**Carmen de Burgos, entre el conservadurismo y la renovación**

Marcela Romano

UNMDP

 En las primeras décadas del siglo XX, la poética del folletín se reformula en una nueva demanda de mercado: los formatos autoconclusivos o unitarios baratos, pequeñas nouvelles, que, en España, fueron representadas por colecciones como *El Cuento Semanal*, *La Novela Semanal* y *La Novela Corta*,[[1]](#footnote-1) entre otros*.*De tirada masiva y precio económico generan un *corpus* pensado a partir de la accesibilidad: uso de códígos restringidos (de acuerdo con Fiske, citado en Giménez, 2014), de familiaridad analógica (Schaeffer, 2006), textos breves aptos para ser leídos en una breve unidad de lectura (Botrel, 1974) y en medio del bullicio urbano por un lector de competencias limitadas que se ilusiona con acceder a la literatura (Sarlo. 1985).[[2]](#footnote-2) En este contexto, se inscribe una parte de la obra de la española Carmen de Burgos Seguí, dentro de lo que podemos denominar una tendencia conservadora de su obra, regida por patrones convencionales y afín con las expectativas del gran público femenino y sus *habitus* fuertemente tradicionales. No obstante, la multiplicidad de su proyecto creador y polígrafo la inscriben en una zona intersticial entre renovación y conservadurismo. En esta ponencia analizaremos, entonces, uno y otro sesgo, representado el primero por *La mujer fría*(1922) y el segundo por *La melena de la discordia*(1925).

 La obra estrictamente narrativa de Burgos recoge el último tramo del modernismo español, ya ante las puertas de la vanguardia, algo que no fue ajeno a la autora en razón de su relación amorosa con Ramón Gómez de la Serna, el célebre autor de las *Greguerías* y otros textos que marcaron la avanzada experimental y rupturista respecto de las poéticas previas. Esta cercanía en el ámbito de lo privado, si bien cuajó en una poderosa imagen de intelectual feminista, no obtuvo completamente equivalentes resultados en el corpus de su producción novelística.

 Esa “sincronía de heterogeneidades” modernista (Zavala y Cardwell, 90, 1994), y su estética del *patchwork* y atrevido bazar (Yurkievich, 1976), en la primera y segunda décadas del siglo XX constituyen, como asegura Graciela Montaldo el momento "más moderno" de la coagulante modernización a ambos lados del Atlántico, signada por la creciente tecnología y el ensanchamiento del campo intelectual. Ello se tradujo “en la expansión de la lectura, en el auge del periodismo y en la difusión de lo estético ~como valor moderno- en prácticas sociales muy variadas. Es en ese momento en que el cruce de fronteras pasa de ser perturbador a convertirse en una práctica crecientemente corriente” (Montaldo, 25, 2002). En esta cartografía, croquis de líneas abiertas y nómades, confluyen e intersectan artes mayores y menores, la pura contemplación y el hedonismo, el uso práctico de los objetos bellos y los discursos del entretenimiento: entre otras prácticas, la literatura y las artes, pero también el diseño gráfico, la orfebrería, la cartelería publicitaria, la artesanía doméstica, la moda y su continente propio y diversificado, el mismo arte de vivir, que, como asegura Bourdieu (1995), se convierte él mismo en literatura.

En este contexto, algunas imágenes de mujeres divergentes del decimonónico “Ángel del hogar” empiezan construirse alrededor de la década del ´20, acompañadas por el auge y difusión de la moda, la orfebrería, la perfumería y la cosmética, mostradas la primera en reseñas de novedades de París, especialmente, y las segundas en publicidades artísticas, de las cuales la *Revista Ilustrada “La Esfera*” (Madrid, Prensa Gráfica, 1914-1931) diseñó un estimulante paradigma. En la década del 20 comienzan a presentarse ante nuestros ojos mujeres misteriosas, inapresables, cruzadas por los llamados de la ciudad moderna y por las ciencias ocultas en maridaje con los descubrimientos científicos, de gran imantación dentro de la sociedad de la época. Perviven, sin embargo, aquellos tradicionales estereotipos de sumisión y docilidad del “Ángel del hogar”, representaciones de lo femenino concebidas dentro de la esfera de vida privada de la burguesía y todavía vigentes por entonces. La mencionada revista *La Esfera* expresa claramente esa tensión de mentalidades (un cruce, evidente en sí mismo, entre las demandas de mercado y las praxis culturales con apetencias de autonomía), de la que nuestra autora se hace eco por esos años, previos a la Segunda República.

