recalca la “voluntad de servicio” de las mujeres de España que se esconden “tras los papeles anónimos de cifras y números, de libros y cajas [...] Sin esperar un premio o una alabanza. Calladamente” (“Sonriendo”, pág. 2). Esta entrega la realizan, además, con una sonrisa en los labios (“Sonriendo”, pág. 4). La mujer soltera “es socialmente tan útil a la patria como la madre de familia. [...] Será madre de la nación (LMESSS, pág. 8). “De esa mujer que con sencillez y silencio supo en la hora dura y difícil ocupar su puesto de madre de España [...]” (LMESSS, pág.1). Auxilio Social la conducirá a “las viviendas lóbregas donde se apiñan en haz de miseria familias enteras [...] y comprenderá [...] los sacrificios que se nos exigirían” (LMESSS, pág. 8-9).

9. 3. 3. 5. “Enchufarse en la gran maquinaria social”

Ante un sistema que premia a los que defienden su ideología –la del Movimiento–, es decir, la que sigue los principios falangistas, católicos y dictatoriales, surge la hipocresía. Los que discrepan con el régimen aparentan cierto acuerdo con sus tesis para, así, poder sobrevivir en un espacio hostil. Esto les ocurre, como veremos enseguida, a Juana y a Florencia, que deben

mentir. El temor a volver al “Amparo” (Auxilio Social) impide a Florencia expresar sus sentimientos –es decir, la crítica a las “manías” de sus padres adoptivos–.

Igualmente, se describen los ciudadanos que alegan como mérito, aunque sea falso, haber servido a la dictadura para conseguir un puesto de trabajo al finalizar la Guerra Civil. Por el contrario, en sus discursos Carmen de Icaza apela a la honradez y solidaridad entre los españoles para regenerar nuestro país.

- “Enchufarse en la gran maquinaria social”: *La casa de enfrente*

Juana miente para sobrevivir, procurando que su vida armonice con la ideología imperante. En primer lugar, afirma al entrar en la institución que su madre se casó dos veces (cuando no había matrimoniado en la trama) (pág. 213). En segundo lugar, durante su permanencia en el Asilo de Santa Teresa (edificio en Chamberí al que fue conducida por mediación del Amparo Social), declara que su madre era “una santa” (pág. 223). A su juicio, “así son ellos, los ricos, los buenos” (pág. 226). Y el narrador prosigue: “Como siempre, englobaba en su concepto de ricos a todos los que en torno a su desamparo formaban un cerco de poderío y de intransigencia” (pág. 226).

Juana visita a su hermana Florencia y le pide dinero para que Jaime salga de la cárcel. A lo que Florencia replica:

–Yo ya no tengo hermanos. Yo llevo doce años aprendiendo a ser hija de estos. Nada tengo ya en común con vosotros. [...] Siempre me ha abrumado la obligación de ser una niña modelo. Desde que

era pequeña. Porque adivinaba en sus caras la censura de extraños [...], he tenido que mentir y que comprimirme y que fingir. Gracias a eso no me han devuelto al Amparo. Aunque quizás hubiera sido mejor para mí”. (págs. 261-262)

Florencia describe a sus padres adoptivos desde su perspectiva: “[...] si se enteran que tú has venido [...]. No te imaginas el disgusto que habrá en esta casa. Son muy buenos conmigo, pero están llenos de manías, de cosas que tú no puedes comprender” (pág. 261).

La hipocresía de la sociedad recién constituida al terminar la Guerra Civil se desliza por estas líneas:

Todos eran excombatientes, excautivos o exalgo. Todos tenían méritos adquiridos, o al menos lo pensaban, para aspirar a *enchufarse* en la gran maquinaria social que lentamente volvía a funcionar. Exhijos y expadres, con más muertos en su haber, se contaban unos a otros ‘su caso’ [...]” (pág. 52)

- Discursos radiados. “Enchufarse en la gran maquinaria social”

“Y la gran maquinaria de Auxilio Social hizo funcionar sus resortes” (AM, pág. 1). “Y ha pasado la España de Franco [...], que te trae calor de hermandad y justicia auténtica. Millares de manos abiertas se nos tendían” (AM, pág. 2). “[...] El Caudillo [...] al paso alegre de la paz” (AM, pág. 5). “¡La ayuda del pueblo español al pueblo español! Y en esta acción colectiva tenemos todo el deber de tomar parte en la máxima medida de nuestras

fuerzas. Sin egoísmos, sin regateos. Horadamente. Conscientemente”. (PPF, pág.9). “Solo así podremos demostrar al universo que en contra de la ficción de la solidaridad internacional del proletariado del mundo, la España de Franco ha sabido crear una solidaridad nacional” (PPF, pág. 9).

9. 3. 4. La voz narrativa y la fábula

La fábula –“acontecimientos [...] que unos actores causan o experimentan” (Bal, 2009, pág. 13)– también es otro elemento de manifestación de la voz narrativa de Icaza, que, junto con los diálogos o las intromisiones del narrador, muestran a las claras su ideología. La fábula termina con la humillada y criticada Juana integrándose en el franquismo, gracias a los sacrificios personales y a la sociedad que la asiste: primero, Auxilio Social y, luego, el horizonte –católico, dictatorial y “regenerado” que `permite´ que el abogado criminalista Lucas la defienda y se case con ella–.

Es decir, la voz narrativa, que se desprende de la totalidad de la obra y que muestra la ideología de la autora, es favorable a Auxilio Social y al sistema que lo sustenta. Como hemos visto, esta voz se manifiesta en la novela por medio de: (i) algunos comentarios positivos de los personajes hacia Auxilio Social (doña Victoria) y la actuación compasiva de otros hacia los asistidos (“la jefa”, o Icaza, como personaje secundario); (ii) las intromisiones o perspectiva del narrador en favor de la actuación de Auxilio Social; y (iii) la fábula elegida, donde Juana, amparada por Auxilio Social, consigue integrarse en la sociedad franquista. Todos estos elementos muestran que la institución ha `triunfado´, a pesar de las críticas puntuales.

Juana supera muchas vicisitudes pero logra incluirse dentro del sistema y llega a estudiar químicas, convirtiéndose al final en una cualificada ayudante del doctor Patricio Mendoza. Cuando es imputada en el asesinato de su mujer (María), el sistema también `triumfa`, pues el abogado Lucas la ayudará a demostrar su inocencia y, además, se enamorará de ella.

Regeneración de la antihéroe que reluce aún más si se compara con algunos personajes de las novelas de Linares que hemos estudiado anteriormente; por ejemplo, el caso de Filo en *Esta noche volveré tarde* (Linares, [1958] 1964, pág. 119), que no logrará desembarazarse del estigma de haber sido una recogida por “las monjas de la inclusa” y, por eso, se verá relegada toda su vida a servir de cocinera en casa de los Gutiérrez y “en otras parecidas” (Linares, [1958] 1964, pág. 118). Y, además, solo podrá amar a Venancio (el nieto de los Gutiérrez) platónicamente. Asimismo, en “La calle desconocida” Teresa, otra “chica del asilo” (Linares, [1945] 1950, pág. 25), será objeto de abusos por parte del mago Ivor y de su supuesta tía (que la veja como sirvienta). Solo la escapada a “allá, muy lejos, en el fin del mundo” (pág. 24), le proporcionará la esperanza de una mejor vida, que no era posible en España, debido a sus orígenes, ligados a la inclusa.

9. 4. Conclusiones

- Las creencias de Icaza –la regeneración del país a través de los principios del Movimiento– siguen en pie en *La casa de enfrente* (1960), al igual que en sus primeros discursos. Pero la autora expresa en esta obra ciertos reparos sobre el modo de llevarlos a cabo. Se concretan sobre algunos métodos utilizados por Auxilio Social: las condiciones de vida de las jóvenes en

dicha institución, algunos aspectos de la adopción de niños y la separación de los hermanos, porque rompe las relaciones fraternas.

- Estas críticas, que adoptan el punto de vista del oprimido, no significan que Icaza ponga en duda la eficacia de Auxilio Social; sino que entiende el sacrificio de los socorridos, que incluye dentro del nacional, necesario para la `regeneración de la patria`.

- Es evidente que su cargo político la condicionó a la hora de expresar sus opiniones. En una dictadura recién constituida era impensable abordar temas comprometedores (como el "enchufismo" o las intransigencias de los que están en el poder). La pérdida de sus cargos políticos y la relajación de la censura en torno a 1960, año de la publicación de la novela, favorecieron que a partir de entonces Icaza expresara lo que antes había callado.

- Sus primeras novelas sentimentales eran un modo de evadir una realidad difícil de abordar; aunque la crítica feminista ha encontrado en ellas algunas denuncias del sistema patriarcal; pero ninguna presenta tantos temas espinosos o divergentes respecto al régimen como *La casa de enfrente*.

Podríamos pensar que estas diferencias de opinión responden simplemente a la diversidad de género, que requiere tratamientos distintos, puesto que sus objetivos también lo son. Sin embargo, creemos que, sobre todo, se deben a un proceso doble de maduración de Icaza, primero de tipo personal y, más tarde, como narradora.

La madrileña experimentó, con el paso de los años, que las ambiciones de la juventud son difíciles de realizar de un modo absoluto, y mira hacia atrás con una visión más escéptica. Es decir, su transformación más decisiva se cifra en su nueva actitud ante los sucesos vividos. Sin abdicar de su ideología, hay

una relectura de la historia reciente de España: la visión de los perdedores, la intransigencia de los ganadores o el enchufismo. Esta nueva sensibilidad requiere una técnica de focalización o punto de vista más complejo. Aquí ya no es solo una protagonista la que observa, se cuestiona y hasta denuncia, sino distintos personajes: Juana, Florencia y doña Victoria. Todas juntas lanzan `mensajes´ que el lector tendrá que montar y encajar para entender la sociedad de posguerra. Icaza necesita, pues, una técnica más compleja, para retratar una realidad que también resulta igualmente compleja y difícil de explicar desde un punto de vista único.

La casa de enfrente es su obra más elaborada porque todos los elementos que la componen (fábula, diálogo y perspectiva de los personajes) están enlazados, formando un todo que es signo de una voz narrativa coherente. Complejidad que no existía en otros libros más tempranos –*Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) o *¡Quién Sabe...!* (1940)–, donde es una sola mujer la que mira, y su estructura narrativa, sobre todo en la segunda, resulta deshilvanada y poco lógica.

Las anteriores apreciaciones reescriben la etiqueta de novelista rosa enjaretada a Icaza por los críticos, ya que la autora en *La casa del enfrente*, aunque desde una posición no opuesta al régimen, puede ser considerada como una novelista realista y social de la posguerra española, acercándose así a autores que publicaban títulos más comprometidos, como Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo, Antonio Ferres, Armando López Salinas y Juan Marsé.

De este capítulo se colige que la madrileña, desde su incorporación a Auxilio Social –en 1937–, experimenta cambios que, progresivamente, la van alejando de sus ideas más feministas e individualistas para derivar en un

fascismo autoritario y machista que se amolda al mismo régimen en el que desempeñó cargos políticos; pero, una vez que termina su actividad política, deja entrever en su última obra, *La casa de enfrente* (1960), un ligero distanciamiento respecto a la llamada “regeneración de la patria” y a los métodos utilizados por Auxilio.

