

RETRATOS DE MUJER: EXTRANJERAS, VIRAGOS, TRADUCTORAS, CONFERENCIANTES, ARTISTAS Y OTRAS MODERNAS EN LAS NOVELAS BREVES DE MARGARITA NELKEN

PORTRAITS OF WOMEN: FOREIGNERS, VIRAGOS, TRANSLATORS, LECTURERS, ARTISTS, AND OTHER MODERN WOMEN IN MARGARITA NELKEN'S SHORT NOVELS

Ana María DÍAZ MARCOS

Author / Autora:

Ana María Díaz Marcos
University of Connecticut
Storrs, Connecticut, United States
ana_maria.marcos@uconn.edu
<https://orcid.org/0000-0003-4509-9369>

Submitted / Recibido: 22/06/2020

Accepted / Aceptado: 26/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Díaz Marcos, Ana María. «Retratos de mujer: extranjeras, viragos, traductoras, conferenciantes, artistas y otras modernas en las novelas breves de Margarita Nelken». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 237-260. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.10>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Ana María Díaz Marcos

Resumen

Este artículo aborda la representación de la mujer moderna en las novelas *La aventura de Roma* (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) y *El orden* (1931) de Margarita Nelken. El pensamiento feminista de Nelken funciona como marco de análisis crítico de esos personajes que se relacionan con la figura literaria de «la chica rara» que será común en la novela de posguerra escrita por mujeres. Estas cuatro obras breves presentan personajes femeninos atípicos que desbaratan el molde narrativo prevalente y presentan propuestas complejas de feminidad e identidad para la mujer moderna: profesionales, extranjeras, marimachos, artistas, viajeras, etc. Este estudio aborda los matices de esas representaciones antihegemónicas y subraya el esfuerzo de la autora por ofrecer retratos alternativos de la experiencia y la apariencia femenina, al tiempo que construye un modelo abierto y transgresor en el que se proponen diferentes formas de *ser moderna*.

Palabras clave: Género; Feminismo; Modernidad; Estética; Narrativa

Abstract

This article studies the representation of modern women in Margarita Nelken's short novels *La aventura de Roma* (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) and *El orden* (1931). Nelken's feminism serves as a theoretical framework for the analysis of female characters who are connected with the literary figure of the «queer woman» that will become common in postwar novels written by Spanish women. Those four novels present unusual female characters that undermine the prevalent narratives, presenting complex paradigms of femininity and identity for the modern woman: professionals, foreigners, tomboys, artists, travelers, etc. This essay studies the nuances of those antihegemonic representations, and highlights Nelken's efforts to present alternative portraits of women's experience and appearance, proposing open and transgressive models of different ways to be a modern woman.

Keywords: Gender; Feminism; Modernity; Aesthetics; Narrative

1. INTRODUCCIÓN

La escritora Margarita Nelken (1894-1968) fue una mujer viajera, culta y políglota, estudió pintura y música en París, participó activamente en política durante la República, se exilió en México tras la Guerra Civil y nunca regresó a España. La personalidad e inusual trayectoria de esta activista, diputada, traductora y crítica de arte contribuyó al silenciamiento de su figura y el olvido de su obra hasta décadas recientes. Madrileña de origen judío, madre soltera, vehemente y apasionada en sus artículos y discursos políticos, fue diputada socialista por Badajoz y en diciembre de 1936 se afilió al partido comunista, decisión que no hizo sino añadir leña al fuego crítico sobre su figura, sometida a un proceso de demonización que contribuyó a su ostracismo, como subraya Federica Montseny en una entrevista:

Los socialistas no le perdonaron lo que creyeron una traición y los comunistas siempre la miraron con cierto recelo y desconfianza [...] Pero la Margarita Nelken crítica de arte, la Margarita Nelken periodista, la Margarita Nelken en cualquier terreno era un valor realmente excepcional y una mujer valiente en todos los tiempos y en todas las situaciones. Quizá por eso [...] el silencio ha caído sobre ella, como una pesadísima losa. (Rodrigo 274)

La personalidad controvertida y anómala de Nelken no casaba bien en la historia literaria al uso pues era «demasiado intelectual, demasiado atractiva, demasiado extranjera, demasiado radical» (Ianes 11) y podría añadirse aquí que era una mujer demasiado *moderna* para muchos españoles de su época, poco acostumbrados a perfiles vitales como el suyo. Esos rasgos –moderna, culta, sexualmente liberada, politizada y revolucionaria– contribuyeron a exacerbar la antipatía que despertaba entre muchos varones, incluso aquellos de ideología afín a la suya. Las críticas que le dirigió Manuel Azaña al clasificarla de arribista, especulando que debería dedicarse al arte en vez de participar en política (Martí Vallbona); o el periodista inglés Henry Buckley al retratarla como una mujer «feroz e imponente» que siempre estaba lista para criticar y atacar (Preston 367), pueden muy bien leerse dentro de una red de interpretaciones misóginas que documentan el desagrado que despertaban las contadas figuras femeninas con voz y agencia que eran personajes públicos y hacían uso vehemente de la palabra. Lo cierto es que, como subraya Helena Establier, la personalidad literaria de Nelken «ha sido canibalizada por el personaje histórico» (60) y pesa sobre su figura un poderoso estigma derivado no solo de su radicalización ideológica y sus actividades políticas durante la Guerra Civil, sino del rechazo que provocaba su discurso incendiario, como ejemplifica la polémica generada por su artículo «Las hembras de los señoritos» publicado en el periódico *Claridad* el 28 de agosto de 1936, que circula ampliamente por la red –a pesar de su difícil localización en los archivos– y se utiliza con frecuencia como prueba irrefutable de la siniestra agenda política de Nelken y evidencia de su espíritu sanguinario (Díaz-Marcos 65-69).

2. UNA LECTURA FEMINISTA DE NELKEN

Es cierto que Nelken no se acobardaba y en sus discursos se expresó frecuentemente con fervor y rabia, pero también es preciso destacar que es una mujer la que escribe, participa en política y articula sus mítines dentro de las condiciones especiales que tienen que ver con el género sexual marcado por la «desaudiencia hacia lo femenino» y la valoración como *amateur* que tendía a asignarse a la práctica literaria, política o intelectual de las mujeres (Martínez Gutiérrez 162), siendo un buen ejemplo la opinión que Azaña

vierte sobre ella en sus diarios (Martí Vallbona). El hecho de que su alarde de agencia y dominio del discurso la convirtieran en una figura incómoda y generadora de tantas antipatías, no solo legítima sino que hace imprescindible una lectura e interpretación de la actividad periodística y literaria de Nelken desde una perspectiva feminista que tenga en cuenta el contexto convulso en el que escribe y participa en política, el rechazo que la mujer despertaba en esa arena (Rodrigo 274) y la compleja visión feminista de esta autora cuyo desapego del «feminismo integral» (Nelken, *La condición* 156-157) no es sino un sofisticado ejemplo de las negociaciones que tuvo que llevar a cabo el feminismo histórico español para hacer posible su discurso y avanzar en la consecución de derechos para la mujer. Es indispensable tener en cuenta la evolución del pensamiento feminista de Nelken porque ofrece un marco privilegiado para el estudio de los personajes femeninos que aparecen en su obra breve de ficción publicada durante la misma década en que escribe *La condición social de la mujer en España* (1922) y que son, en su gran mayoría, mujeres modernas y transgresoras.