En *La Esfera* escribe nueve cuentos Colombine, seudónimo de la almeriense Carmen de Burgos Seguí (Arbona Abascal, 2010). Esta “insigne polígrafa”, como la llama el editor de *La Novela Corta,* destaca en su tiempo por una inmensa e intensa obra -crónica periodística y de viajes (incluyendo crónicas de guerra), artículos de opinión, ensayos, libros de enseñanzas prácticas destinados al público femenino, conferencias, novelas y cuentos “menores” y “mayores”- . Dicha obra que pone de manifiesto, como su propia vida, un interesante desafío hermenéutico. Esta feminista de la primera ola, que abogó por el divorcio y el voto femenino, los derechos obreros y de la niñez la defensa de los sefardíes, la abolición de la pena de muerte, inscripta en el regeneracionismo del 98, el krausismo y el socialismo, escribe a la vez sobre labores domésticas y recetas de cocina, y sus textos de ficción, que no dejan de asombrar por su cantidad y variedad, recomponen la tensión entre lo tradicional y lo moderno que opera tanto en las imágenes de mujer como en la originalidad o previsibilidad de sus relatos. Lo dice muy bien Helena Establier:

…en su camino hacia la mujer moderna, Carmen había sembrado las colecciones de novela corta de unos confusos híbridos femeninos, a medio camino entre el prototipo de mujer independiente y liberada de ataduras emergente de la primera guerra mundial, y la mujer de hogar dispuesta a sacrificarlo todo por la llamada del instinto¡ de hecho, aunque estas heroínas de Colombine parecen reunir lo mejor de la mujer moderna del presente -la emancipación económica y amorosa, fundamentalmente,- nos sorprenden en última instancia reconociendo el carácter intemporal e insustituible de unos valores -amor, maternidad, familia ... - cuya relevancia para la mujer creíamos ya atemperada por los aires de modernidad que hasta en nuestro país comenzaban a respirarse (149)

Anja Louis acuerda con Establier en este sentido, pero asimismo apunta al ejercicio del posibilismo por parte de Colombine frente a los límites impuestos, más allá de la ideología conservadora, por los formatos mercantiles de masas, en los cuales la narrativa de la almeriense se destaca en cantidad (casi cien relatos) y en índices de venta. La crítica británica aboga, en este sentido, por el aprovechamiento oblicuo de la autora de la popularidad alcanzada por sus textos para dejar ver sus obsesiones progresistas a modo de pinceladas cuasi costumbristas:

Lo interesante de la ficción de nuestra autora es que pone de relieve un espacio interpretativo subversivo que va en contra del supuesto valor conservador del texto. Es importante reconocer que *justamente por ser un texto tradicional es un mecanismo potente de crítica y cambio social, como una especie de “caballo de Troya*”. De Burgos sacó partido de este género subversivo para divulgar su crítica del mundo patriarcal. Usando la retórica y la visión melodramática del mundo podía criticar fácilmente una realidad legal y social que para las mujeres era tan maniquea como la que pintaba en su ficción. (35-6, subrayado nuestro).[[3]](#footnote-3)

II

La representación gráfica de la mujer moderna (urbana, viajera, inexpugnable en muchos sentidos) tuvo en el ilustrador Rafael de Penagos un particular interés. Colaborador de *La Esfera*, sus imágenes, denominadas con el tiempo “las mujeres Penagos”, independientes y cosmopolitas, influirían, por obra de la moda -vestimenta, perfumes-, orfebrería- y hábitos de sociabilidad, en la burguesía española (madrileña, con mayor precisión) de los años 20 y 30.