Durante su etapa como asesora social y jefa de propaganda de Auxilio Social, y en su posterior cargo como Secretaria Nacional, observamos:

- Una progresiva mimetización con el régimen fascista germano –que contrasta con anteriores críticas al gobierno alemán por sus tesis en contra de la mujer, antes de la Guerra, en periódicos como *ABC*–.

- La adopción de las ideas de José Antonio, que relegaban a la mujer a tareas de servicio a la familia o a la nación sin otorgar espacio a su libertad individual; su misión es tener hijos –sanos y e imbuidos del espíritu nacional–. Carmen de Icaza la confina, de hecho, a un mundo uniforme, donde su única misión es ayudar a la patria “calladamente” (Discursos).

- Capacidad de adaptación a la dictadura franquista, ya que no crítica las ofensas contra la libertad individual con el fin de aumentar la recaudación para la institución –recuérdese la obligatoriedad a contribuir con Auxilio Social para poder entrar en un espectáculo público–.

- Una fusión de su actividad política y de su profesión de escritora. Icaza es mujer ambiciosa. Su gran capacidad de trabajo radica en la fusión de su mundo político y literario:

- Utiliza en sus escritos políticos –panfletos y discursos– la misma retórica que en sus novelas. Incluso apela a la mujer con metáforas e imágenes relativas al hogar y a las actividades femeninas.

- Se vale de sus relaciones e influencias para lograr sus fines profesionales. Así, pide a sus amigos Antonio Tovar, Víctor de la Serna y José María Areilza, entre otros, artículos para “avaluar” Auxilio Social. Escritores que expresan el carácter temporal que tiene esa empresa y aplauden el nuevo tipo de asistencia que, por prestar formación al acogido, supone el rechazo de beneficencia entendida al modo tradicional.

- Su actividad en la organización será materia novelable en su trayectoria literaria: cenas e inauguraciones con la alta sociedad madrileña, viajes al extranjero con intelectuales, visitas a orfanatos que alternan con ambientes populares o extremadamente pobres.

- Se vale del mismo editor de los panfletos y de libros sobre Auxilio Social para publicar sus novelas: Afrodisio Aguado. Además, la estrategia difusora, adquirida como jefa de propaganda, seguramente le serviría para divulgar sus relatos. Posiblemente, también su posición relevante en el régimen contribuiría a que sus libros fueran más leídos.

- Utilización de sus dotes como periodista para gestionar su trabajo político-social: se sirve de la imagen (fotógrafos, exposiciones y cine) para conmover al ciudadano y torcer su voluntad hacia la causa de Auxilio Social.

- Referencias en sus textos políticos a la conveniencia de las prácticas religiosas católicas, al igual que lo hacían las heroínas de sus novelas.

9. 5. Apéndice: Sinopsis de *La casa de enfrente* (1960)

Aunque los primos, Lucas y Patricio, habían convivido en su infancia y recibido una educación similar, desde corta edad se apreciaban diferencias en

sus caracteres: el primero era responsable y trabajador, mientras que el segundo, juerguista y más preocupado por las mujeres que por el trabajo. Pero, con los años, Patricio asentó la cabeza y consiguió llegar a químico de prestigio. Se casó con María, una bella y atractiva mujer, recién llegada a Madrid. Como su primo Lucas Atalaya vivía en la casa de enfrente, le encargó que la entretuviera y le enseñara la capital, argumentando que estaba muy ocupado con sus investigaciones. Lucas, después de su trabajo como abogado criminalista, cumple sus deseos.

Con el paso del tiempo, María y Lucas se enamoran durante sus románticos paseos por el Madrid antiguo, pero su conducta resulta impecable y solo un segundo sentido en sus conversaciones sugería el amor que los unía.

Un día, María y Patricio tienen un accidente de tráfico. Ella queda ciega, mientras que él, que iba al volante, no sufre daños. Al comprobar su estado, María cae en una gran depresión y crisis espiritual. Lucas llama al padre Félix, amigo de la infancia, para que la conforte. Este describe sutilmente las penalidades existentes en el barrio de la Chatarra [llamado hoy de Las Latas], donde él ejercía como párroco. María, a pesar de su estado, decide ir a colaborar con las obras de beneficencia para paliar las necesidades de la zona, donde se sentirá realizada por la ayuda que brinda a los demás.

Lucas, por medio del padre Félix, contrata a Juana para que acompañe y lea por las tardes a la invidente María. Juana era una chica con un pasado penoso. Huyó del "Amparo Social" [en la vida real "Auxilio Social"] y, luego, el padre Félix la había recogido junto con su hermano Jaime, su primo José y el perro de ambos, Pico. De hecho, en el momento en que los encontró estaban muertos de hambre. Gracias a las gestiones del clérigo, los chicos se colocan

en un taller de coches y Juana en el convento de Santa Teresa para ayudar a las monjas con las tareas de limpieza. Aunque al principio esta última era algo rebelde, con el tiempo y los castigos termina aceptando la disciplina. Después de un tiempo, abandona la comunidad para estudiar enfermería.

Por recomendación de las monjas, Juana logra un empleo como cuidadora de una anciana. Cuando esta ingresa en un asilo, la muchacha abandona el trabajo y se dirige a una pensión. Allí entabla amistad con una estudiante que la vinculará con la química, y más tarde con la universidad.

En la facultad Juana conoce a Patricio Mendoza, su profesor, y se queda admirada de su sabiduría. De nuevo por mediación del padre Félix, es contratada como cuidadora de María, puesto que acepta con la condición de subir con frecuencia a un laboratorio que regentaba Patricio en el piso superior de la casa.

En el laboratorio, el famoso químico llevaba a cabo investigaciones contra el cáncer. Juana encontró allí a un ayudante, Tudela, persona antipática que le acecharía continuamente, y a “La Justí”, que le brinda su amistad. Como Juana realiza bien su trabajo, se granjea la confianza de Patricio, del que estaba platónicamente enamorada.

Nuria, antigua amiga de María, la visita en Madrid. Se trata de una mujer cosmopolita, guapa y altiva, que decide instalarse en el domicilio de su amiga hasta que halle una vivienda y un local para establecer una tienda de antigüedades. Patricio aparenta cierto disgusto ante la idea de hospedar a Nuria en su casa pero, finalmente, accede.

Lucas frecuenta la casa de los Mendoza para acompañar a María. Allí conoce a Nuria y se enamora de ella, aun cuando unas veces parezca

prendada de él y otras, por el contrario, distante. Mujer independiente, se resiste a contraer compromisos. No obstante, a pesar de su volubilidad, Lucas logra que sea su prometida.

José visita a su prima Juana y le pide dinero para pagar la fianza de su hermano Jaime. Juana, a su vez, se lo ruega a Lucas y, finalmente, éste le concede la cantidad demandada. Para deshacerse del perro Pico, María obtiene de Tudela un veneno que estaba celosamente guardado en el laboratorio para uso exclusivo. El científico accede.

Todas las tardes, una enfermera le pone una inyección a María. Y un día, después de haberle administrado la dosis, María murió.

Tudela recuerda tras el sepelio que le había suministrado una ampolla con veneno a Juana y comienza a levantar sospechas contra ella. Habla entonces con la fiel criada Paca. Ésta, que siempre había tenido celos de Juana, aviva las murmuraciones en su contra. Finalmente, un agente de policía decide investigar el fallecimiento. Se lleva a cabo una autopsia del cadáver de María y se descubre que había sido asesinada. Juana es entonces capturada. Patricio encarga a Lucas la defensa del caso. Este accede. En su defensa la acusada alega que la ampolla se había roto antes siquiera de abrirla.

Después de varias investigaciones por parte de Lucas, Patricio confiesa: fue él quien cambió la ampolla, que debía ser administrada diariamente a María por otra venenosa. Por otro lado, investigado por Nuria, se deshizo de María para casarse con ella.

Finalmente, Lucas se entrevista en la cárcel con Juana. Ambos se abrazan y, después de prometerse amor, deciden emprender una nueva vida.

10. EDICIONES Y VERSIONES CINEMATOGRAFICAS Y TEATRALES DE LAS OBRAS DE CARMEN DE ICAZA

A continuación se citan cada una de las novelas escritas por Carmen de Icaza y sus sucesivas ediciones. Todas ellas están encuadernadas en rústica y cosidas; algunas tienen cubiertas ilustradas. Se revisan las ediciones de la autora recogidas por Paloma Montojo de Icaza (1991, págs. 35-36), a las que hemos añadido o modificado algunos datos, después de consultar el catálogo de la Biblioteca Nacional, los de varias bibliotecas locales, los catálogos de librería de viejo, ejemplares *in realia* y las hemerotecas de periódicos como, por ejemplo, el *ABC* y *La Vanguardia Española*. Es difícil tener un conocimiento pleno de tales ediciones, debido fundamentalmente a tres causas: la primera, la no obligación de asignar a los libros y folletos el ISBN (*International Standard Book Number* o Número Internacional Normalizado del Libro)³¹ por aquellas fechas; la segunda, la inexistencia aún de la normativa que obliga a depositar un ejemplar en la Biblioteca Nacional³²; y por último, la falta de rigor en la numeración de las tiradas por parte de la autora y de sus editores que, quizá, aumentarían las cifras de salida para atraer la atención del público y, así, incrementar las ventas.

³¹ La normativa en la que se obliga a adjudicar ISBN a todos los libros editados solo se impondrá a partir de 1972 (Decreto 2984/1972, aparecido en el *BOE*, nº. 265 de 04-11-1972, págs. 19639 a 19640)

³² La normativa que obliga a depositar un ejemplar en la Biblioteca Nacional será sancionada en 1957 (Decreto del Ministerio de Educación Nacional de 23 de diciembre 1957, aparecido en el *BOE* nº. 17 de 20-1-1958, pág. 104).

En el apartado correspondiente a cada novela se citan las respectivas ediciones. Damos noticia de todos los datos hallados, aunque ello suponga una cierta falta de homogeneidad, dado que no hemos podido localizar algunos. Se incluyen las versiones cinematográficas y / o las representaciones teatrales debajo de la novela correspondiente. Incluimos aparte la única obra dramática de la madrileña, *Frente a frente* (1941).

La boda del duque de Kurt

1935. Barcelona: Editorial Juventud S. A., 112 págs³³.
1942. Madrid: Afrodísio Aguado, S. A., Colección Mari-Car, 205 págs.
1951. *Talia: La boda del duque de Kurt*, 5ª ed. Madrid: Gráfica Clemares, 265 págs.

Cristina Guzmán, profesora de idiomas

1936. Madrid: *Blanco y Negro* [en folletines], con ilustraciones de A.T.C. (Ángeles Torner Cervera)³⁴.
1936. Barcelona³⁵: Editorial Juventud, con ilustraciones, 169 págs.
1939. Valladolid: Artes gráficas Afrodísio Aguado, 2ª y 3ª edición, 264 págs.
1940. Madrid: Artes gráficas Afrodísio Aguado, 4ª edición, 264 págs.
1941. Madrid: Afrodísio Aguado, 264 págs.

³³ Contiene una "Presentación con apuntes bibliográficos" que no coinciden con los datos presentados por Paloma Montojo de Icaza, según Cenarro (2010, pág. 375).