Dado que el feminismo no puede funcionar ni entenderse fuera de la política en tanto que esta constituye su esencia misma (Fuss 146), es preciso insistir en que la postura de Nelken en materia feminista fue evolucionando a lo largo de los años, a la par que su ideología política, como evidencia su paso del socialismo al comunismo tras el estallido de la guerra. El pensamiento feminista de Nelken también experimenta un proceso de transformación que parte del compromiso intelectual como mujer preocupada por la situación de su sexo –pero sin declararse por ello feminista– e incluso desde una postura supuestamente «antifeminista» marcada por su oposición al sufragio y desapego hacia el feminismo anglosajón, hasta un complejo feminismo híbrido que se esfuerza en incorporar la maternidad a la identidad de la mujer moderna, como ha subrayado Bender (131) en su análisis de la novela de Nelken *En torno a nosotras* (1927)¹. Al hilo de esa progresión ideológica que ilustra un feminismo en proceso, se fue transformando también

1. Esta novela dialogada ejemplifica la complejidad de los feminismos de los años veinte a través del diálogo socrático entre dos hermanas que discuten sus distintas posturas y vivencias feministas (Bender 136-138).

la interpretación que Nelken ofrece de la palabra «feminismo»². La vocación de Nelken en la segunda década del siglo XX se caracteriza por el esfuerzo en promover cambios orientados a mejorar la vida, condiciones y derechos de las mujeres. En artículos publicados en el periódico *El Día* en 1916 y 1917 Nelken se ocupó constantemente de los problemas de la mujer en la sección «La vida y las mujeres», comentando cuestiones de actualidad, admitiendo explícitamente su interés por la cultura femenina y los derechos del sexo, pero mostrando mucha cautela, cuando no rechazo, ante la utilización de vocablos como «feminista» o «feminismo»:

Desde que colaboro en *El Día* todos mis artículos tienden, más o menos directamente, a alentar la cultura de la mujer, entendiendo por cultura todo lo que pueda libertar de la sujeción «única» de los trabajos considerados como «femeninos» [...] y que, ya lo he dicho varias veces, más que medios decorosos de ganarse la vida son tan sólo medios seguros de morir de hambre. (Nelken, «A propósito» 4)

En ese mismo artículo Nelken se declara «antifeminista» al tiempo que critica abiertamente la miserable explotación de las trabajadoras en los talleres de confección textil, enmendándole la plana a los hermanos Quintero e interviniendo en una polémica entre estos autores y Emilia Pardo Bazán (Quesada Novás). Nelken ofrece una interpretación contraria a la de los dramaturgos, cimentada sobre su experiencia personal como mujer contraria al feminismo:

Antifeminista, tanto como lo puedan ser los ilustres autores de *Pepita Reyes*, soy yo también, pero soy mujer, y por eso, sin duda, sé mejor que ellos dónde la mujer es verdaderamente «triste esclava» y dónde tiene una atmósfera más cordial. (Nelken, «A propósito» 4)

Estas palabras dejan ver que Nelken privilegia la experiencia compartida de su sexo que se asocia a su vez con la construcción de una subjetividad (De Lauretis 159). Experiencia y subjetividad dan pie a un discurso feminista y de clase, pues, incluso cuando niega su feminismo, se hace patente

2. Adolfo Posada subrayó en 1899 la centralidad del feminismo en cualquier debate social del momento: «una de las revoluciones más grandes que en este siglo han empezado a cumplirse es la que el cambio de la condición política, doméstica, económica, educativa y moral de la mujer, supone» (8) pero en los años veinte la palabra «feminismo» seguía cargada de matices controvertidos de los que nunca ha podido despegarse del todo.

su comprometida denuncia de la opresión de las mujeres. Esa temprana autodenominación como «antifeminista» se relaciona directamente con su oposición al sufragio femenino y le permite subrayar su distanciamiento del modelo del sufragismo británico, pero supone también un punto de partida hacia un feminismo autóctono que pudiera enraizar en terreno español. Apenas dos meses después, Nelken publica en esa misma sección su artículo «Feminismo sentimental», donde muestra un talante ligeramente distinto al hablar de las críticas vertidas en torno al «episodio Rankin»: el voto de la primera mujer congresista en Estados Unidos, Jeannete Rankin, que se opuso a la entrada de su país en la Primera Guerra Mundial. Muchos antifeministas presentaron el suceso como prueba de la debilidad de la mujer y de su incapacidad para los trabajos parlamentarios, pero Nelken disintió radicalmente de esa lectura, adoptando una postura que se sustenta sobre la diferencia sexual. Para Nelken, la vida de los hombres y las mujeres es diferente porque la cultura está marcada por el género sexual, pero esto no puede justificar de ningún modo el sometimiento de la mujer casada, la explotación de la obrera o la marginación de la mujer en la vida política. En este artículo la escritora apunta que no es una feminista convencida, pero el ejemplo de Rankin le sirve precisamente para establecer la bondad y utilidad de un modelo de feminismo que puede y debe influir en la política al asociarse a valores como el pacifismo, la protección de la infancia o la preocupación por las mujeres y las madres. Nelken se siente inspirada por la actitud de Rankin al pronunciarse contra la guerra ante el congreso y la propone como un modelo de feminismo posible, alejado de los «excesos» de las sufragistas británicas, como Emmeline Pankhurst:

Vemos en ella una razón convincente de lo que puede, sin fantochadas de marimachos, ser el feminismo [...] Mujeres a lo Pankhurst, que consideran la mayor victoria del feminismo vestirse como para dar sustos al miedo, hablar con voz aguardentosa y ocuparse de cuestiones que no les importan, no hacen falta para nada. (Nelken, «Feminismo» 6)

Nelken se distanciaba así de la controvertida imagen de las sufragistas británicas de la primera década del siglo, para proponer un modelo de mujer moderna y fuerte que permitiría también explorar nuevos caminos para el feminismo español. Nelken consideraba que la española no se hallaba *en ese*

momento suficientemente preparada para ejercer el voto³ (Nelken, *Condición* 158) y supo fundamentar su pensamiento paradójico explicando que era su propia convicción feminista la que inspiraba su oposición al sufragio femenino:

[...] es menester, en nombre mismo del feminismo, adoptar, por ahora, en España, una actitud resueltamente antifeminista en cuanto, claro está, se refiere a la concesión inmediata de los derechos del feminismo. Sí, en nombre mismo del feminismo hay que tener el valor de decir –de decir muy alto– que el feminismo integral no sólo sería hoy prematuro en España, sino que consistiría una calamidad, un desastre social. Y esto, que a primera vista parece una paradoja o un absurdo en pugna con la profesión de fe feminista, no es, por desgracia más que una comprobación. (156-157)