Esta mujer insumisa encuentra una interesante variación en la *nouvelle* o cuento de Colombine titulado *La mujer fría*, publicado (paradójicamente como “inédita” y por cuenta de su misma autora) en 1922 dentro de la colección *La novela corta,* también de la casa madrileña Prensa Gráfica. Blanca de Hozenchis, la protagonista, descripta minuciosamente en su vestimenta y accesorios, es rica, educada, solitaria, viajera impenitente y exótica, distante, misteriosa, viuda dos veces, con dos hijos ¡muertos!, de una belleza cautivante, estatuaria, cuya frialdad es pintada a partir de un inagotable campo semántico a lo largo de la narración. Parecida a esa mujer moderna de Penagos, a lo largo del relato se va tornando trágica (especialmente para Blanca misma y sus genuinos impulsos amorosos) y, más que eso, macabra, dado que va a asociarse a una genealogía de largo abolengo: la de *la muerta enamorada*, primero leyenda, luego ficción en la narrativa romántica de Goethe ( el temprano poema *La novia de Corinto ,*de 1797) y más tarde Gautier (*La muerta enamorada*, publicado por primera vez en 1836, en la revista *Chronique* de Paris, de la cual fue director), personajes “anómalos “recreados a su modo por Hoffmann en la invención de la autómata de *El hombre de arena*, de 1817.[[4]](#footnote-4) Como al pasar, se lee en el texto, también, una aserción de Blanca virtualmente asociable con la mujer-vampiro. Le dice a Fernando, tras un encuentro íntimo: “Pero es tarde. Mi reloj de estrellas anuncia el amanecer... Es preciso separarnos” (12). Un linaje, en suma, de amplia circulación en Europa, del cual seguramente abrevó Colombine para la construcción de su Blanca y que capitaliza en un relato fantástico, de final indecidible, donde se mixturan también la representación de la sociabilidad de la alta burguesía madrileña: la mención de sitios verificables fuera del texto, el Teatro de la Princesa, el paseo de la Castellana, el de los Recoletos, el Retiro, la Puerta del Sol, por ejemplo, ofrece datos de prácticas urbanas contemporáneas a la escritura de la novela y aporta, desde su condición de *realemas,* a la ambigüedad genérica del relato.[[5]](#footnote-5) Por su parte, el hotel en el que se aloja Blanca – uno de los centros neurálgicos de las “tertulias” sofisticadas de las clases altas, además de los ámbitos estrictamente privados- es descripto a partir de la escenografía modernista del ”bazar”, con su decoración aluvional y ampulosa, propia de las artes decorativas del período:

Curioseaban todos en el gran salón del hotel dé Blanca, sorprendidos por aquel extraño estilo de decoración, que no era de ninguna época ni se parecía a nada. Era el salón internacional, la mezcla de todos los estilos, de todos los tiempos, las que se acumulaban, allí, sin tomar, a pesar de prodigarse tanto los “bibelots”, aspecto de casa de anticuario, o de bazar. Por el contrario, los objetos más distintos se unían de un modo extraño para formar un todo armónico (8)

Por su parte, lo fantástico se nutre asimismo del esoterismo de época, las supersticiones locales de la provincia “vascongada” natal de Blanca, y, a la vez, de los descubrimientos científicos y el empirismo que, en clave naturalista, intentan recomponer dentro del texto una desambiguación también de corte realista, finalmente fallida. Así relata parte de los secretos de Blanca su viejo amigo, el senador Marcelo, al enamorado Fernando:

-¿Pero ¿cómo se explican esa cosa tan rara? —No se la explican. Muchos hubieran querido hacer estudios respecto a ella que no les han dejado realizar. Lo raro es que ese frío que comunica no lo siente ella. Se encuentra bien, a gusto; se puede decir que siendo un glacial, ella no lo sabe, ignora la sensación del frío. Hombre de ciencia ha habido que ha pensado en un extraño organismo de reptil, de sangre fría, en el que ha encarnado una mujer. Otros lo atribuyen a una funesta herencia de la enfermedad misteriosa de sus padres; algunos creen que algún abuelo padeció en la Edad Media un mal extraño que se reprodujo, por el salto atrás, en el padre y que le ha alcanzado a ella. Sea lo que quiera, el fenómeno existe, no se puede negar, lo vemos y lo palpamos. Excusado es decir que para su abuela y las parientas que la criaron todo eran hechizos y obra de encantamiento. Han hecho exorcizar a la pobre criatura cientos de veces; pero la religión ha tenido tan poco éxito como la ciencia (15).