³⁴ A.T.C. (Ángeles Torner Cervera), también ilustradora de *Vértice* en 1937 (Cenarro, 2010, pág. 389).

³⁵ Apareció en el mes de agosto de 1936 (Montojo de Icaza, 1991, pág. 272).

1942. Madrid: Afrodiseo Aguado, [4ª ed.], 264 págs.
1949. Madrid: *Revista Literaria Novelas y Cuentos*, año 21, nº 941, 27 págs.
1951. Madrid: Gráfica Clemares, 271 págs.
1956. Madrid: Gráfica Clemares, 266 págs.
1958. Autores: Carmen de Icaza e Isabel Snyder. Título: *Cristina. Libro de lecturas y conversación*. New Orleans (Luisiana): Loyola University [con acotaciones para el aprendizaje del español por parte de los alumnos de la Universidad de Loyola].
1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 268 págs.
1991. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*: Edición, introducción y notas de Paloma Montojo. Madrid: Castalia, Biblioteca de escritoras, nº 25, 274 págs.

Versiones cinematográficas de Cristina Guzmán, profesora de idiomas

1942. Director: Gonzalo Delgrás. Guion: Margarita Robles. Intérpretes: Marta Santaolalla, Luis García Ortega, Ismael Merlo, Carlos Muñoz y Fernando Fernán-Gómez (Quesada, 1986, págs. 300-302). Productora: Cifesa. Jefe de producción: Luis Lucía (Fernán Gómez, 1990, págs. 364-365).
1968. Director: Luis Cesar Amadori. Guion: Jesús María de Arozamena y Rafael J. Salvia. Intérpretes: Rocío Dúrcal, Arturo Fernández, Isabel Garcés, Emilio Gutiérrez Caba, Mónica Randall, Rafaela Aparicio, Skippy Martín, Francisco Guijar, Rafael Alcántara, Pedro Mari Sánchez, José María Caffarel, Luis Morris, Lola Herrera, José Morales y Miguel Ángel Puerto. Productora: Cesáreo González Producciones Cinematográficas.

Representaciones de Cristina Guzmán, profesora de idiomas

1939. Madrid: Teatro Reina Victoria. Guion: Carmen Icaza y Luis de Vargas.

Compañía: Tina Gascó y Fernando Granada. En cartel: del 15 noviembre de 1939 a 13 marzo de 1940. Número de funciones: 127 (Kosma, 2011).

Anunciada en *ABC* de Madrid (del 25 de noviembre de 1939, pág. 12;).

1941. Sevilla: Teatro Cervantes. Anunciada en *ABC* de Sevilla (del 16 de enero de 1941, pág. 6).

Adaptaciones a la radio de Cristina Guzmán, profesora de idiomas

¿1947? Guillermo Sautier Casaseca (1910–1980) a partir de 1947 adaptó novelas entre las que se encontraba *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (Sánchez Álvarez-Insúa, 2006, pág. 70).

¡Quién sabe...!

1940. Madrid: Afrodisio Aguado, 351 págs.

1941. Madrid: Afrodisio Aguado, 351 págs.

1943. Madrid: Afrodisio Aguado, 351 págs.

1953. Madrid: Gráfica Clemares, 304 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 304 págs.

Soñar la vida

1941. Madrid: Afrodisio Aguado, 1ª ed., 319 págs.

1942. Madrid: Afrodisio Aguado, 319 págs.

1945. Madrid: Afrodisio Aguado, 319 págs.

1950. Madrid: Gráfica González, 295 págs.

1950. Madrid: *Revista Literaria de Novelas y Cuentos*, año 22, nº. 984, 35 págs.

1955. Madrid: Gráfica Clemares, 286 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 5ª ed., 295 págs.

Vestida de tul

1942. Madrid: Artes Gráficas Afrodisio Aguado, (hasta 4ª ed.), 346 págs.

1951. Madrid: Gráfica Clemares.

1955. Madrid: Gráfica Clemares, 306 págs.

1957. Madrid: *Revista Literaria: Novelas y Cuentos*, año, 29, nº. 1378, 116 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 5ª ed. 306 págs.

Representaciones teatrales de *Vestida de tul*

1944. Madrid: Teatro Infanta Isabel. Actriz principal: Isabel Garcés (en el papel de Sol), Fernando Rey (representando a Felipe Arce) y Irene Caba Alba (como Joaquina Utrilla) [Más de cincuenta representaciones] (ABC de Madrid, del 17 de febrero de 1944, pág. 18).

1944. Barcelona: Teatro Barcelona. Compañía: Arturo Serrano. Actriz principal: Isabel Garcés (en el papel de Sol Alcántara). Vestuario: Humberto Cornejo. Intérpretes: Mercedes Muñoz Sampedro, Jacinto San Emeterio, José Mª del Val y Rafael Bardem. Carmen de Icaza fue aclamada por el público y subió al escenario al terminar cada uno de los tres actos. A la representación acudió el general Moscardó (domingo, 9 de abril de 1994, *La Vanguardia Española*, pág.

8, “Estrenos y representaciones: El tradicional sábado de Gloria”, S. García). Icaza en una “Autocrítica” (*La Vanguardia Española*, sábado 8 de abril de 1994) apunta que *Vestida de tul* se dirige a las mujeres “aprimionadas, como la princesa de Rubén Darío, en la jaula dorada de los prejuicios de una época” (Icaza, 1944, pág. 10).

El tiempo vuelve

1945. Madrid: Afrodísio Aguado, 414 págs.

1945. Madrid: Gráfica Celemares, 7ª ed., 302 págs.

1952. Madrid: *Revista Literaria Novelas y Cuentos*, año 24, nº 1083, 106 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 302 págs.

La fuente enterrada

1947. Madrid: Gráfica Clemares, (hasta 10ª ed.), 344 págs.

1948. Madrid: Gráfica Clemares, 342 págs.

1950. Madrid: Gráfica Clemares, 343 págs.

1954. Madrid: *Revista Literaria: Novelas y Cuentos*, año 26, nº. 1184, 106 págs.

1958. Madrid: Gráfica Clemares, 8ª ed., 314 págs.

1964. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 268 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 9ª ed., 323 págs.

2009. Barcelona: BackList, 1ª ed., 347 págs.

Versión cinematográfica de La fuente enterrada

1950. Director: Antonio Román. Guion: Manuel Tamayo. Intérpretes: Ana Mariscal, Conrado San Martín, Tomás Blanco, Guillermo Marín, Alicia Palacios

y Mercedes Monterrey. Productora: Emisora Films. Director de Fotografía: Michel Kelber. Música: Ramón Ferres.

Adaptaciones a la radio

¿1947? Guillermo Sautier Casaseca (1910–1980) alrededor de 1947 adapta *La fuente enterrada* (Sánchez Álvarez-Insúa, 2006, pág. 70).

Yo, la reina

1950. Madrid: Gráfica Clemares, 339 págs., más 4 págs. (sin nº.), que recogen comentarios de autores sobre otras novelas anteriores (algunos sin referencias).

1955. Madrid: *Revista Literaria: Novelas y Cuentos*, año 27, nº. 1243, 122 págs.

1958. Madrid: Gráfica Clemares, 8ª ed., 314 págs.

1964. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 3ª ed., 268 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 5ª ed., 314 págs.

Las horas contadas

1953. Madrid: Gráfica Clemares, 386 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 386 págs.

1956. Madrid: *Revista Literaria. Novelas y Cuentos*, año 28, nº. 1304, 128 págs.

La casa de enfrente

1960. Madrid: Gráfica Clemares, 329 págs.

1982. Madrid: Librerías de Ferrocarriles, 3ª ed., 325 págs.

Representación dramática de *Frente a frente*

1941. *Frente a frente*. Se estrenó en el Teatro Lara de Madrid en el mes de febrero. Intérpretes: Mariano Asquerino e Irene López Heredia (*ABC de Madrid* del 4 de febrero de 1941, pág. 2). El 29 de abril de 1941 subió el telón en Barcelona, con los siguientes intérpretes: Irene López Heredia, Mariano Asquerino, Asunción Montijano, Adela Carbone, José Latorre y Julio Infiesta. Según *La Vanguardia Española* (30-4-1941), “la trama argumental, basada en el encendido amor social que por los desvalidos siente la heroína y en la lucha implacable que sostiene el jefe de un partido totalitario, reviste evidente interés” (1941, pág. 3). Las líneas anteriores sugieren que se trataba de una obra de temática algo distinta a novela de la que deriva, *La casa de enfrente*. La crítica recoge “prolongados aplausos, que obligaron a la ilustre autora a salir a recibirlos a escena al terminar cada uno de los actos, y en el último, a pronunciar unas palabras de reconocimiento al público de Barcelona” (*La Vanguardia*, 30-4-1941, pág. 3).

Obras selectas

1957. Barcelona, A.H.R, 1385 págs³⁶.

³⁶ En AGA (Archivo General de la Administración) IDD (03)050.000 (Expedientes de censura literaria): se recogen los distintos expedientes de censura literaria de todas sus novelas desde 1939 hasta 1971 (edición de sus *Obras Selectas*, por la editorial AHR, Barcelona).

Proceso a Mariana Pineda [Texto impreso] guión original para T.V.

1983 (edición) "Proceso a Mariana Pineda" [Texto impreso] guion original para T.V. Depósito Legal: M 37057-1983. Oficina Depósito Legal Madrid. Signatura: Biblioteca Nacional. Sede de Recoletos 7/52135/6 V.1. Código de barras: 1103521338 (Biblioteca Nacional).

Discursos políticos

No están fechados pero, por el contexto, probablemente se escribieron entre 1938 y 1939. Se encuentran en el Archivo General de la Administración (en adelante AGA), *Cultura*, fondo "Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS", [IDD (03)122.000], caja 2.179. Top. 16/71:

- Discurso: "¡A Madrid por los caminos de España!" (5 páginas).
- Discurso: "La mujer y su servicio social" (13 páginas).
- Discurso: "Pasado, presente y futuro de Auxilio Social" (9 páginas).
- Discurso: "Sentido político y sentido social" (3 páginas).
- Discurso: "Sonriendo" (4 páginas).
- Discurso: "Servir" (discurso en el que reutiliza "La mujer y el servicio social") (9 páginas).
- Discurso: "Por la madre y el hijo" (4 páginas).
- Discurso: "Con el pan de Castilla en las manos" (5 páginas).
- Discurso: "Conferencia de Carmen de Icaza, asesora nacional de Auxilio Social, por radio: Madrileños, no vengo a hablaros de números..." (5 páginas).

Los siguientes discursos se encuentran en AGA, Cultura, fondo “Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS”, [IDD (03)122.000], caja 75/25.499:

- Discurso: “Partida, camino y meta de Auxilio Social” (9 páginas).
- Discurso: “Hacer patria” (5 páginas en cuartillas).
- Discurso: “Ponencias del Departamento Central de Propaganda” (4 páginas).
- Discurso: “Conferencia por Radio Nacional. Nace Auxilio Social (2 de agosto de 1939)” (4 páginas).
- Discurso: “Continuidad y permanencia de Auxilio Social” (2 páginas).

Prensa

Ya

Ya (10-12-1935). “En favor de los niños necesitados. Una obra benemérita de ayuda a los pequeños desvalidos”, (pág. 5).