Nelken dejaba así clara su postura y su adscripción a un modelo de feminismo que no incluía el sufragio entre sus primeras exigencias, sino que aspiraba a crear las condiciones y promover los cambios necesarios para que las españolas pudieran educarse, mejorar su situación social y laboral y hacer un uso consciente de los derechos que irían adquiriendo paulatinamente:

Que el feminismo aquí en España venga pronto a hacer olvidar una condición social ya pasada a la historia en todas las naciones que se precian de civilizadas; que venga pronto, lo mismo a impedir la degradante situación de la muchacha que come a costa de cualquier pariente o que para comer se vende –legítima o ilegítimamente, ¡qué más da!– a impedir la situación de esas esposas mártires por necesidad, y que borre también de una vez las angustiosas lamentaciones de la mujer que, necesitada de ganarse la vida, por culpa de su absurda educación, no sabe, no puede ganársela. (Nelken, *Condición* 232-233)

Este trabajo propone una lectura escéptica que se resiste a considerar los textos y la biografía de Nelken en una sola dirección, como se ha ejemplificado al abordar los matices de ese complejo «antifeminismo» que probablemente debería leerse como «anti-sufragismo». Esta propuesta conlleva una lectura expandida (Miller 270) de la ficción breve de Nelken, que pueda considerar el canon y las desviaciones de este para repensar también la función de los personajes femeninos dentro de la trama.

3. Esta era fue una postura aislada sino compartida por otras mujeres de izquierdas como Victoria Kent y Hildegart Rodríguez.

2.1. *Modernas y raras* en las novelas breves de Nelken

Carmen Martín Gaité y Nuria Capdevilla Argüelles han estudiado el personaje de la «chica rara» como un modelo femenino muy presente en la narrativa de posguerra. En este sentido la narrativa breve que publica Nelken en los años veinte ofrece un repertorio de personajes que se presentan como mujeres a un tiempo modernas y atípicas, con apariencia o personalidad que se presenta como «rara». La personalidad y las acciones de estos personajes femeninos socavan el molde narrativo prevalente y tienden a desbaratar el argumento, se rebelan a la imposición del sentido (Fetterley xxiii), al orden y el canon establecido, para mostrar la inoperancia de patrones narrativos repetidos hasta la saciedad, poniendo de manifiesto las múltiples grietas que presenta la epopeya masculina y desmontando la narrativa dominante para mostrar sus fallos e ineficiencia. En este sentido, Nelken desplegó en su narrativa todo un repertorio de imágenes de personajes que eran mujeres modernas, raras, atípicas, «exóticas», extranjeras o asociadas con lo extranjero –como ella misma– y esos personajes tenían una función central a la hora de deshabilitar y mostrar las taras del guion patriarcal.

Los personajes femeninos modernos y heterodoxos de las novelas de Nelken funcionan como precursores de toda una estirpe de chicas raras que circularon ampliamente en la novela escrita por mujeres después de la Guerra Civil (Capdevilla-Argüelles; Martín Gaité). Para llevar a cabo un acercamiento a ese personaje de la mujer moderna y chocante, es preciso empezar aludiendo a la única novela extensa de Nelken, *La trampa del arenal* (1923), que ha sido estudiada en profundidad por autoras como Bordonada, Borrachero, Cruz-Cámara y Establier. La novela se centra en la relación del protagonista, Luis Otura, con dos mujeres de personalidad opuesta: Salud (su esposa) y Libertad (la compañera soñada). Salud encarna una burda copia de la imagen del ángel del hogar, empeñada en mantener a toda costa su nueva posición de mujer burguesa adquirida por el matrimonio apresurado con Luis tras quedarse embarazada. La descripción de Libertad coincide a la perfección con la imagen de la chica rara, de origen desconocido, indescribible para el protagonista que no logra encajarla en el modelo de golfa ni en el de señorita (Nelken, *Trampa* 133). Cuando Luis conoce a su vecina Libertad, queda confundido y desorientado ante ese personaje atípico, una

mujer de «vida incógnita» (Nelken, *Trampa* 161) a quien no puede interpretar correctamente porque no se ajusta al paisaje mental, ni a los esquemas de género, ni a las narrativas prevalentes ratificadas por la cultura patriarcal: «Una muchacha con tipo intermedio entre obrera y estudiante rusa, vestida muy modestamente, no fea, pero tampoco guapa; fresca, eso sí, con una carnación apetitosa de fruta madura, y una cabellera corta y dorada que le daba cierto aire andrógino» (Nelken, *Trampa* 161).

El personaje concuerda muy bien con el prototipo de la chica rara como personaje literario analizado por Capdevila-Argüelles: es huérfana (hija de un anarquista exiliado) y su aspecto andrógino denota cierta ambigüedad sexual. Se superponen también otras características que enriquecen esta imagen anómala: es un tanto «extranjera» –como la propia Nelken– por haberse criado en Francia, trabaja como traductora, vive de su trabajo, no usa tacones, corsé ni sombrero (Nelken, *Trampa* 164), lo que supone una desviación de los estándares de belleza y apariencia. Libertad es soltera y dueña de sí misma, y la novela la presenta como la posible compañera ideal del protagonista si él no estuviera ya casado y por eso su relación platónica está abocada al fracaso, ya que Libertad nunca podrá ser una querida vulgar. Esa unión ideal no tiene futuro y, por eso mismo, Libertad elige al final de la obra aprovechar una colocación en París y rompe con esa relación imposible, destruyendo el modelo del triángulo amoroso entre un hombre, su esposa y su querida y alejándose de la narrativa folletinesca. Como subraya Martín Gaité la «vida normal» no es la meta de la chica rara «aunque pueda significar de vez en cuando un alivio, un tramo de desahogo (...) a lo largo del cual se aprenden cosas más rotundas, aunque sean más desagradables» (393). Libertad no será «la otra» ni sufrirá por amor, sino que continuará su vida independiente en Francia como una mujer hecha a sí misma, la rara inclasificable que Luis no podía entender desde el principio, ni golfa ni señorita, sino una mujer soltera, adulta, libre, moderna e independiente cuya trayectoria rompe cualquier itinerario romántico convencional: es la mujer soñada que escapa a los patrones de dependencia (Borrachero 23).