Por fuera de toda certeza, su condición de cadáver vivo permanece sin ser comprendida ni por los otros personajes ni para el lector. La voluptuosidad de los perfumes, signos del hedonismo sensualista del simbolismo y del modernismo (combinados con explicaciones derivadas de la bioquímica, en este caso) invaden los ambientes interiores y naturales, pero es esa misma sensibilidad la que advierte en el enamorado protagonista masculino, Fernando, el hedor “de entrañas descompuestas”, el hedor “fétido”, “pestilente” de la muerte que exhala en su beso Blanca y que impide toda consumación amorosa. Porque, a diferencia del otro Fernando de la leyenda becqueriana *Los ojos verdes,* este Fernando huye, no viola el tabú de avanzar, más allá de toda consecuencia, en favor de su amor por esa *mujer fría*:

La besaba locamente, como si quisiera comunicarle calor con sus besos. Pensó que era preciso acabar con aquellas impresiones, quizás hijas de su estado nervioso, de su preocupación. Era preciso consumarse en la pasión para llegar a una normalidad. Le cerró los párpados con besos, sintiendo cómo los ojos palpitaban, como palomas bajo sus labios, y llegó ansioso a la boca... ¡El fato a descomposición! ¡Aquello era más fuerte que él, que su pasión, que su voluntad! Sus brazos se abrieron y se apartó de ella con un gesto involuntario de repulsión (21)

Blanca, lejos del “Ángel del hogar” y a pesar de su bondad y de su cortesía, se acerca al “demonio”, otra de las representaciones femeninas que abisman a la mujer en tanto ser monstruoso, diabólico y, por lo tanto, peligroso, como lo dejó ver Bécquer en la citada leyenda. Sin embargo, y pese a la condena fatal de Blanca, es justamente ese *peligro* el que la vuelve inapresable, más allá de todos los estigmas, e incluso por ellos mismos, tal las representaciones de la alteridad femenina muy visitadas por parte de la crítica feminista en torno de la “loca” o de la “bruja”. Estas excrecencias de la naturaleza humana, como en otros “monstruos” informan acerca una anormalidad (pensaba Foucault), una mutación insumisa, si se quiere positiva, ante el control biopolítico. Un poshumanismo en devenir en el que las leyes de la naturaleza y del contrato social son alteradas por una monstruosidad que, como lo siniestro freudiano, tan bien expuesto por Wilde y Stevenson, no es tanto “exterior y pura alteridad respecto del hombre […] como un interior externalizado”, escribe Gabriel Giorgi, y agrega el autor: en estas figuras puede leerse “menos la instancia de una anormalidad que la de una anomalía, un suspenso de la norma, una exterioridad de la ley o un “estado de excepción” de lo humano” (325). Blanca, en su hechura en verdad monstruosa, metaforiza entonces otra cara de la femineidad inexpugnable, que, junto con el *fantasy*, expone un desvío radical, la insumisión (política) respecto de los estereotipos femeninos tradicionales.[[6]](#footnote-6)

II

No así ocurre con *La melena de la discordia,* publicada en 1925 también por la colección “La novela corta” de Prensa Gráfica. Si bien el texto introduce temas asociados al progresismo feminista de la autora, como el divorcio y la libertad de la mujer, la anécdota, bastante tonta en sí misma, acusa todas las previsibilidades de esos “textos de la felicidad” que bien estudió Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos,* de 1985, donde aborda los relatos amorosos de *La Novela Semanal* argentina contemporánea a la vanguardia. Frente al conato de novedad planteados por *La mujer fría,* este otro relato se ensimisma en la fruición del entretenimiento, propia de las narrativas populares, con algunos toques de política corrección progresista, en virtud del proyecto creador de Burgos en su conjunto.[[7]](#footnote-7)La portada de la novela de Burgos, es, sin embargo, engañosa, como lo es el prólogo:



La ilustración de tapa reproduce, en el glosario de las artes gráficas, un pictograma: es decir, un constructo visual que señala normalmente un objeto a partir de una retórica elemental, mínima, de sustracción, como ocurre, por ejemplo, en la señalética, con el fin de informar sucintamente un contenido. En el caso que nos ocupa, el pictograma puede ser recibido por el lector o la lectora como un indicio a despejar, un enigma tal vez, pero, en rigor de verdad, funciona en isotopía con el trazado de la protagonista, cuya rebeldía se termina con la desesperación para reconquistar a su marido, dentro de los mandatos conservadores vigentes y la previsibilidad de los finales felices de la novela romántica de todos los tiempos y, con posterioridad, como la de Corín Tellado en la posguerra.