Ya (11-12-1935). “La Escuela Nacional de Puericultura”, (pág. 7).

Ya (18-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados? San Rafael o la Casa de la Providencia”, (pág. 7).

Ya (19-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados? El Centro de Higiene de Vallecas”, (pág. 5).

Ya (20-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados?” [Un asilo de hijas de lavanderas, convertido por Hermanas de la Caridad en jardín de infancia situado en la plaza de San Vicente], (pág. 5).

Ya (21-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados?” [El Asilo de la Beata Ana de Jesús de niñas lisiadas], (pág. 5).

Ya (26-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados?": La tenacidad de las franciscanas concepcionistas hace aprender cuatro idiomas a los sordomudos” [Escuela Sadel para sordomudos], (pág. 7).

Ya (28-12-1935). “¿Qué hacemos a favor de los niños necesitados? Institución Provincial de Puericultura”, (pág. 7).

Ya (8-1-1936). “Después de un reportaje ¡Vinieron los Reyes Magos!”, (pág. 4).

Ya (26-2-1935). “¿Conseguirán las francesas el voto? Feminismo sí...Feminismo no...”.

Ya (27-3-1935). “Solidaridad de hermanas debe ser el lema del feminismo actual”.

Ya (1-10-1935). “Pensemos de la guerra”.

Ya (24-10-1935). “Reuniones íntimas: tes y comidas”.

Ya (11-3-10-1936). “Marisa y su punto de vista”.

Blanco y Negro

Blanco y Negro (Madrid) (6-1-1935). "El hotel para niños que viajan solos", págs. 32-34. [Digitalizado por Diario ABC, S.L. Madrid en 2009].

Blanco y Negro (Madrid) (5-5-1935). "Mujeres frente a la vida: La *girl* americana y la crisis".

Blanco y Negro (Madrid) (17-11-1935). "Feminismo a través del mundo: La mujer reclama su derecho al trabajo", págs. 114-117 [Digitalizado por Diario ABC, S.L. Madrid en 2009].

Blanco y Negro (19-1-1936). "De la vida moderna: Clubs femeninos".

El Sol

La fecha en la que Icaza comenzó a trabajar como periodista en el diario *El Sol* no ha sido documentada con exactitud. Creemos, por los datos expuestos *infra*, que prestó sus servicios desde 1929 a 1933. A continuación, recogemos algunos de los artículos de esa época y un breve resumen de cada uno (se incluyen dos sin firma que, probablemente, estén escritos por la madrileña, aun cuando no los rubricaque, ya que solo se enumeran los eventos sociales).

(26-2-1929). "La vida de sociedad: El arte de poner la mesa", pág. 4. [Firmado: "Cil" (acrónimo de Carmen de Icaza y León)].

Describe el modo de poner la mesa por parte de la aristocracia, prestando especial interés a su decoración: centros de velas y flores.

(6-3-1929). "La vida de sociedad", pág. 3. [Firmado: "Cil"].

Presenta a "las muchachas de nuestra aristocracia" que juegan al golf en el Club de Puerta de Hierro. El tono elitista del artículo se intenta suavizar con

estas palabras: “Lástima que este pequeño grupo de privilegiadas no sea, o no pueda ser, seguido por las mujeres españolas de todas las clases sociales!” (pág.3).

(17-3-1929). “La vida de sociedad: Una conferencia de interés”, pág. 3.
[Firmado: “Cil”].

Relata el contenido de la conferencia “La estética de los ojos”, dictada por Francisco Poyales en el Liceo Club Femenino. Se explica cómo se debe pintar la mujer, concluyendo que “la estética encierra en sí los conceptos de belleza, bondad y verdad” (pág. 3).

(9-4-1929). “La vida de sociedad: Carta abierta desde Biarritz”, pág. 4.
[Firmado: “Cil”].

Carta que supuestamente escribe “Nadine” a “Cil”, dándole cuenta de “los atractivos de la vida de Biarritz”. A su juicio, el ambiente de la ciudad es “benigno y balsámico. No sabe de asperezas, ni de brusquedades. Tiene una moral amplia, comprensiva que en el fondo quizás sea sólo indiferencia” (pág. 4).

(1-1-1930). “La vida de sociedad: Mujeres de hoy: Las visitadoras de niños”, pág. 3. [Firmado: “Cil”].

Entrevista a una visitadora de niños en La Escuela Nacional de Puericultura. Esta última expone la necesidad de que su trabajo sea remunerado. Icaza se lamenta de que haya mujeres que quieran dedicarse a esta profesión y no puedan, debiendo ganarse la vida de otro modo (pág. 3).

(11-1-1930). “La vida moderna: “Modas y costumbres en torno al traje de novia”. [Firmado: “Cil”].

Revaloriza el ceremonial de la boda (traje blanco, velo y flores de azahar). No se alude a la religión católica.

(6-1-1932). “La vida de sociedad: De la vida moderna: Nochebuena en el Palacio de la Mujer”, pág. 2. [Firmado: “Cil”].

Describe la labor de Evangeline Booth, encargada en aquella fecha de “L'Armée du Salut” (El Ejército de Salvación), institución que en Nochebuena “organiza en honor de los pobres `sin hogar´ un magnífico *revéillon* en su domicilio social, el Palacio de la Mujer” (pág. 5). Se aprecia una decidida admiración por el espíritu organizado y el carácter social que la autora pondrá luego en práctica en Auxilio Social.

(15-1-1933). “Vida de sociedad”, pág. 4. [Sin firma].

Informa de los sucesos de sociedad: bodas, peticiones de mano, enlaces matrimoniales y necrológicas.

(5-2-1933). “Vida de sociedad”, pág. 4. [Sin firma].

Se enumeran los eventos sociales: el mundo diplomático, las bodas, las peticiones de mano y las necrológicas. Así, cita la comida celebrada en la Embajada Alemana en honor al presidente de la República, Manuel Azaña (pág. 4). Asisten, entre otras personalidades, los embajadores de Estados Unidos y Américo Castro. (Llama la atención que durante el mes siguiente a esta comida, el partido nazi en Alemania contara ya con el 43.9 % de asientos en el Reichstag).

(5-2-1933). De la vida moderna: Eva trabaja”, pág. 6. [Bajo la sección: “La mujer, el niño y el hogar”]. [Firmado: “Cil”]

Se describe el funcionamiento de los clubs americanos y la protección que estos ejercen sobre la mujer, ayudándola a encontrar trabajo o a organizar

su veraneo por medio de colonias. Se aprecia una admiración por su orden y estructuración que, luego, se reciclará en Auxilio Social: “Los clubs femeninos norteamericanos son un verdadero portento de organización y de fuerza. Sus ramificaciones se extienden por todas las ciudades de los estados, y cuentan con numerosas agencias de informaciones y colocaciones” (pág.6). Sobresalen las referencias al cine; así, la mujer sana y trabajadora, ya sea “la dependienta o la mecanógrafa, deja de envidiar a Joan Crawford” (pág. 6).

Varios

Auxilio Social (1938). Valladolid. Artes Gráficas Afrodisio Aguado. Carmen de Icaza coordinadora.

11. CONCLUSIONES

El papel de Carmen de Icaza es fundamental en el estudio no solo de la literatura del primer franquismo sino de nuestra sociedad, porque apuesta por un tipo de mujer que vive de su trabajo y compite con los hombres en el mundo laboral. La crítica feminista se ha centrado en analizar si algunas de sus novelas –sobre todo *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936)– están más cerca de los patrones patriarcales o de la mujer independiente que comenzaba a aflorar en Europa tras la Primera Guerra Mundial. Este tipo de aproximación siempre resultará controvertida. Sus novelas, al ser semipopulares, captan todas las corrientes ideológicas de la época de un modo algo infantil y mal estructurado, y esa falta de rigor comporta también una cierta contradicción ideológica. Por ello, no tiene sentido examinar con lupa su producción a la caza de rasgos feministas concretos (cuando, incluso, el mismo término aún no había recibido su carta de naturaleza). Por el contrario, hay que estudiar a Icaza en su totalidad, como una intelectual del siglo XX que conjuga sus cargos políticos, su vida familiar y su vocación de escritora –que le daba, además, una rentabilidad económica traducida en autonomía–. Representó, a su vez, a un sector del franquismo comprometido en la búsqueda de una España renuente tanto a los `aires´ marxistas de la república como a las viejas estructuras.

La plasmación de estos ideales se extiende al desempeño de su trabajo, a la ideología patente en sus discursos y a la visión de la sociedad mostrada en sus novelas. En estos campos procuró plasmar una coherencia de principios que impulsaran la regeneración de la patria. Regeneración basada en la

“solidaridad nacional”, que pretendía ser una alternativa a la solidaridad internacional del proletariado.

Hemos intentado clasificar con tino en algunas de sus novelas la voz narrativa y la misión del autor implícito y llegamos a la conclusión de que Icaza es la voz narrativa, la autora, la autora implícita y casi la protagonista de la mayoría de ellas. Es decir, su elementalidad le hace ser demasiado transparente en sus recursos retóricos.

Carmen de Icaza propone en algunas de sus novelas –*¡Quién sabe...!* (1940) y *Soñar la vida* (1941)– una protagonista ambigua, casi andrógina. En la primera parte de *¡Quién sabe...!* la protagonista (Isa) es un espía (José María Castell) que actúa como un hombre, compite con ellos e, incluso, realiza su trabajo mejor que el resto. En la segunda parte, el protagonista masculino (José María) se convierte en femenino (Isa Castell). Aunque continuará con su labor como espía y es autosuficiente como mujer (desatiende las propuestas matrimoniales de su compañero de trabajo), durante el desarrollo de la trama sucumbirá al amor de Lord Aberdeen, impresionada por sus riquezas. Vemos, pues, una clara duplicidad en el modelo de mujer. Algunas lectoras aprobarían el primero y se olvidarían del segundo, más cercano a la tradición. Igualmente, protagonistas como la autosuficiente Sandra –en *El tiempo vuelve* (1945)–, la profunda Irene –en *La fuente enterrada* (1946)– o la crítica Juana en –*La casa de enfrente* (1960)– se rebelan un tanto contra el sistema. Todas ellas serán modelos que abrirán nuevos caminos en el panorama de la literatura de y para mujeres.

De este modo, la semilla depositada por Carmen de Icaza daría más frutos de los que ella, quizá, intuyó. A esto se une la interpretación irónica que

se podría hacer de algunos de sus personajes, secuela de los moldes instituidos por la moral tradicional.

El cuarto de atrás (1978) de Martín Gaité ironiza a la heroína presentada por Icaza, y en buena lógica parte de los valores con los que se ha identificado a la mujer (“la chica rara”). La representación textual de este nuevo tipo se instalará definitivamente en a lo largo del siglo XX con la obra de la misma Martín Gaité, Laforet, Aldecoa y otras autoras, cronológicamente posteriores, como Soledad Puértolas. Pero lo relevante a la hora de considerar a Icaza en la historia de nuestras letras, es la inclusión en el texto de unas protagonistas que abrirán nuevos horizontes para las de su sexo.