Las novelas breves de Nelken han recibido bastante menos atención crítica⁴ que *La trampa del arenal*. Lo que se pretende aquí es documentar la recurrencia narrativa de modernas atípicas y su función en esos textos. *El viaje a París* (1925) es una obra emblemática en cuanto a su voluntad de romper moldes al parodiar la imagen de Don Juan Tenorio y reinterpretar la historia del burlador. La novela narra los proyectos y el comienzo del ansiado viaje a París de dos provincianos: Faustino es un comerciante pueblerino casado y Agapito un vecino soltero y modelo de joven cristiano. Faustino ha soñado desde siempre con ese viaje a Francia, país representado en su imaginación como un paraíso erótico donde podría ejercer sus dotes como galán seductor. Nada más acomodarse en el tren que lleva a ambos hacia su fabuloso destino, se hacen patentes los planes que Faustino imagina para ese viaje que barrunta como (sexualmente) «épico» (Thon 195), fantaseando con juergas y aventuras galantes. En medio de esas fabulaciones, se vuelve obvio que, pese a los esfuerzos de Faustino por alardear y presentarse como un depredador sexual experimentado, los dos hombres son unos paletos sin experiencia ni conocimiento del mundo fuera de Villamarcial. Faustino está deslumbrado por el espejismo de las supuestas oportunidades que se derivan de su imagen mental preconcebida –un argumento patriarcal repetido una y otra vez– que tiene que ver con las infinitas posibilidades eróticas que puede ofrecerle a un hombre el ansiado viaje iniciático a París. La irónica voz narrativa, por el contrario, nos muestra precisamente que Faustino es víctima de sus propias ficciones y que, por más que se crea un Don Juan sofisticado, no es sino un pueblerino que interpreta su cena servida en el vagón-restaurante por unas camareras de modales bruscos de acuerdo con las fantasías que pueblan su mente. Faustino se acoge con gusto a un guion prescrito que le invita a verse como protagonista de aventuras galantes que le suceden a su otro yo posible, cosmopolita y refinado:

Este vagón-restaurant, a nuestros dos héroes, los ha deslumbrado como una película de esas en que los protagonistas aparecen rodeados de todos los lujos de una existencia ultra-refinada, y, apenas abren una puerta, se encuentran para recogerles el sombrero, el abrigo y el bastón desdeñosamente tendidos,

4. Son destacables el trabajo de Bieder que aborda la narrativa de Burgos y Nelken, y el de Caamaño Alegre sobre la novela *La exótica*.

con un señor de frac, que parece un diplomático, y que luego resulta ser el criado-bandido que ha de robar el testamento o con una doncellita como las que salen en las revistas sicalíptico-mundanas, pero que no es tal doncellita sino hija de un lord. (Thon 195-196)

Faustino se «lee» a sí mismo como un personaje de esa historia inspirada en el cine, los folletines, la literatura popular y erótica, inscribiéndose así dentro de una ficción patriarcal que alimenta también su deseo de aventuras sexuales. Importa poco que esta imagen no tenga mucho que ver con su peripecia vital real o con su vida cotidiana como hombre de familia y comerciante de telas. Seducido por las narraciones dominantes, al ver en el tren a una mujer de porte catedralicio, elegante y rubia, Faustino piensa que ha hecho una conquista y considera de inmediato «tirarse en plancha» (Thon 198) e iniciar el viaje a París con una aventura galante en el mismo coche-cama. El desenlace de esta obra destruye esta fantasía de conquistador para mostrar un argumento truncado que no coincide con la epopeya viril que circula por su cabeza. Faustino hará el ridículo mostrando una identidad más acorde con la realidad: la del candoroso paleta, intoxicado con sueños de gloriosa hombría, a pesar de su absoluta inexperiencia en materia sexual y mundana.

Para corroborar la inexperiencia y el autoengaño de Faustino, la novela lo enfrenta a una mujer bastante atípica que es la encargada del aseo y el servicio de los vagones, presentada como una figura ambigua y enérgica que lleva «un gorro de cuartel, como el que usan nuestros legionarios» que viste una blusa kaki «como la de los pintores» y tiene, además «una cara más bigotuda que lo que suelen ser las de los soldados» (Thon 200). Faustino y Agapito harán referencia a ella como un «marimacho» y la comparan con un guardia civil. Ese personaje extraño que exhibe en su vello facial la marca de la indistinción sexual aparece descrito con vocablos compuestos que la colocan dentro de la esfera de lo *queer*⁵ y aluden a la ansiedad y el rechazo que despertaba la indeterminación sexual en aquellos años. Esa «madame-guardia civil» o «carabinero-hembra» (Thon 200) es una mujer de aspecto andrógino, extranjera también, que habla con acento un «español macarrónico», con

5. Utilizo este término teórico contemporáneo para aludir a un amplio espectro de opciones e identidades sexuales que se caracterizan por la fluidez y la no conformidad con el paradigma heterosexual y la dualidad en materia de género.

abundante vello facial, fuerza y poderío, vestida con uniforme y firme en el trato, pues se dirige a los dos hombres con rudeza y explota su posición de poder para chantajearles pidiéndoles una generosa propina a cambio de no admitir a otros pasajeros ruidosos en el vagón y garantizarles un sueño más tranquilo. Posteriormente la encargada parece ablandarse cuando ve el desencanto de Faustino por tener que pasar la noche solo y le ofrece los servicios de una «gentille petite femme» (Thon 202) que propicia un encuentro sexual nocturno en la oscuridad, creyendo Faustino que está con la dama elegante del vagón restaurante. El nuevo día le descubre su engaño al burlador burlado cuando la madame-carabinero con «dientes de bruja» (Thon 202) le pida el pago por sus servicios delante de Agapito, justamente después de que Faustino haya alardeado ampliamente de sus proezas sexuales nocturnas. En realidad, Faustino se ha acostado con el marimacho sin ser capaz de identificarla en la oscuridad, pensando que estaba con la atractiva desconocida e incapaz de distinguirla, convencido de la omnipotencia de su hombría. El descubrimiento final viene a destruir toda su petulancia de tenorio conquistador, ridiculizando su fanfarrona pregunta: «¿es que me crees tan pazguato que necesito luz para distinguir y conocer a una mujer» (Thon 203). Si Don Juan Tenorio engañó y desvirgó a Doña Ana de Pantoja en la oscuridad, haciéndose pasar por su prometido para ganar una apuesta, Faustino acaba de acostarse con una mujer que considera repulsiva sin notar la diferencia ni molestarle el vello facial. Nelken criticó abiertamente la figura del señorito seductor y el donjuanismo chulesco en *La condición social de la mujer en España* y le dio la vuelta al arquetipo con el escarmiento que recibe Faustino en esta novela en la que se acuesta, sin notarlo, con una mujer bigotuda, un rostro que despierta en él rechazo y repugnancia.