Lo mismo ocurre con el prólogo, sin firma, redactado probablemente por el editor de la colección. Allí se elogia a Carmen de Burgos por su “fuerte hálito de rebeldía intelectiva”, por el que

no puede, ciertamente, incluirse á esta mujer de excepción entre el grupo de las que sólo atienden á crear una literatura de sábado blanco y de biblioteca de las que llaman para señoritas. (…) Carmen de Burgos es siempre la mujer que, sin abdicar de los fueros de su sexo, sin desvirtuar las cualidades esencialmente femeninas de la mujer española, ha procurado lograr para sus contemporáneas el máximo de derechos y las más amplias perspectivas de la inteligencia. Tres grandes campañas, que durante los últimos tiempos sacudieron la conciencia adormecida de España, tuvieron en ella no solamente una propagandista decidida, sino una verdadera inductora de nuevas iniciativas importantísimas: la lucha por la implantación del divorcio; la fraternidad hispanosefardita; el voto de la mujer (3).

Adela, la protagonista, una joven de buena y culta familia está casada hace cuatro años con un descendiente de tenderos, Andrés, cuyas madre y hermana adhieren rígidamente al ideario del estereotipo femenino tradicional. La vestimenta y peinado de Adela acuerdan, por mandato de su esposo, con el conservadurismo de dicho imaginario. No obstante, Adela quiere ser “moderna” y cortarse su pelo “a lo *garçon*”, tal como suele lucir la mujer urbana de Penagos, el tipo de peinado furor en los años 20. Una y otra vez Andrés se opone y su suegra y cuñada la observan con recelo. Cuando aparecen en sus vidas dos mujeres casadas y de vida mundana, Charito y Matilde, con sus sendas melenas a la moda, los deseos de Adela se acrecientan y, también, la oposición de su marido, quien, sin embargo, coquetea con Matilde. Mientras esto último sucede a espaldas de Adela, la chica se decide, por insistencia de Matilde, a obtener su melena, aunque “moderada”. Andrés se enoja y quiere marcharse de casa, pero Adela, quien termina perdonando su filtreo y que había conservado su trenza larga, cortada, en un cajón, se acomoda el cabello para reconquistarlo. El final es un poco más que previsible: la rebeldía se apacigua con el afán de mantener viva la institución matrimonial. Como asegura Helena Establier

Las explicaciones más absurdas se suceden en busca de un orden que parece irremediablemente perdido. *La melena de la discordia* reproduce la confrontación de dos épocas tratando de justificarse, de encontrar su sentido quizás en un mundo donde todo se muestra angustiosamente descabalado, extraviado y mutable ... Los personajes se alistan rigurosamente en uno u otro bando, dejando a la protagonista escaso margen para el juego: por un lado, el mundo anticuado, oscuro y represivo de la familia de Andrés; por otro, el ambiente moderno, un tanto frívolo y superficial de la buena sociedad madrileña y entre ambos, Adela, tratando a duras penas de ingresar en el bando de las modernas sin propiciar un choque frontal con la ideología dominante (163-4)