También la presentación en *La casa de enfrente* (1960) de personajes desorientados (María) o marginados (Juana) la hace partícipe de la tendencia realista social –que se inicia con *La colmena* de Cela (1951) y se extenderá hasta *Tiempo de silencio* Martín Santos (1962)–. Tendencia que, como se sabe, enlazará con la generación del medio siglo, capitaneada por: Ignacio Aldecoa, Martín Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Juan García Hortelano y la muy citada Carmen Martín Gaité.

El éxito de la madrileña como novelista se lo granjea su primera novela, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Aquí, apuesta por una técnica ‘más moderna’ que en obras posteriores: párrafos cortos, diálogos fluidos (en los que el narrador pasa a segundo plano) e indicaciones someras del narrador que le confieren a la trama un carácter próximo al del guión cinematográfico. Características que se amoldaban bien a la nueva situación de la mujer, que disponía de poco tiempo para leer. Por otro lado, estos recursos respondían a

las tendencias vigentes antes de la contienda, interrumpidas por la Guerra Civil. Esta agilidad narrativa se hace aún más evidente si la comparamos con novelas como, por ejemplo, *Yo, la reina* (1950) o *Las horas contadas* (1953), en las que la autora olvida sus innovaciones formales y se decanta por un realismo tradicional.

Aunque se pueden encontrar códigos populares en todas las novelas de Icaza, hemos detallado los de *¡Quién sabe...!* (1940) y *El tiempo vuelve* (1945), observando que provienen de las novelas románticas y posrománticas del siglo XIX, que sin duda permearon los folletines que continuaron publicándose en España hasta 1920. Algunos de estos códigos suelen ser reelaborados, modificados y estructurados por nuestra autora de un modo personal. Y, además, difieren de los utilizados por coetáneas como Luisa-María Linares. Pero esta reutilización de esquemas no autoriza a encasillarla como autora netamente popular. Ciertamente que las estructuras populares le sirven de base para la reconstrucción de un género devastado por la Guerra Civil, pero, valiéndose del molde antiguo (popular), introducirá cambios formales que acercarán al género novelístico a la mujer de su época. Esta “creación de lectoras” es, de hecho, clave para el desarrollo de la literatura posterior (más experimentalista, más intimista y más comprometida).

Junto con estos cambios formales, también abordó la nueva sociedad como materia novelable; y aunque es innegable el calco de los principios afines al franquismo, deja la puerta abierta a su cuestionamiento. Asimismo, su modelo femenino –autosuficientes, cultas (Alejandra en *El Tiempo Vuelve.*), líderes e inteligentes (Isa Castell en *¡Quién Sabe...!*)– quiere ser el punto de partida para la reconstrucción de la España franquista. La mujer no solo se

incorporará a la lectura, sino también a la sociedad y, a largo plazo, se desentenderá de las tesis que la misma autora quiso defender.

Hemos mostrado la influencia de Icaza sobre Martín Gaité, cifrándola en dos claves: el recurso del espejo y la utilización de las evocaciones. Martín Gaité heredará el modo de caracterizar a los personajes por medio de la percepción que tienen de sí mismos al contemplar su imagen. Pero la escritora salmantina dotará a este recurso de la posibilidad de expresar textualmente su inmanencia como personajes, trascendiéndolos a la postre a un ámbito poético y connotativo. La evocación, que en Icaza se reduce a una mera técnica para contar una vida pasada (Valentina y su estancia en la cárcel en *Las horas contadas*), será en Martín Gaité un modo de mostrar la múltiple dimensión de los personajes durante los distintos episodios de la trama. No pretende con ello completar la fábula, sino profundizar en la intimidad de sus criaturas (la salida al balcón de Elvira en *Entre visillos* o “los enigmas” de Baltasar en *Los parentescos*). Existen, pues, claras deudas por lo que toca a los recursos concretos, previamente utilizados por Icaza, que Martín Gaité explotó y mejoró de modo notable y genuino; pensemos, sin ir más lejos, en su tendencia al fragmentarismo.

En *Las horas contadas* (1953) se aprecia un esfuerzo por “restaurar el realismo”, patente en descripciones costumbristas alejadas de los intentos innovadores de la primera época, donde la prosa es ágil y cercana a la de los guiones cinematográficos; intentos todavía más nítidos en novelas como *Cristina Guzmán* (1936) o *¡Quién sabe...!* (1940). La disposición de la trama *in medias res*, recurso trillado por la novela popular (y por la misma autora en *La fuente enterrada*) tampoco aporta ninguna novedad. Esta falta de originalidad

de *Las horas contadas* (1953) se explica por dos razones: la primera, la consolidación de Icaza como una escritora asentada en el régimen franquista; sus novelas se venden con facilidad y es socialmente considerada (en 1951, rehabilita el título de baronesa de Claret). Y la segunda, el adormilamiento de la mayor parte de sociedad española (la de los vencedores de la Guerra Civil), que no se plantea inquietudes demasiado elevadas. En contraposición con otro círculo de lectores que demanda planteamientos más complejos, en los que, esta vez sí, descuella la denuncia social, como, por ejemplo, *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Nada* (1944) y *La colmena* (1951).

El estudio de la revista *Auxilio Social* (1938), editada por Carmen de Icaza durante el segundo aniversario de la institución, ha servido para contextualizar a la pensadora y, de este modo, entender sus planteamientos. Sus amigos, periodistas e intelectuales, que colaboraron en esta revista, apoyaban sus tesis. Un fascismo que hoy parece trasnochado, pero que, en aquel momento, era compartido por quienes defendían “una regeneración de España”, postulando la necesidad de un país más justo para el campesinado (Zugazagoitia) y confiando en que “la revolución sindicalista nacional”, en la que participaba *Auxilio Social*, sería la vía más fecunda (Antonio Tovar). Para esto no dudaron en negar la rentabilidad de la democracia (Martín Almagro Basch), abogando por “sustituir el régimen económico capitalista” por otro más social (Pemán). Algunos (Giménez Arnau o Areilza) incluso definieron el totalitarismo simplemente como algo “transitorio”, pues consideraban que la ayuda prestada por *Auxilio Social* desaparecería al conquistar dicha justicia. La autora se hace eco de estas ideas regeneracionistas y, como delegada del Departamento de Propaganda, no duda en transmitir las en sus artículos radiados durante la

Guerra Civil y la posguerra. Argumenta que la nueva España pretende rectificar los errores del pasado y, por eso, debe ser más equitativa, el mejor modo, además, para “combatir el comunismo”.

Corrido el tiempo, estos ideales se irán contaminando cada vez más de oportunismo y de conservadurismo. Así, en su trayectoria personal Icaza oscila hacia principios cada vez más conservadores y clasistas, como se aprecia en *Las horas contadas*.

En su última novela, sin embargo, la madrileña asienta una cierta queja acerca del modo en que el régimen franquista había puesto en marcha su anhelada regeneración. En *La casa de enfrente* (1960) deja ver el punto de vista de los vencidos e incorpora el dolor de estos al sacrificio nacional. En buena medida, hay una inclusión de los otros (los perdedores) en esa inmolación, frente la exclusión dominante en novelas más revanchistas, como *¡Quién sabe!* (1940).

En *La casa de enfrente*, Carmen de Icaza alcanza su madurez tanto personal como literaria. Envuelta en una fábula de suspense en torno al típico triángulo amoroso, nos devuelve una fotografía de la sociedad del primer franquismo. Esta realidad social heterogénea y multiforme obliga a la autora a elegir un método más complejo para describirla. Aquí la voz narrativa flota sobre un conjunto bien estructurado de elementos compositivos; los diálogos de los personajes, las intromisiones del narrador y la fábula elegida son elementos que se refuerzan mutuamente, revelando una voluntad de estilo opuesta a obras anteriores, caracterizadas por la precipitación compositiva.

Concluimos que en *La casa de enfrente* (1960) la voz narrativa de la autora sigue legitimando los principios de Auxilio Social expuestos en sus

primeros discursos políticos, pero ahora se concentra también sobre el punto de vista del oprimido.

Aunque la imagen de la mujer que nos brinda a lo largo de su producción es sustancialmente la misma, bien es verdad que experimenta ciertos cambios (que simplificaremos siguiendo el orden cronológico de la publicación de sus novelas): en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) apuesta por una mujer moderna (quiere fundar un negocio de sombreros en Madrid; mantiene el hogar y no se doblega ante el género masculino); modelo, sin embargo, que no termina de fraguar, pues la protagonista se ve obligada a casarse para solucionar sus problemas económicos. En *¡Quién sabe...!* (1940), la mujer compete en el terreno de los hombres, pero cuando abandona el disfraz de espía, encontramos a una protagonista (Isa Castell) que se emboha con las riquezas de su amante. En *El tiempo vuelve* (1945), la protagonista (Sandra), en un intento de conquistar su independencia, rechaza la ayuda masculina, aunque para esto tenga que empeñar sus joyas familiares. Se diría que, con la excepción de este rasgo puntual, las propuestas de una mujer completamente moderna son nulas. Lo mismo ocurre en *Soñar la vida* (1941) y en *Vestida de tul* (1942), que responden a los patrones de la novela rosa, armonizando con las novelas antedichas.

Sin embargo, a partir de *La fuente enterrada* (1947), su título preferido, la autora intenta profundizar tanto en la técnica (trama *in medias res*, juego de evocaciones) como en las aristas de Irene, que se encuentra incómoda en el ambiente superficial madrileño y, además, casada con un marido que le es infiel.

En *Yo, la reina* (1950), la protagonista (Valentina o Tyna) responde al tópico de mujer que consigue 'hacerse' a sí misma y triunfar, a pesar de las 'maldades' de los hombres. Simplicidad argumental que se corresponde con unos recursos estilísticos muy trillados. Aunque Icaza sigue recurriendo aquí a las evocaciones, estas son tan unívocas (correspondencia del paseo de Valentina por Pollensa, en un plano temporal, con otro de su vida pasada) que impiden al lector cualquier juego lúdico. Se trata, en realidad, de un simple recurso para contar una historia folletinesca de un modo distinto al lineal.

Como hemos visto, en *Las horas contadas* (1953) Catalina se define como abanderada de unos cambios juzgados por la autora grandes conquistas, pero que, en el fondo, no difieren de las costumbres de sus antagonistas (la noble y rancia Jerónima Torrent). Catalina tendrá que permanecer junto a su marido hasta la muerte. La sociedad, sobre todo la campesina, está tan idealizada (los lloros de labriegos cuando se despiden del "señorito" o sus rezos junto con los "señores") que raya en la caricatura.

En *La casa de enfrente* la protagonista no es ya 'una chica fina' (como en sus relatos previos (Cristina, Isa, Alejandra o Irene) sino una desfavorecida (Juana) que ha merecido la beneficiencia de Auxilio Social.

Luego las heroínas voluntariosas de Icaza no son sino la introducción para la heroína testaruda (Juana en *La casa de enfrente*), la misma que por su espíritu y tesón llega a estudiar químicas y a ser ayudante de su profesor, que, además, es su amor platónico (Patricio Mendoza). Reprimir su rebeldía contra "los ricos" y la humillación recibida de pequeña, cuando tuvo que vivir sin el amor familiar en Auxilio Social, será un sacrificio que pagará por su inserción en la sociedad. Icaza en *La casa de enfrente* reflexiona, pues, sobre una mujer

distinta a la que acostumbraba a tratar en las obras de los años cuarenta. Esta nueva mujer es, por tanto, hija de la regeneración de la patria, mucho más que heredera de los ganadores de la guerra. Recuérdese además que algunos de los personajes femeninos poseen muchos atributos de la misma autora. María es caritativa y ayuda a los necesitados de los suburbios madrileños; Nuria es sofisticada, cosmopolita y, además, regenta una tienda de antigüedades.