Los temas del hermafroditismo y la intersexualidad eran materia constante de estudio en estos mismos años por parte de Gregorio Marañón que ofrecía una interpretación del vello facial como indicio externo de la mujer viriloide (Marañón 5). En ese contexto, el marimacho guardia civil con su cara bigotuda constituía la antítesis del atractivo sexual, vinculada a la anormalidad y la patología, como únicas lecturas posibles de cualquier indicio de ambigüedad sexual: «las mujeres hirsutas y aquejadas de insuficiencia ovárica [...] mujeres viriloides, homosexuales y un sinfín de personajes quedarían clasificados en el vasto espectro de los estados intersexuales»

(Vázquez y Cleminson 185). La novela se cierra con la llegada de los protagonistas a la ciudad soñada, resuelta de antemano la competencia sexual entre ambos hombres tras la antiheroica aventura. Agapito, que sintió envidia de la supuesta conquista de Faustino, no dejará de burlarse de esto y tal vez la anécdota llegará a circular por el casino de Villamarcial, suscribiendo teorías que podrían hacer dudar de la hombría de Faustino⁶ que ya no tendrá posibilidad de verse como un conquistador tras cometer el error de acostarse con una mujer atípica sin notar la diferencia. No es sorprendente que Faustino se sienta morir al final de la obra, tras constatarse su incapacidad para distinguir entre una mujer bella y ese abyecto marimacho que representa la denostada ambigüedad sexual. El final de la obra muestra el ridículo de un hombre que se confirma a sí mismo como un pazguato, atrapado en un cuento patriarcal y víctima de esa narrativa donjuanesca (Bieder 319), fracasado en su empeño de emular las peripecias de tantos tenorios.

La aventura de Roma (1924), por su parte, también ocurre en otro país, Italia, y el protagonista es Andrés, un joven andaluz que está estudiando arte y que trabaja amistad con otra mujer moderna y poco común: la turista norteamericana Kate Findlay. La novela documenta la relación que se establece entre ambos, recurriendo una vez más a la imagen de extranjería que hemos visto en el personaje de Libertad y en la encargada de vagón. Este «extranjerismo», tan prevalente en muchos de los personajes femeninos anómalos que presenta Nelken, sin duda tiene que ver con la propia biografía de la autora, descendiente de judíos alemanes que alardeaba de castiza (Thon 207), por saberse blanco de «los ataques retóricos de la derecha ultranacionalista» (Ianes 516). Kate Findlay es una aficionada al arte de viaje por Italia, aunque el final de la novela demostrará que su estudio tenía otros fines prácticos. Conociendo su intención, Andrés se ofrece a actuar de guía y enseñarle Roma, aunque poco a poco se enamora de ella precisamente por lo que difiere de las pocas mujeres a las que ha tratado en España. Kate es una yanqui que saluda con vigorosos apretones de mano, que no tiene problema en sentarse

6. De la misma forma que Gregorio Marañón en textos como su «Psicopatología del donjuanismo» (1924) puso en tela de juicio la figura de Don Juan considerándolo un modelo extranjero y afeminado, incapaz de representar la hombría hispánica, un farsante que representa una falsa virilidad (Aresti Esteban 130).

a comer sola en un restaurante, y que adopta una indumentaria de corte masculino: «Era alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, con su pelo pajizo cortado a media melena, su sombrero flexible y su traje de seda cruda de hechura completamente sastre» (Thon 213). Las conversaciones de Andrés con su amigo Martos ponen en evidencia que está enamorándose de la joven e imaginándose el encuentro sexual como único desenlace posible, un plan que la condición extranjera de Kate no hace sino reforzar, como subraya su confidente: «Chico, duro con ella. A las mujeres se las toma por asalto, y estas extranjis son todas unas chifladas histéricas, que en cualquier momento ¡pum!, se te caen encima dando jipíos. No seas *litri*, y ve siempre preparado» (Thon 223).

Martos ensalza la misión españolísima y universal del hombre como seductor, igual que sucedía en *El viaje a París*, proponiendo una lectura estereotipada de la mujer extranjera, caracterizándola como una histérica sentimental que solo puede caer derrotada en brazos de un macho ibérico como Andrés. Pero la narración se adentra en rutas bien distintas mostrándonos el enamoramiento de Andrés y su empeño en leer cualquier actitud de su amiga como coquetería, evidenciando sus crecientes celos. Una visita a las catacumbas subraya la modernidad de Kate, cuya apariencia genera cuchicheos entre un grupo de devotas al ir vestida «con una blusa transparente y escotada, y una falda cortísima, que descubría, hasta media pierna, sus medias de seda» (Thon 229), sin sombrero y exhibiendo su melena rizada y corta. Tras esa visita, Kate accede a darle un beso y se hace palpable el enamoramiento del joven que «sentía una alegría que le invadía todo; una sensación de ternura y de respeto insospechada hasta entonces en sus amoríos a flor de piel con hembras de posesión fácil» (Thon 230). Andrés es incapaz de entender completamente a Kate, no sabe qué piensa ella de su relación, y tampoco logra interpretar el beso recibido, pero –subyugado por el peso de las narrativas hegemónicas– sigue creyendo que ese argumento solo puede resolverse con su inevitable conquista de la norteamericana (Thon 235). Cuando más convencido está de llegar a su destino es cuando más distante se encuentra de la meta, pues ese mismo día en que Andrés ha buscado dinero para una cena especial, Kate no acude a la cita y le hace llegar una carta de despedida donde le confiesa que nunca entró en sus planes ir más allá de una amistad. La nota más agria es su confesión de que está prometida y su

explicación de que ha venido a Roma para ayudar a su novio, un profesor que ahora se beneficiará de los paseos guiados, pues está escribiendo un libro sobre Roma. Mientras Andrés circulaba por el camino del cortejo, hacia la culminación sexual y enamorándose por el camino, su amiga seguía una ruta distinta: los paseos sin compromiso con un hombre que le podía dar la información que necesitaba. El hecho de que Kate sepa mantener siempre la cabeza fría, cortando relaciones cuando no necesita ya de Andrés, muestra que las extranjeras que viajan pueden muy bien no ser histéricas sentimentales, sino mujeres racionales, modernas y muy capaces de defenderse de los bandoleros ibéricos. Si hay un personaje sentimental y enamorado en esta trama es Andrés, que ha empeñado su sortija y su reloj para deslumbrar a una mujer que se encuentra en ese momento viajando sola de vuelta a su país.