En los aspectos compositivos la novela es asimismo conservadora y dista mucho de la retórica y la intriga trazadas en *La mujer fría*. Aquí la sintaxis y el vocabulario se han aplanado, así como los personajes, a la medida del pictograma de portada; la fábula se mueve básicamente a partir de diálogos, y las trabajadas (aun cuando algo anacrónicas en su estilo) descripciones de *La mujer fría* desaparecen casi completamente. Un texto de casi 70 páginas que desaprovecha los conatos del progresismo ideológico de la autora para centrarse en el tópico de los amores convencionales desencontrados y finalmente reencontrados. La prometedora joven rebelde y “diversa” del principio del relato (como en muchos de Corín Tellado) lleva “el mismo ardor en la sangre y la misma sed en todo mi cuerpo” (10) ante la presencia del mar (la libertad), donde “respiraba con una voluptuosidad de animalillo sano, que siente el placer del ambiente, y se confunde con la Naturaleza en la comunión del aire y de la luz” (10). Esa comunión en libertad con la naturaleza se manifiesta también en el deseo de otras libertades: frente al hecho no menor de que su marido cercenara la modernización de su apariencia ya que, según el narrador, “era un censor celoso de todas las libertades de Adela y la joven estaba condenada al eterno traje sastre, al abrigo obscuro y al sombrero sencillo; de la misma forma siempre” (18), ella responde, por ejemplo, en consonancia con la ideología autoral: “Eso es una tiranía... Debería existir el divorcio por incompatibilidad de gustos en el vestirse y el peinarse” (21) y en otras cárceles domésticas. Bien podría la novela haberse orientado hacia un desenlace otro. Sin embargo, esa tensión (que se observa también en la modernidad contradictoria de *La Esfera*), termina en favor del gusto y formación de las lectoras mayoritarias y de los valores burgueses todavía retrógrados. Por lo mismo, cuando se produce la reconciliación y Andrés observa con admiración el nuevo peinado de su mujer aparece este diálogo, cuyos efectos se ensamblan a la perfección con las tocas monjiles, las mantillas litúrgicas del catolicismo, los mantos musulmanes (denominados de maneras varias) y las pelucas de las ortodoxas judías. Termino con ese diálogo infeliz que vuelve feliz y en nada indecidible, como en el de *La mujer fría,* el final de esta novela, en acuerdo con la tensión de la que hablamos desde el principio en nuestras páginas:

Después del beso de paz se miraron sonriendo. —¡Qué locura pensar que podíamos vivir el uno sin el otro! —dijo él. —Es verdad. —No pensemos más en ello —Sí... Hay que olvidarlo todo*. Yo llevare siempre mi peluca, como un castigo*, hasta que me crezca el cabello. —-No... Eso no...—respondió él, hundiendo los dedos en la. encrespada melena de la esposa—. *La peluca la llevarás para la calle... Pero... cuando estemos solos los dos... ¡Estás tan hermosa así! ¡Puedes dejarte la melena!”* (68, subrayados nuestros)

**Bibliografía general**

-Amossy, Ruth y Herschberg, Anne (2001) *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: Eudeba

-Arbona Abascal, Guadalupe (2010),” Los cuentos de Carmen De Burgos publicados en La Esfera. Ilustración Mundial (1914-1930)”, Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXVI (Extra): 85-93. URL: 10.3989/arbor.2010.extrajunion3010.

-Botrel, Jean Francois (1974), “La novela por entregas: unidad de creación y de consumo”, en Botrel, J.F. y Salaun S. (eds.). *Creación y público en la literatura española.* Madrid: Castalia.

-Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

-Cibreiro, Estrella (2017), “De ‘Ángel Del Hogar’ a ‘Mujer Moderna’: las tensiones filosóficas y textuales en el sujeto femenino de Carmen de Burgos”, *Letras Femeninas* Volumen XXXI Numero 2, 49-74.

-De Burgos, Carmen (1925). *La melena de la discordia*, Madrid: La Novela Semanal, Año V, n°193.

-De Burgos, Carmen (1922). *La mujer fría*, Madrid: La Novela Corta, Año VII, n°328,

-Establier, Helena (2000), *Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos («Colombine>>,* Almería; Instituto de Estudios Almerienses.

-Giménez, Gilberto (2014),” El retorno de la cultura popular en las ciencias sociales”, en *Cultura y representaciones sociales, vol.*8 no.16 México, marzo: 99-136.

-Giorgi, Gabriel (2009) “Política del monstruo”, en *Revista Iberoamericana,* Vol. LXXV, Núm. 227, abril-junio: 323-329

-Louis, Anya (2018), La identidad feminista en la obra de Carmen de Burgos, Estudios Románicos, Volumen 27: 33-48 ISSN: URL: https://doi.org/10.6018/ER/346521

-Martínez Arnaldos, Manuel (2018), “Estrategias discursivas en la narrativa breve de Carmen de Burgos”, Estudios Románicos, 27: 49-59.

-Montaldo, Graciela (2002), “De la mano del caos: sujetos y prácticas culturales”. *Cuadernos de Literatura,* Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, enero-junio: 21-29.