La actitud piadosa de María y su caridad paternalista es ahora sustituida por la figura de Juana. Su protagonista se rebela contra la hipocresía de la sociedad, refugiándose en sí misma y luchando con su trabajo por realizar su vocación. Deja arrinconada cualquier actitud sumisa (rechaza la ropa que María le regala, expresa sus opiniones ante la Jefa de Auxilio Social o se enfrenta a Tudela, que la acosa) para hacerse un hueco a sutiles codazos de ingenio y chispeante autonomía.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

AGA (Archivo General de la Administración). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Alcalá de Henares.

HANSARD (Commons and Lords Hansard, the Official Report of Debates 1803–2005). United Kingdom.

Fuentes primarias

Icaza, C. d. (6 de enero de 1935). "El hotel para niños que viajan solos". *Blanco y Negro*, págs. 32-34. [Digitalizado por diario ABC, S.L., Madrid en 2009].

Icaza, C. d. (27 de marzo de 1935). "Solidaridad de hermanas debe ser el lema del feminismo actual". *Diario Ya*, pág. 7.

Icaza, C. d. (17 de noviembre de 1935). "Feminismo a través del mundo: La mujer reclama su derecho al trabajo. *Blanco y Negro* (Madrid), págs. 114-117. [Digitalizado por Diario ABC, S.L. Madrid en 2009]

Icaza, C. d. (26 de diciembre de 1935). ¿Qué hacemos a favor de la infancia necesitada? [Escuela de sordomudos de las Terciarias Franciscanas]. *Ya*, pág. 7.

Icaza, C. d. (28 de diciembre de 1935). "¿Qué hacemos en favor de la infancia necesitada?" [Institución Provincial de Puericultura]. *Ya*, pág. 7.

Icaza, C. d. ([1935] 1942). *La boda del duque de Kurt*. Madrid: Afrodisio Aguado. Colección Mari-Car.

Icaza, C. d. ([1936]1939). *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (3ª ed.). Valladolid: Afrodisio Aguado.

Icaza, C. d. (¿1938-1939?). *Discursos*. “¡A Madrid por los caminos de España!” (5 págs.). “La mujer y su servicio social” (13 págs.). “Pasado, presente y futuro de Auxilio Social” (9 págs.). “Sentido político y sentido social” (3 páginas). “Sonriendo” (4 págs.). “Servir” (se reutiliza “La mujer y el servicio social”) (9 págs.). “Por la madre y el hijo” (4 págs.). “Con el pan de Castilla en las manos” (5 págs.). “Conferencia de Carmen de Icaza asesora nacional de Auxilio Social por radio: Madrileños, no vengo a hablaros de números...” (5 págs.). En AGA, *Cultura*, fondo de la Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS, [IDD (03)122.000], caja 2.179. Top. 16/71. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

Icaza, C. d. (aprox. 1938-1939). 1938-1939). *Discursos*. “Partida, camino y meta de Auxilio Social” (9 págs.). “Hacer patria” (5 págs. en cuartillas). “Ponencias del Departamento Central de Propaganda” (4 págs.). “Conferencia por Radio Nacional. Nace Auxilio Social (2 de agosto de 1939)” (4 págs.). “Continuidad y permanencia de Auxilio Social” (2 págs.). En AGA, *Cultura*, fondo de la Delegación Nacional de Auxilio Social de FET-JONS, [IDD (03)122.000], caja 75/25.499. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

Icaza, C. d. ([1940] 1953). *¡Quién sabe...!* Madrid: Gráfica Clemares.

Icaza, C. d. (1941). *Soñar la vida*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Icaza, C. d. (1942). *Vestida de tul*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Icaza, C. d. (9 de abril de 1944). Actualidad Teatral: Teatros Barcelona. *Vestida de tul*: Autocrítica. *La Vanguardia Española*, pág. 10.

Icaza, C. d. (1945). *El tiempo vuelve* (5ª ed.). Madrid, España: Gráficas Clemares.

Icaza, C. d. ([1947] 2009). *La fuente enterrada*. Barcelona: Planeta.

Icaza, C. d. (1950). *Yo, la reina*. Madrid: Clemares.

Icaza, C. d. (1953). *Las horas contadas*. Madrid: Gráfica Clemares.

Icaza, C. d. (1960). *La casa de enfrente*. Madrid: Gráficas Clemares.

Icaza, C. d. (1982). *La casa de enfrente* (3ª ed.). Madrid: Librerías de Ferrocarriles.

Fuentes secundarias

ABC (21 de marzo de 1936) (Madrid, edición tarde). Anuncios, pág. 35.

ABC (26 de febrero de 1937) (Sevilla). Informaciones y noticias variadas de la región andaluza, pág. 15.

ABC (19 de mayo de 1938) (Sevilla). Auxilio Social en Córdoba, pág. 13.

ABC (19 de noviembre de 1938) (Madrid). El progrom nazi, pág. 5.

ABC (25 de noviembre de 1939) (Madrid, edición de mañana). Guía del espectador, pág. 12.

ABC (25 de agosto de 1939). Estancia en España del secretario del servicio alemán La Fuerza por la Alegría, pág. 12.

ABC (19 de julio de 1940) (Madrid). F.E.T. de la J.O.N.S., pág. 11.

ABC (7 de noviembre de 1940) (Madrid). La Gran Cruz de la Beneficencia a Carmen de Icaza, pág. 4.

- ABC (16 de enero de 1941) (Sevilla). Guía del espectador, pág. 6.
- ABC (4 de febrero de 1941) (Madrid). Guía del espectador, pág. 2.
- ABC (1 de noviembre de 1943) (Madrid). Portada [Foto de Carmen de Icaza], pág. 1.
- ABC (25 de mayo de 1943) (Sevilla). [Información], pág. 13.
- ABC (17 de febrero de 1944) (Madrid). Informaciones y noticias teatrales [Tres viñetas correspondientes a los tres actos de *Vestida de tul*], pág. 18.
- ABC (17 de julio de 1951). Ecos diversos de sociedad, pág. 13.
- ABC (17 de septiembre de 1986). Ayer fue enterrada la escritora Luisa María Linares, pág. 44.
- Abrams, M.; y Harpham Galt, G. (2012). *A glossary of literary terms*. United States: Wadsworth, Cengage Learning.
- Albert, M. (2003). *Vanguardistas de camisa azul*. Madrid: Visor.
- Albert, M. (2006). Examen crítico de los escritores fascistas: El ejemplo de Tomás Borrás. En M. Albert, *Congreso la Guerra Civil Española 1936-1939* (págs. 1-12). España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica].
- Alcover, A. M., y Moll, F. de B. (2000-2001). *D.C.V.B. Diccionari català-valencià-balear*. (Moll, Ed.). Obtenido de: <http://dcvb.iecat.net/>
- Alemaný Bay, C. (1990). *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Alfonso García, M. D. (2000). Sobre novela rosa y condición femenina en la España de posguerra. En M. D. Alfonso García, *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica* (Vol. II, págs. 23-24). Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Álvarez Macías, J. F. (1972). *La novela popular en España: José Mallorquí*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Álvarez Méndez, N. (2010). Territorios, parajes y contornos literarios: Aproximación teórica al espacio en la narrativa actual. En M. P. Celma Valero y J. Ramón González, *Lugares de ficción: La construcción del espacio en la narrativa actual* (págs. 17-38). Valladolid: New York: Cátedra Miguel Delibes.
- Amell, S. (1989). El cine y la novela española de la postguerra. *AIH (Asociación Internacional de Hispanistas)*. Actas X, 1593-1599.
- Andrés-Gallego, J., y Pasos, A. M. (2004). *Archivo Gomá 6: Junio-julio de 1937*. Madrid: CSIC.
- Andreu, A. G. (1998). La obra de Carmen de Icaza en la difusión de un "nuevo" concepto de nación española. *Revista Hispánica Moderna* (I), 64-71.
- Andreu, A. G. (2000). Literatura popular española fascista: Discurso de la nación. En F. Arroyo, y C. Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*. (Vol. IV, 45-50). Madrid: Castalia.
- Aquilino, D. (2011). *Memoria y ficción en las letras españolas de la posguerra*. Madrid: CEU.
- Auxilio Social* [Revista] (1938). Valladolid, Afrodisio Aguado, sin n.º págs.
- Avilés Farré, J. (1996). Un Alba en Londres: La misión diplomática del XVII duque (1937-1945). *Historia Contemporánea* (15), 163-177.
- Aymes, J.-R. (2008). *Españoles en París en la época romántica: 1808-1848*. Madrid: Alianza.

- Bal, M. (2009). *Teoría de la narración: Una introducción a la narratología* (8ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Barker, C. (2008). *Cultural studies: Theory and practice*. London, UK: Sage.
- Barry, P. (2002). *Beginnig theory: An introduction to literary and cultural theory* (9ª ed.). Manchester, U.K: Manchester University Press.
- Berasategui, B. (1981). Retratos: Luisa María Linares, en su jaula dorada. *ABC, Sábado Cultural*. 31 de enero, 49-50.
- Bernstein, B. (1989). *Clases, códigos y control*. (Trad. de R. Feito Alonso). Madrid: Akal.
- Biblioteca Nacional, (s.f.). *Cátalogo "on line"*:
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/kwHGT23wwwp/BNMADRID/41260134/9#top>.
- Blanco, L. S., y Huerta, J. L. (2009). La infancia en tiempos de guerra. Los niños refugiados durante el conflicto bélico español (1936-1939). En *Temas y perspectivas sobre educación. La infancia ayer y hoy* (págs. 231-245). Salamanca. Obtenido de:
<http://www.ajithe.com/lainfanciaayeryhoy/lainfanciaayeryhoy/Programa.html>.
- BOE (20 de abril de 1937). *Boletín Oficial del Estado*.
- BOE (23 de enero de 1940). *Boletín Oficial del Estado*.
- BOE (17 de mayo de 1940). *Boletín Oficial del Estado*.
- Bolaño, R. (2005). 2666 (5ª ed) [1ª 2004. ed.]. Barcelona: Anagrama.
- Boletín de Auxilio Social. Cuaderno 9* (mayo de 1938). Valladolid: Afrodiseo Aguado [IDD (02)122,000], caja 75/25.507, sin n.º págs.