Otra novela breve de sumo interés es *La exótica* (1930), en la que aparecen un grupo de personajes femeninos, asistentes a una academia donde también viene a posar una modelo. La novela está protagonizada por las alumnas de una academia de arte y presenta una visión desoladoramente negativa de la relación entre las mujeres y el arte ya que «ninguno de los personajes femeninos parece interesado o capaz de pintar» (Caamaño Alegre 175). En este relato la mayoría de las jóvenes asisten al estudio por pasar el tiempo o porque se supone que es una actividad apropiada para jovencitas casaderas, con la excepción de dos mujeres, Ruth Lewinson y «la cateta», de quien no conocemos el nombre. Ruth es una estudiante norteamericana, soltera y entrada en años, a quien sus compañeras apelan precisamente «la exótica» por su inusual perfil, es al mismo tiempo una artista mediocre y una apasionada de la pintura que es seducida por un cazafortunas que le roba sus ahorros. El exotismo de la yanqui permite caracterizarla como un caso más de mujer extravagante, especialmente al principio de la obra, con aspecto ambiguo y bohemio: lleva un casquete como sombrero, el pelo corto, viste un gabán de cuadros y una blusa con manchas, lleva gafas y no se preocupa por su apariencia. Es un personaje también extraño e inclasificable, una rara en toda regla que conjuga la «fisonomía de solterona romántica» con la imagen de la «bruja de los cuentos infantiles» (Thon 246), engañada por un timador que la seduce prometiéndole matrimonio. Tras enamorarse, perder la virginidad y comprometerse, Ruth se transforma físicamente y abandona su afición a la pintura. Su pasión artística es sustituida por un argumento

sentimental: la mujer seducida que conoce a su burlador en el museo. «La cateta», por su parte, es otro personaje femenino atípico, una apasionada del arte que ha venido desde Galicia a estudiar a Madrid y que encuentra en Ruth a su única amiga en el estudio. Son dos mujeres de enorme parecido, ambas independientes y apasionadas por la pintura, separadas solo por su origen geográfico y por la diferencia de edad. La cateta es una joven con mucha vocación, pero poco talento y se presenta como una anomalía bohemia, con pelo corto y fumando tabaco masculino. Esta joven rebelde e independiente, que llegará a pagar a un detective para sacar a la luz el timo a su compañera y desenmascarar ese argumento manido que ella misma describe como «amores de folletín» (Thon 254). Cuando presenta el informe a su compañera lo hace a modo de venganza no tanto contra Ruth como contra las múltiples narrativas patriarcales donde las mujeres (sus itinerarios y vocaciones) se pierden por influencia de los hombres (Thon 252). Es significativo el cierre de la obra con un acto de brutalidad femenina: tras descubrir el engaño por boca de la cateta, Ruth le lanza un cuchillo a otra compañera, Amparo, la mujer fatal que coquetea con el maestro y se compara en el texto con una gata, una pantera y una serpiente (Thon 246), encarnación de la sexualidad y el deseo. Ese acto de violencia y posible crimen de Ruth rasga de forma dramática el lienzo en el que se presentan las mujeres en esa academia, cortando también otro hilo argumental: el de los crímenes pasionales que privilegian la sexualidad o los celos frente a otras posibles trayectorias y vidas para las mujeres. Este final abrupto destruye el argumento sentimental que propone las lágrimas como única expresión de la rabia y frustración de la mujer abandonada. *La exótica* documenta el cierre de caminos a las mujeres a quienes no se permite habitar otras narrativas.

2.2. *El orden*: biografía, retrato

La última novela corta de Nelken se titula *El orden* (1931) y destaca por su representación de la identidad femenina moderna pues se trata de un texto marcadamente autobiográfico: la protagonista es una mujer profesional de éxito que participa de la vida pública como crítica de arte y conferenciante, trasunto de la propia Nelken. El trasfondo es también autobiográfico pues se refiere a una serie de conferencias sobre Goya, como las impartidas por

Nelken en Asturias durante la época de la dictadura de Primo de Rivera (Jardón Pardo de Santayana 36). El relato está protagonizado por una oradora elocuente y con éxito que actúa como agente activo central y su voz irónica narra los esfuerzos inútiles de varios hombres –un gobernador y un cabo de la guardia civil que representan el orden establecido– por censurar su voz y suprimir los matices subversivos que esas charlas sobre arte pudieran tener o la respuesta que pudieran provocar entre el público. *El orden* relata los esfuerzos y el triunfo de una mujer que persevera para hacer llegar su mensaje artístico-político en un entorno dominado por el deseo de imponer el orden y la censura, reafirmando el espíritu rebelde y disidente de una voz que no cede ante el peso abrumador del sistema:

El orden es ente fantástico que crece, que se agiganta poco a poco hasta tomar forma de fantasmón pavoroso. Una especie de Moloch *tragantes*, de apisonadora que lo ha de arrollar todo a su paso. Nada más en orden, más absolutamente en orden, que un erial y un cementerio. Nuestra declaración es de todo punto contraria al orden. (Nelken, *Orden* 350)

Además de narrar la rebeldía frente al poder, la novela plantea cuestiones esenciales de estética, imagen y representación de la mujer moderna, retratando a la protagonista con una presencia sofisticada y elegante –muy similar a algunos retratos de la propia Nelken– que destruye estereotipos misóginos que circularon con frecuencia sobre las mujeres de izquierdas. Para examinar esta cuestión puede ser útil partir de una cuestión que, en principio, parece anecdótica: la atribución errónea de un retrato a Margarita Nelken que permite analizar esas dinámicas de la representación de la mujer de izquierdas. Ese supuesto retrato de Nelken, tomado durante la contienda española, la representa mirando a la cámara, apoyada en un pupitre y vestida con chaquetón, correa y pistola al cinto. Pero la mujer que aparece en ese retrato no es Margarita Nelken, sino la miliciana de origen argentino Micaela Feldman de Etchebéhère⁷. De hecho, diversas ediciones de la obra testimonial de Feldman de Etchebéhère *Mi guerra de España* llevan ese mismo retrato en portada.

7. Mi agradecimiento a Mercedes Yusta Rodrigo por hacerme notar esa atribución errónea.

Esa dramática fotografía en blanco y negro donde una miliciana armada mira fijamente a la cámara, se ha asociado innumerables veces con Nelken, muchas menos con Etchebéhère, que también es menos conocida. Si comparamos ese retrato con la representación de Nelken que ofrece el pintor Julio Romero de Torres o con la foto publicado en el periódico *La calle* al ser nombrada diputada socialista (Mayordomo) las diferencias son llamativas. La imagen que aparece en esa portada muestra a una mujer sofisticada, con estola de piel, alhajas, los labios pintados, una melena corta y rizada que le da una apariencia refinada. En esas fotografías Nelken representa muy bien a la mujer moderna cosmopolita de los años veinte, exhibiendo una cuidada estética que coincide plenamente con las imágenes e ilustraciones de mujeres elegantes que circulaban entonces en revistas como *Cosmópolis* o *Blanco y negro*. Por el contrario, la imagen de una miliciana con pistola al cinto representa una identidad radicalmente distinta, estamos ante el retrato de una activista revolucionaria. Esa fotografía alude a la violencia de la contienda civil y esa representación se avenía mucho mejor a la leyenda que se iba generando en torno a Nelken a raíz de su radicalización política.

Esta alternancia de imágenes muestra el poder de la apariencia física para apuntalar o cuestionar una identidad: en este caso la imagen de la escritora/conferenciante moderna y cosmopolita durante los años veinte y el comienzo de la República y la de la comunista revolucionaria durante el conflicto. Se refuerza así un modelo excluyente que presupone que los conceptos de feminidad, belleza y buena presencia son la antítesis de una estética revolucionaria, sugiriendo que la imagen y los intereses de una activista la alejan de ciertos elementos asociados a la subcultura femenina como eran el interés por la moda y los cosméticos. Pero esas dos imágenes pudieran muy bien haberse complementado o alternado y sería posible pensar en un sujeto femenino moderno para quien los cosméticos o la moda no estarían reñidos con el activismo político. De hecho, la historia viene a probar que muchas veces sucedió así y las mujeres no sentían que ambas esferas eran incompatibles, como sugiere el hecho de que, durante la Segunda Guerra Mundial, el pintalabios rojo de las soldados estadounidenses se considerara un artículo de primera necesidad (Megía).