-Sánchez Álvarez-Insúa, Alfredo (2010), “Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta”, *Arbor*, *186*( Extra), 65–70. URL <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.extrajunion3008>

-Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina* (1917-1927). Buenos Aires: Catálogos.

---- (2012). *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días.* Bs. As.: Biblos.

-Schaeffer, Jean-Marie (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
-Yurkievich, Saúl (1976). *Celebración del Modernismo.* Madrid: Tusquets.

.-Zavala, Iris y Richard Cardwell (1994), “Modernismo y modernidad”, en Francisco Rico (1994), *Historia y critica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, vol 6 y 6/1.: 82-95.

1. Cfr. para datos sobre esta colección en particular el artículo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, 2010. [↑](#footnote-ref-1)
2. El fenómeno genera un interesante efecto, por el cual las imágenes autárquicas de escritor son desplazadas del nombre propio en favor del colectivo “colección”, en una suerte de folclorización acorde con los dispositivos impresos la modernidad, según opina Martínez Arnaldos (2018). Lo cito: “El marco, pues, que suponen las revistas, determina un conjunto solidario en torno al género novela corta, un principio de unión o correlación que puede afectar tanto a la individualidad del autor como a la determinación creadora y a su “voluntad de género” (Albaladejo 1984: 170), no sólo en lo que se refiere a la elección temática de éste sino al funcionamiento de dispositivos y operaciones textuales. Pues la novela corta que aparece bajo el patrocinio o encuadre de las colecciones de revistas literarias se distancia del autor singular y se transforma en colectiva. Se trata de un estatus ya advertido por la propia Colombine, cuando en unas declaraciones a Gil Benumeya le manifestó que la novela corta se adapta inmediatamente a los nuevos ideales y perdura cuando se hace colectiva; y es, sobre todo, un éxito indiscutible de los novelistas que son periodistas a la vez, como es su caso” (51) [↑](#footnote-ref-2)
3. Complementa estas posiciones lo escrito por Cibreiro , 2017: “El discurso de Burgos en torno a la condición femenina manifiesta una tensión apremiante entre las ideas teóricas y sus realizaciones prácticas, dejando entrever la dificultad inherente al cambio y a la vez proclamando la inevitabilidad del mismo. Como testimonio del proceso de transformación de la mujer española de ángel del hogar a nueva mujer moderna, su discurso se ancla en la ambivalencia genérica, la marginalidad social y la subversión literaria” (55). [↑](#footnote-ref-3)
4. En el propio relato de Burgos, y en boca del personaje de Marcelo, se refiere el apodo que en los círculos europeos se solía dar a Blanca: “la muerta viva” (16). [↑](#footnote-ref-4)
5. Martínez Arnaldos observa la presencia, en sus palabras, de este “costumbrismo urbano” en muchas de las novelas cortas de la autora (2018, 55). [↑](#footnote-ref-5)
6. Distinta es la postura, bien fundada, de la ya citada Estrella Cribeiro, cuya lectura recomiendo. Blanca es en su ensayo analizada desde la conciliación imposible entre ángel y demonio y a la luz del pensamiento punitivista que asocia el cuerpo femenino con enfermedad y, consecuentemente, con su ulterior marginación. Mi postura se enmarca mejor en una lectura genealógica y politextual, no prioritariamente“feminista”, dentro del sistema colectivo de la novela corta y de las narrativas populares en general. Por ello me parece pertinente señalar la “anormalidad” de Blanca como un exceso más allá de la interpretación patologizante, una excepcionalidad desautomatizadora que la recorta por fuera de las mujeres convencionales dominantes en estos formatos de masas. [↑](#footnote-ref-6)
7. La estereotipia propia de estas narrativas representa, en un sentido general, una forma de coagular el desasosiego presentado en la realidad por las diversidades sociales. Así lo ven Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierroten su estudio del año 2010, donde retoman, por ejemplo, teorizaciones señeras de Lippmann, al asegurar que “estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas el individuo estaría sumido en el flujo y reflujo de la sensación pura. Le sería imposible conocer lo real, categorizarlo o actuar sobre ello” (32), La estabilidad del estereotipo es en este sentido funcional a la restricción semiótica de los relatos populares, porque garantiza la previsibilidad, algo que este tipo de lector no entrenado requiere formalmente para entrar en esta literatura. [↑](#footnote-ref-7)