- Booth, W. C. ([1961] 1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
- Borrás, T. ([1939/1940]1963). *Checas de Madrid* (5ª ed.). Madrid: Bullón.
- Bourland Ross, C. (2006). Carmen de Icaza: Novela rosa as feminist discourse? (Southwestern University, Ed.) *Brown Working Papers*, 6 (1-17).
- Bourneuf, R., y Ouellet, R. (1975). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Brooks, C. (1995). In search of New Criticism. En B. Cleanth, *Community, religion, and literature: Essays* (págs. 1-15). Columbia, Missouri, USA: University of Missouri Press.
- Brotóns, F. (1831-1832). *Las ruinas de santa Engracia o el sitio de Zaragoza*. Valencia: Imprenta de Cabrerizo.
- Brown, R. F. (1953). *La novela española 1700-1850*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Bueno, M. B. (2009). *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y rivalidades*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Caamaño Alegre, B. (2008). "La vida sonrío a quien le sonrío": Cristina Guzmán como modelo de feminidad. *Bulletin of Spanish Studies, Glasgow*, LXXXV (4), 421-444.
- Caballé, A., y Peitez, T. (2003). Carmen de Icaza. En A. Caballé, y T. Peitez, *La vida escrita por las mujeres III. Contado estrellas: Siglo XX. Obras y autores de la literatura hispánica e hispanoamericana* (págs. 433-435). Barcelona: Círculo de lectores.

- Cadenas, J. J. (15 de mayo de 1939). Los enemigos de España. *ABC*, (Madrid), pág. 6.
- Calder, R. (2004). A sad story of official duplicity: Cecil Roberts. En C. Roberts, *Beware the British Serpent: The role of writers in British propaganda in the United States, 1939-1945* (págs. 134-150). Montreal, Ithaca, New York . [2009 e-Book]: McGill-Queen's University Press.
- Caputi, M. (2013). *Feminism and power: The need for critical theory*. USA: Lexington Books.
- Carasa, P. (1997). La revolución nacional-asistencial durante el primer franquismo (1936-1940). (Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones). *Historia Contemporánea* (nº 16, dedicado a: Marginación, desigualdad y poder), 89-140.
- Cenarro, Á. (2006). *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona: Crítica.
- Cenarro, Á. (2010). Carmen de Icaza: Novela rosa y fascismo. En A. Q. Arco, *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras* (págs. 374-396). Granada: Editorial Comares.
- Cenarro, Á. (2010). Historia y memoria del Auxilio Social de Falange. *Pliegos de Yuste* (11-12), 71- 74.
- Cenarro, Á. (2011). Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español. En A. Aguado, y T. M. Ortega López, *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX* (págs. 229-252). Valencia: Universidad de Valencia.
- Charlo, R. (2001). La novela sentimental. En A. U. Fernando Martínez de la Hidalga, *La novela popular española 2* (págs. 177-231). Madrid: Robel.

- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. USA: Cornell University Press.
- Crespo, N. M. (2007). *Parodies to the national canon in Hispanic contemporary literature (1978-2000): Examples from Argentina, Spain, and Colombia*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Culler, J. D. (2007). *On deconstruction: Theory and criticism after Structuralism*. Ithaca, New York, USA: Cornell University Press.
- De Bleeker, L. (2006). Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (32), Obtenido de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>.
- Delgado Bueno, M. B. (2009). *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y rivalidades* [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía e Historia.
- Díaz de Ovando, C. (1994). Francisco Asís de Icaza y Breña (1965-1925). En J. Z. Editora, *75 años de la Academia Mexicana de la Historia* (pág. 65). México: Real Academia de la Historia de México.
- Díez Puertas, E. (2001). La novela cinematográfica. *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 17 (1), 45-64.
- Domingo* (15 de agosto de 1937). (ed. en San Sebastián). Cuando el General Moscardó se rindió, (nº 26), sin n.º págs.
- Dziedzic, N. (1996). Introduction. En N. Dziedzic, *Twentieth-Century Literary Criticism* (Vol. 64, sin n.º págs. ["on line"]). Andover, Great Britain: Gale Cengage. *E-notes Literature*. Consultado en: <http://www.enotes.com/robert-smythe-hichens-criticism/hichens-robert-smythe>

Eco, U. (1995). *El superhombre de masas: Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen.

El Mundo, (26-7-2006). *La Guerra Civil 70 años después*. Mercedes Bachiller.

Consultado en:

<http://www.elmundo.es/especiales/2006/07/espana/guerracivil/sanzbachiller.html>

Escobar Arronis, J. (2000). *Costumbrismo entre el romanticismo y el realismo*.

Alicante: Centro Virtual Miguel de Cervantes. Ed. digital. Consultado en:

<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=81110&portal=331>.

Escosura, P. d. (1846-47). *El patriarca del valle*. (2 tomos). Madrid: Mellado.

Española, R. A. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* (22 ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Fernán Gómez, F. (1990). *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1943 / 1943-1987)*. Madrid: Debate.

Ferreras, J. I. (1973). *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*.

Madrid: Taurus.

Ferreras, J. I. (1988). *La novela del siglo XX*. Madrid: Taurus.

Fotos. Semanario Gráfico. (28 de 12 de 1940), pág. 2.

Foxá, A. d. (2009). *Madrid, de corte a checa* (3ª ed.). Madrid: El Buey Mudo.

Fragero, C. (1989). *Romanticismo y novela: Estudio de "El patriarca del valle"*.

Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

[Microfichas].

Fragero, C. (1989). "El patriarca del valle" como novela popular. En C. Fragero,

Romanticismo y novela: Estudio del "El patriarca del valle" (págs. 120-

150). Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

- Fragero, C. (2013). La técnica narrativa del espejo en Carmen de Icaza (1899-1979) y en Carmen Martín Gaité (1925-2000). *Tejuelo* (16), 23-34.
- Fragero, C. (1997). La novela romántica: Aportación del cordobés Fulgencio Benítez Torres. En D. Martínez Torrón, *Los románticos y Andalucía* (págs. 149-173). Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Fragero, C. (2013). "Fifty shades of Grey": Una novela popular en España. (Ediciones de la Universidad Complutense). *Investigaciones Feministas*, IV, 255-269.
- Fuentes Mollá, R. (1985). La prosa de vanguardia española y Mario Vadaguer. En R. Fuentes Mollá (ed.), *La novela de vanguardia de Mario Verdaguer*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 39-66.
- Gallagher, C.; y Greenblatt, S. (2001). *Practicing New Historicism*. USA: Chicago Press.
- Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1988). *Narrative discourse revisited*. (T. F. Lewin, Trad.) New York, USA: Cornell University Press.
- Gimeno Muñoz, M. del C. (2009). Asistencia social en Sevilla: Del Auxilio de Invierno al Auxilio Social (1936-1939). *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* (9), 154-198.
- Consultado en: <http://hispanianova.rediris.es>
- González Maza, C. (2011). Los primeros momentos de Auxilio Social y sus construcciones para la infancia: La prensa como medio de propaganda. *El Futuro del Pasado* (1), 613-622.

- González Ronda, Marisa (1973). Dos grandes de género en el momento más *in* de su carrera. Concha y Luisa María Linares Becerra. *ABC, Blanco y Negro*, 10 de noviembre, 73-74.
- Gracia, J. (2006). Rehacer la memoria: Cultura y fascismo en la España democrática. *Olivar*. Vol. 7 (8).
- Guy, J., y Small, I. (2011). Nineteenth-century literature and the social production of the texts. J. Guy y S. Ian, *The Routledge concise history of nineteenth-century literature* (págs. 197-215). New York: Routledge.
- Hammer, R. y Kellner, D. (2009). *Media/Cultural studies: Critical approaches*. New York, USA: Peter Lang publishing.
- Henderson, N. (1945). *Dos años junto a Hitler* (Trad. Juan C. de Luaces). Barcelona: Talleres Gráficos Agustín Núñez.
- Hichens, R. (2009). *The woman with the fan*. Project Gutenberg. *E-Book* (sin nº pags.). Consultado en:
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2545717&page no=1.
- Hinton, D. B. (2000). *The films of Leni Riefenstahl. Filmmakers series*, nº 74 (3rd ed.). Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press.
- Iser, W. (1993). *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University.
- J.O.N.S. Falange Española de la. (3 del 6 de 1941). *Azul: Órgano de la Falange Española de la J.O.N.S.*, año VI, nº 1286, pág. 4.
- James, E. (2012). *Fifty shades of Grey*. London: Arrow books.
- Jiménez, J. R. (1964). *Libros inéditos de poesía: Primeras poesías. Arte menor. Esto. Poemas agrestes. Poemas impersonales. Historias. Libros de*

- amor*. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías. (Vol. 1º). Madrid: Aguilar.
- Jurado Morales, J. (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid: Gredos.
- King, L. J. (1988). *Best-sellers by design: Vicki Baum and the House of Ullstein*. Detroit: Wayne State University Press.
- King, L. J. (1995). Vicki Baum and the "making" of popular success: "Mass" culture or "popular" culture? (University Press of Nebraska). *Women in German Yearbook*. Vol. 11, 151-169.
- Kolodny, A. (Autumn de 1975). Some notes on defining a "feminist literary criticism". *Critical Inquiry*, 2 (1), 75-92.
- Kosma, J. H. (2011). *Documentos para la historia del teatro español. Olvido y recuerdo. Imperio y racionamiento, 1939-1949*. (Editor: Gobierno de España). Obtenido de:
<http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/index.html?3>
- Labanyi, J. (2002). Resemanticizing feminine surrender: Cross-gender identifications in the writings of Spanish female fascist activists. En O. Ferrán, y K. Mary Glenn, *Women's narrative and film* (págs. 75-92). New York: Routledge.
- Labanyi, J. (2007). Romancing the early Franco regime: The novelas románticas of Concha Linares-Becerra and Luisa-María Linares. En L. B. Emilie, y R. Herr, *Mirrors and echoes: Women's writing in twentieth-century Spain* (págs. 63-78). Berkeley: Global, Area, and International Archive. University of California Press.

- Labanyi, J. (2009). La apropiación estratégica de la entrega femenina: Identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 409-426.
- Laffey, A. L. (1996). Frente al espejo: Escritura epistolar y creación de un nuevo 'yo' en "Nubosidad variable". *Cincinnati Romance Review* (15), 90-96.
- Lara Garrido, J. (1997). *Del Siglo de Oro: Métodos y elecciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES.
- Leech, G. N., y Short, M. H. (1981). *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Linares, L.-M. ([1939] 1943). *Escuela para nuevos ricos* (1ª ed. septiembre de 1939, 2ª ed. mayo de 1942, 3ª ed. septiembre de 1943). Barcelona: Juventud, 190 págs.
- Linares, L.-M. ([1942] 1951). *Una aventura de película*. ["Una aventura de película" (págs. 5-52). "Ojos azules" (págs. 55-83). "Una noche en la gran ciudad" (págs. 87-118). "Amor a bordo" (págs. 121-159).]. Barcelona: Editorial Juventud, 160 págs.
- Linares, L.-M. ([1945] 1950). La calle desconocida. En L.-M. Linares, *La calle desconocida* (págs. 5-27) . Barcelona: Editorial Juventud, págs. 192.
- Linares, L.-M. ([1958] 1964). *Esta noche volveré tarde*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Llanos de los Reyes, M. (2002). La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (21). Consultado en:
http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/cuen_cmg.html .