En este sentido *El orden* es un texto autobiográfico que incluye una poderosa reflexión sobre la compleja estética e identidad de una mujer moderna

que puede ser al mismo tiempo revolucionaria, diva, elegante, sofisticada, politizada, atractiva e intelectual, sin que ninguno de estos rasgos excluya a los otros. La protagonista de esta historia bromea varias veces sobre esta cuestión subrayando la sorpresa que genera su llegada, particularmente porque su apariencia no coincide con lo que se espera de una mujer de izquierdas. Es notable que la novela relata que un periódico conservador la definió como «una peligrosísima comunista» (Nelken, *Orden* 353) pero Nelken había ingresado en el partido socialista en 1931, año en que escribe *El orden*, y el texto constituye un indicio de la tendencia a catalogar a todas las mujeres de izquierdas dentro de una misma categoría política y a acusarlas de ser disidentes monstruosas de su género. Por eso la llegada de la protagonista a la capital asturiana genera incredulidad y sorprende al gobernador que no se esperaba que una «roja» pudiera ser *también* femenina y elegante, como comenta la narradora en torno de burla:

El Excelentísimo Señor Gobernador, enterado de nuestra llegada, no le había concedido la menor importancia. Una conferencia traída por «esas gentes» no atañía a su mundo. Por lo visto, esperaba una virago. Al vernos quedó sorprendido [...] ¡Esa educación de los benditos «Padres», que sólo presenta dos tintas en el panorama del mundo: el alba de los bienaventurados que cumplen con todo lo que manda la Santa Madre Iglesia [...] y la roja, que reviste a todos los de la otra acera, los cuales llevan, como nadie ignora, ¡clara señal de su horrenda condición en la falta de estética de su exterior! El hecho es que, al no ver a la virago esperada, sino a una mujer de aspecto suficientemente civilizado [...] respiró y se esponjó. (Nelken, *Orden* 341)

La voz de la narradora cuestiona esa representación binaria para ofrecer una realidad mucho más compleja y un retrato de la intelectual revolucionaria que no concuerda con los discursos prevalentes. La conferenciante viste un atuendo sofisticado en vez de descuidado, es elocuente y coqueta a un tiempo y este favorecedor retrato la acerca mucho más a una diva seductora con éxito de público que a una intelectual desarrapada, pues le envían ramos de flores a su hotel y recibe invitaciones a cenas de homenaje tras las charlas (Nelken, *Orden* 344). En *El orden* se narra, en tono cómico y burlón, un episodio que resulta revelador al mostrar la forma en que la supuesta frivolidad y coquetería de una mujer sirven para doblegar el orden establecido de la forma más insospechada. Cuando llega a Sama de Langreo la conferenciante es recibida

por un sargento de la Guardia Civil que está encargado de evitar que haga propaganda política en su charla, pero que queda prendado ante su presencia y, tras mirarla y «leer» en su apariencia física, considera inconcebible que esa mujer educada y bien vestida pueda ser una peligrosa revolucionaria. Cuando llegan los miembros del Ateneo a recoger a la conferenciante se encuentran con una insospechada escena que no solo dobla la cerviz de la autoridad, sino que implica un alarde de feminidad y coquetería en un contexto político revolucionario: «nos encontraron, al sargento y a mí, de esta guisa: el sargento, sosteniéndome con ambas manos el espejito de mi saquito de viaje, y yo, antes ese tocador improvisado, dándome polvos y colorete» (Nelken, *Orden* 345). No sólo se trata aquí de que las charlas sobre Goya rezumen materia subversiva, ni que el sargento quede prendado de la conferenciante, sino que ella no renuncia nunca a presentarse como una mujer sofisticada, atractiva y seductora, además de elocuente y politizada. Esa feminidad compleja propone una presencia física de la intelectual de izquierdas muy alejada de los estereotipos misóginos que circulaban sobre ella.

El orden constituye la reafirmación de una estética revolucionaria, que no solo no excluye la elegancia y la belleza, sino que las celebra. La protagonista pone de manifiesto que el maquillaje en polvo, el sombrero y el colorete pertenecen también a la mujer moderna de izquierdas y ofrece una sofisticada imagen de ella que se aparta considerablemente de la figura monstruosa y desgarbada de las «rojas» ofrecida por los conservadores. Si Edgar Neville planteaba que las mujeres de izquierdas eran feas, contrahechas, arpías sanguinarias que habían sido expulsadas de las «regiones de belleza y aristocracia», frente a las «finas mujeres de la burguesía, blancas y espigadas» (Eureka), la conferenciante de *El orden* es una figura pública con éxito y popularidad, que seduce tanto por su oratoria como por su apariencia, mostrando que el activismo político de esa mujer moderna de izquierdas no está reñido con la elegancia y los cosméticos.

3. CONCLUSIONES

Después de escribir *El orden*, Nelken dejó a un lado su actividad literaria (a excepción de la poesía)⁸, se entregó al activismo político y en su exilio mexicano retomó su tarea como traductora y crítica literaria, pero no volvió a escribir cuentos ni novelas breves. La *moderna* de los años veinte y treinta fue sustituida por otras imágenes, pues su trayectoria se vio truncada por el salto atrás en materia de derechos que supuso el franquismo. Las chicas raras de la narrativa de posguerra sirvieron como contrapeso a otras figuras de arcaico prestigio, pero el ángel del hogar volvió a postularse como modelo de feminidad para muchas mujeres durante la posguerra y las décadas siguientes. Por eso mismo, estas conferenciantes, activistas, extranjeras y *raras* constituyen un valioso caleidoscopio que documenta cómo se establecían, redefinían y alternaban múltiples perfiles de mujer «moderna» en el primer tercio del siglo XX, periodo de negociación y cambio en materia de sexo y género.

El feminismo de Nelken logró conjugar su experiencia como mujer y como escritora hondamente preocupada por la opresión y la explotación de su sexo y esa visión es palpable tanto en sus ensayos como en su ficción breve. Esta lectura que toma en consideración el complejo feminismo de Nelken permite reconsiderar sus textos breves de ficción bajo una luz nueva para subrayar la comprometida visión feminista, progresista y anticlasista presente en estos textos literarios de amplia difusión que estaban destinados a un público masivo por tratarse de novelas cortas editadas en colecciones populares. Si ensayos como *La condición de la mujer en España* son cruciales para entender el feminismo de esos años, estas obras breves no son desdeñables y ofrecen una visión muy similar y complementaria. La sofisticada crítica de Nelken se disfraza bajo ropajes narrativos aparentemente sencillos y frívolos en estos relatos que se presentan como obras menores, novelitas de tema galante destinadas a una lectura ligera, pero que llevan a cabo una tarea demoledora del orden hegemónico asociado con el inmovilismo, la tradición y la autoridad. Así se lo apunta la narradora de *El orden*: «Nuestra declaración es de todo punto contraria al orden» (Nelken, *Orden* 350) y, por eso mismo, el poderoso señor Gobernador, con toda su autoridad, es una

8. Publicó en México dos poemarios: *Primer frente* (1944) y *Elegía para Magda* (1959) (Bordonada 72).

patética figura de escarnio, frente a esa conferenciante, intelectual y coqueta que esboza discursos subversivos con los labios pintados y que tanto puede hablar de Goya como de revolución popular.

La aventura de Roma (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) y *El orden* (1931), bajo su apariencia de novelas populares que aspiran a entretener, llevan a cabo un poderoso trabajo cultural que implica la destrucción de narrativas patriarcales tradicionales para desmitificar modelos arquetípicos de hombría, mostrando así las grietas y fallos presentes en el cuento que se ha repetido una y otra vez. Tanto Faustino en su viaje a París, como Andrés en su aventura romana o el excelentísimo gobernador Fontana Pión, aparecen como marionetas y peles en esos guiones patriarcales, embaucados por toda una tradición que ha insistido en dibujar a los hombres como poderosos tenorios y a las mujeres como sus presas. Frente a un modelo de masculinidad que se deshincha, estos textos breves de Nelken presentan personajes femeninos atípicos, agentes libres y empoderados que chirrían dentro de esos marcos narrativos que no pueden acogerlas plenamente, pues resultan ininteligibles dentro del marco conocido. La presencia de profesionales, extranjeras, marimachos, artistas, viajeras, intelectuales revolucionarias y otras «raras», desbroza el camino para otros modelos distintos de ser y se abre a un horizonte donde las mujeres pueden comenzar otras andaduras, quedarse solteras, marcharse a otro país tras abandonar a un hombre, abrazar lo *queer* sin excusarse por ello, burlarse de la autoridad o dedicarse plenamente a cultivar sus intereses. Estas representaciones de agencia y modernidad subrayan el esfuerzo de Nelken por ofrecer retratos alternativos de la identidad, experiencia y apariencia femeninas, al tiempo que construyen un modelo abierto y transgresor en el que se proponen múltiples formas de *ser mujeres modernas*.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aresti Esteban, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- Bender, Rebecca. «Theorizing a Hybrid Feminism: Motherhood in Margarita Nelken's: *En torno a nosotras* (1927)». *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (2016): 131-148.

- Bieder, Maryellen. «Women and the Twentieth-Century Spanish Literary Cannon: The Lady Vanishes». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 17 (1992): 301-324.
- Borrachero, Aránzazu. «Una mujer soñada y un nuevo orden social: la narrativa y el ensayo de Margarita Nelken (1898-1968)». *Confluencia* 13.2 (1998): 20-29.
- Burgos, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Sempere, 1927.
- Caamaño Alegre, Beatriz. «La exótica: Margarita Nelken, mujer y arte.» *Letras Femeninas* 35.2 (2009): 173-192.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. «Introducción: Contexto para un libro escondido.» Elena Fortún, *Oculto sendero*. Sevilla, Renacimiento, 2016. 7-52.
- Cruz-Cámara, Nuria. «Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX: las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny». *Letras Femeninas* 30.2 (2004): 7-26.
- De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Díaz-Marcos, Ana María. «Terroristas de la palabra: reacciones a la furia periodística de Rosario de Acuña y Margarita Nelken». *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*. Ed. Mónica Moreno Seco. Madrid: Dyckinson, 2020. 55-77.
- Ena Bordonada, Ángela. «Introducción». Margarita Nelken, *La trampa del arenal*. Barcelona: Castalia, 2000. 7-76.
- Establier Pérez, Helena. «El feminismo español en la narrativa de los años veinte: Margarita Nelken y *La trampa del arenal*». *Revista Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 3 (2004): 47-66. 25 octubre 2020. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55287/elfeminismoenlanarrativa.pdf>
- Eureka. «Feas, contrahechas y sanguinarias: la venganza de Edgar Neville.» *Agente Provocador* 18 noviembre (2018). 25 octubre 2020. <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/la-misoginia-y-violencia-de-edgar-neville>
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fuss, Diana. «Leer como una feminista». *Feminismos literarios*, Ed. Neus Carbonell y Meri Torras. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-146.
- Ianes, Raúl. «El rescate de un silencio: Margarita Nelken». *Romance Languages Annual* 7(1996): 515-520.
- Jardón Pardo de Santayana, Pelayo. *Margarita Nelken: del feminismo a la revolución*. Madrid: Sanz y Torres, 2013.

- Martí Vallbona, Sacramento. «Manuel Azaña». *El País* 1 mayo 1985.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martínez Gutiérrez, Josebe. *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1997.
- Marañón, Gregorio. «Clasificación de los estados intersexuales». *El siglo médico* 636 (septiembre 1933). 1-6.
- Mayordomo, Concha. «Mujeres en el arte: Margarita Nelken, estudiosa, parlamentaria y luchadora». *El País* 20 octubre 2015. 25 octubre 2020. https://elpais.com/elpais/2015/07/09/mujeres/1436414400_143641.html
- Megía, Carlos. «Por qué Winston Churchill convirtió el pintalabios en un artículo de primera necesidad en tiempos de guerra». *El País SModa* 20 octubre 2020. 25 octubre 2020. <https://smoda.elpais.com/belleza/winston-churchill-pintalabios-producto-tiempos-guerra/>
- Miller, Nancy K. «Women's Autobiography in France: for a Dialectics of Representation». *Women and Language in Literature and Society*. Eds. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, Nelly Furman. New York: Praeger, 1980.
- Nelken, Margarita. «Feminismo sentimental». *El Día* 13 abril 1917: 6.
- Nelken, Margarita. «A propósito de una frase». *El Día* 20 febrero 1917: 4.
- Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Barcelona: Minerva, 1922.
- Nelken, Margarita. *En torno a nosotras*. Madrid: Páez, 1927.
- Nelken, Margarita. «El orden.» *Las novelas rojas*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994: 339-360.
- Nelken, Margarita. *La trampa del arenal*. Ed. Ángela Ena Bordonada. Barcelona: Castalia, 2000.
- Posada, Adolfo. *Feminismo*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1899.
- Preston, Paul. *Doves of war*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
- Quesada Novás, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Álvarez Quintero: Historia de una polémica». *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Valera. A Coruña: Caixa Galicia, 2005. 295-331.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena, 2002.
- Thon, Sonia. *Una posición ante la vida: la novela corta humorística de Margarita Nelken*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Vázquez, Francisco y Richard Cleminson. *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada: Comares, 2011.