- Machado, A. (2010). *Poesías*. (M. Alvar, ed.) Madrid: Espasa.
- Mainer, J. C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía en España: Notas 1890-1950*. Barcelona: Cuadernos para el Diálogo.
- Mainer, J. C. (1981). *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura: Antología*. Barcelona: RBA Narrativas.
- Mallo, J. (marzo de 1956). Caracterización y valor del "tremendismo" en la novela española contemporánea. *Hispania*, Vol. 39.
- Mallorquí, C. (2000). José Mallorquí: El hombre tras la máscara. En F. M. Hidalgo, *La novela popular en España* (págs. 155-174). Madrid: Robel.
- Manzano Badía, B. (2000). Carmen de Icaza, una apología pequeño burguesa y conservadora de la familia. En M. V. Álvarez, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa (en lengua castellana)* (págs. 107-122). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad Castilla la Mancha.
- Marco, V. d. (2000). Romance, mulher e política na Espanha de posguerra. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (10), 249-256.
- Marías, J. (2011). *Los enamoramientos*. Madrid: Alfaguara.
- Martín Gaité, C. ([1949] 2007). *El libro de la fiebre*. (M. V. Calvi, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Martín Gaité, C. ([1958] 2007). *Entre visillos*. (I. M. Mayoral, Ed.) Madrid: Austral.
- Martín Gaité, C. ([1960] 1978). *Las ataduras*. Barcelona: Barral.

- Martín Gaité, C. ([1983] 1988). *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. ([1987]1994). *Usos amors de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1978). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, C. (1992). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1993 [1987]). La chica rara. En G. Carmen Martín, *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española* (págs. Cap., 4, 101-121). Madrid: Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, C. (1994). *Usos amors de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2001). *Los parentescos*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gijón, M. (2010). Nacismo y antisemitismo en la literatura falagista. En torno a "Poemas de la Alemania Eterna". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* (6), 64-84.
- Martínez de Hidalgo, F., Vázquez de Parga, S., y Lara López, A. (2000). *La novela popular en España 1*. Madrid: Robel.
- Martínez de la Hidalgo, F. (2000). La novela popular en España. En F. Martínez de la Hidalgo, S. Vázquez de Parga, y A. Lara López, *La novela popular en España 1* (págs. 15-52). Madrid: Robel.
- Martínez de la Hidalgo, F. (2001). A vueltas con la novela popular. En A. U. Fernando Martínez Hidalgo, *La novela popular 2* (págs. 13-32). Madrid: Robel.

- Moi, T. (1986). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press.
- Moi, T. (2006). *Teoría literaria feminista* (4ª ed.). (A. Bárcena, Trad.) Barcelona: Cátedra.
- Montejo Gurruchaga, L. (2013). *Discurso de Autora: Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.
- Montejo de Icaza, P. (1991). "*Cristina Guzmán, profesora de idiomas*" de *Carmen de Icaza: Edición, introducción y notas*. Madrid: Castalia.
- Montejo de Icaza, P. (22 de marzo de 2012). "Entrevista personal". (C. Fragero, entrevistador) Madrid.
- Morant i Ariño, T. (2013). "Todo ha sido como en el cine": El viatge d'un grup d'Auxilio Social a Alemanya, tardor de 1937 . En M. Á. Ruiz-Carnicer, *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (págs. 317-334). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Naval, M. Á. (2001). *La novela de Vértice y La Novela del Sábado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nieva de la Paz, P. (2004). *Narradoras españolas en la transición política: Textos y contextos*. Madrid: Fundamentos.
- Núñez Puente, S. (2007). Novela rosa y cultura popular en el primer franquismo en España. En M. Arriaga Flórez, Á. Cruzado Rodríguez, J. M. I Estévez Saá, K. Torres Calzada y D. Ramírez Almazán, *Escritoras y pensadoras europeas* (págs. 515-524). Sevilla: Arcibel .
- Núñez Puente, S. (´Spring´ de 2007). Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares. *Sincronía: A Journal for Humanities and Social Sciences*, 1-14.

- Orduña, M. (1996). *El Auxilio Social (1936-1940). La etapa fundacional y los primeros años*. Madrid: Escuela Libre.
- Oropesa, S. A. (2005). "Madrid de corte a checa" (1938) de Agustín de Foxá: La novela falangista. *Letras Peninsulares. Bohemios, raros y malditos. A monographic issue 18* (1), 221-238.
- Ortega y Gasset, J. (1923). La doctrina del punto de vista. *Revista de Occidente*, 93-107.
- Paoli, A. (1998). Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (8). Obtenido de: <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>.
- Paxton, Robert O. (2013). «Franco's Spain in Comparative Perspective». Carnicer, Miguel Ángel Ruiz (ed.). *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (CSIC), 13-23.
- Pérez García, M. d. (2013). *Auxilio social: Entrevista a Ángeles Villarta*. Fundación Nacional Francisco Franco: Consultado en: http://www.fnff.es/AUXILIO_SOCIAL_Entrevista_a_Angeles_Villarta_458_c.htm
- Pérez, J. (1995). Structural, thematic and symbolic mirrors in "El cuarto de atrás" and "Nubosidad variable" of Carmen Martín Gaité. *South Central Review* (XII, 1), 47-63.
- Porro Herrera, M. J. (2004). Migración y extranjería: "El club de la buena estrella" (Amy Tang). En M. J. Porro Herrera, *Actas del seminario "Vivir la historia...contar la vida". Córdoba, abril-octubre 2003* (págs. 149-181). Córdoba: S.O.L.A.R.H.A.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (mayo de 2004). Lotman y el canon literario. *Entre Textos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 1-12.
- Prado, B. (2006). *La mala gente que camina*. Alfaguara.
- Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida* (1ª ed.). Madrid: Dyrsa.
- Quesada, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones J.C.
- Rebollo, M. A., y Deogracias, J. C. (septiembre-diciembre de 2010). La realidad que vieron los españoles. el cine de no-ficción durante la II República. *Hispania. Revista Española de Historia. Vol. LXX* (nº 236), 737-764.
- Reis, C., y Lopes, A. C. (2002). *Diccionario de narratología* (2ª ed.). Salamanca: Almar.
- Richards, I. A. ([1929] 2008). *Practical criticism: A study of literary judgment*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Roberts, C. ([1937] 1950). *Estación Victoria a las 4,30* (8ª ed.). (J.L.B., Trad.). Barcelona: Luis de Caralt, Colección Gigante.
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2012). Ramón de Navarrete y Misterios del Corazón (1845): Ciudad del lujo y del glamour. *Anales de Literatura Española* (24), 43-66.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española* (Vol. 2). Madrid: Akal.
- Romero Tobar, L. (1976). *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Ariel.
- Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

- Ruiz Carnicer, M. Á. (2013). *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC) .
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (julio-agosto de 2006). Luisa Alberca y la generación de Señas de Identidad en el primer franquismo. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura. Volumen II, Escritoras españolas del siglo XX*. (CSIC, Ed.) (CLXXXII 720), 469-487.
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (2009). Entre la aristocracia y el falangismo: Carmen de Icaza, una escritora falagista representante del fascismo español del primer franquismo y su novela "Cristina de Guzmán, profesora de idiomas". En M. Arriaga Flórez, Á. Cruzado Rodríguez, y E. González de Sande, *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)* (págs. 499-510). Sevilla: Arcibel.
- Sánchez Blanco, L. (2008). Auxilio social y la educación de los pobres: Del franquismo a la democracia. En Universidad Pontificia de Salamanca (Ed.), *Foro de Educación* (10), págs. 133-166. Salamanca.
- Sánchez Dueñas, B. (2009). *Literatura y feminismo: Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: Arcibel.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). El Ausente, ¡Presente!: el carisma cinematográfico de José Antonio Primo de Rivera, entre líder y santo. (I. V. Suay, Ed.) *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen. Cine y carisma: la deificación del poder político* (46), 66-87.
- Santamaría, C. (2005). *Balcones, caminos y glorietas de Madrid: Escenas y escenarios de ayer y de hoy*. Madrid: Silex Ediciones.

- Santiáñez, N. (2004). Cartografía crítica del fascismo español: "Checas de Madrid" de Tomás Borrás. *Res Publica* (13-14), 181-198.
- Sanz Hoya, J. (2013). Falangismo y dictadura: Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español . En M. Á.-C. (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (págs. 25-60). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Sanz Villanueva, S. (1994). *Historia de la literatura española 6/2* (5ª ed.). Ariel.
- Sanz Villanueva, S. (2010). *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos.
- Saz Campos, I. (2004). *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia .
- Sebold, R. P. (2007). *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals*. Madrid: Cátedra.
- Servén, C. (1996). Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza. *Asparkía* (VII), 91-101.
Consultado en:
<http://vivianita.cadiretes.cesca.cat/index.php/Asparkia/issue/view/8835>.
- Servén, C. (2000). Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero. En M. V. (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. [I Congreso Internacional de Narrativa Española (en lengua española), Toledo, 1998]* (págs. 201-210). Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

- Servén, C. (2005). Éxito y olvido de Carmen de Icaza. (M. S. Vázquez, Ed.) *Letras Peninsulares. Bohemios, raros y malditos. A monographic issue*, 18 (1), 109-126.
- Skupas, D. P. (2007). *Contesting Francoist domestic ideology: Carmen de Icaza's mothers and daughters*. [Thesis]. Madison: University of Wisconsin.
- Sinova, J. (2006). *La censura de prensa durante el franquismo*. (P. d. Miguel, Ed.) Madrid : De Bolsillo, D.L.
- Sobejano, G. (2009). Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, "on line". Consultado en:
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=301&Ref=32042>.
- Sobejano, G. (2009). *Direcciones de la novela española de la postguerra* [Edición original: Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español. vol. IV, nº. 6 (marzo, 1972), págs. 55-73, Madrid. ed.]. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Soldevila-Durante, I. (enero-abril de 1967). (Press, Ed University de Pennsylvania) *Revista Hispánica Moderna*, año 33, 89-108. Consultado en : <http://www.jstor.org/stable/30205621>
- Soldevilla Albertí, J. M. (2009). Pedro Victor Debrigode y la novela popular. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, XXV (2), 378-97.
- Solé, I. (2006). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Graó.
- Suárez Fernández, L. (1996). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Nueva Andadura.

- Sue, E. (1945). *El judío errante*. [Traducción de Mariano Urrabieta]. (4. vols)
Madrid: Imprenta José Gaspar.
- Tacca, O. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Thomas, G. (1990). *The novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*. New York,
USA: Cambridge University Press.
- Tussell, J. (1998). Edad Contemporánea. En J. Tussell, C. Martínez Shaw, y J.
L. Martín, *Historia de España* (págs. 687-837). Madrid: Taurus. Grupo
Santillana.
- Vallés Calatrava, J. (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*.
Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Vanguardia Española, La*. (30 de abril de 1941). Teatro de la Comedia, pág. 3.
- Vázquez de Parga, S. (2000). *Héroes y enamoradas: La novela popular
española*. Barcelona: Gléna.
- Vega Díaz, F. (12 de febrero de 1984). Los 'siete magníficos'. *El País*, pág. "on
line". Consultado en:
http://elpais.com/diario/1984/02/12/espana/445388411_850215.html.
- Villalonga, L. ([1931]1986). *La muerte de una dama*. Barcelona: Bruguera.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela* (3ª ed.).
Barcelona: Anthropos.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías sobre el realismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ximénez de Sandoval, F. ([Publicado 1º en 1937/1938 en *Fotos*], 1939).
Camisa azul: Retrato de un falangista. Valladolid: Santarén.
- Yager, R. E. (2010). *Exemplary Science for Resolving Societal Challenges*.
United States of America: NSTA.

Zecchi, B. (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense.