

expresa así: «Una vez concluida la fase *strictu sensu* del proyecto del genoma [humano], empieza realmente lo divertido, pues habrá que dar una explicación biológica, si es posible, a la escalofriante secuencia de tres mil millones de A, T, C y G. ¿Qué nos dirá todo eso sobre la salud y la enfermedad, sobre la felicidad y la desgracia, sobre el sentido de la existencia humana?»<sup>13</sup> Se diría que en esta frase Lewontin exagera. De un lado es de prever que en el futuro el conocimiento genómico influya en la medicina, de modo que poco a poco lo que es una refinada fontanería de éxitos más que notables acabe pareciéndose a una ciencia con capacidad de predicción. Las promesas de los avances revolucionarios en medicina aún tienen que plasmarse en algo concreto. El significado oculto del genoma es como un tesoro a desenterrar y su secuencia es sólo el pico y la pala. Y como ha defendido con vehemencia y convicción Sulston, las herramientas han de ser de todos. El genoma humano es patrimonio de la humanidad.

Lo que es más que dudoso, sin embargo, es que la secuencia del genoma humano nos vaya a dar las claves de «nuestro sentido» —en términos biológicos, no culturales claro— más allá de lo que ya sabemos (y nos resistimos a admitir) desde Darwin<sup>14</sup>: que en nosotros persiste la «huella indeleble de nuestro humilde origen». De cualquier modo y dentro de muy poco, en cuanto dispongamos de la secuencia completa del genoma del chimpancé y nos podamos comparar con todo lujo de detalles, al mismo tiempo que intentaremos comprender qué nos hace diferentes a ellos, se hundirán aún más en la miseria intelectual aquellos que niegan la naturaleza natural de los humanos. Ya lo dijo Darwin en 1871, «con lo que sabemos podemos reconocer nuestro parentesco sin avergonzarnos, a menos que tozudamente cerremos los ojos».

Juli Peretó es profesor de bioquímica y biología molecular de la Universitat de València y miembro numerario del Institut d'Estudis Catalans

## La Edad de Plata en femenino

Marcia Castillo Martín

En los últimos cinco años, y en parte al calor de los «fastos» del 98, han aparecido numerosas reinterpretaciones de la cultura española del cambio de siglo. El fruto más evidente de esta reinterpretación ha sido la superación definitiva de la dicotomía modernismo/noventyocho y la incorporación de la cultura española del primer tercio del siglo XX a la corriente más amplia y abarcadora del Modernismo Europeo, cuya ventaja más significativa consiste en desacreditar la pretendida insularidad de la cultura española y en recuperar la complejidad intelectual de aquel periodo que conocemos



Susan Kirkpatrick  
Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)  
Traducción de Jacqueline Cruz  
Cátedra-Universitat de València-  
Instituto de la Mujer  
Madrid, 2003, 322 págs.

como la Edad de Plata. Ampliadas sus fronteras alrededor de 1898 y 1930, el Modernismo se entiende ya como un periodo histórico de crisis de la Modernidad que comparte, más allá de las diferentes escuelas o movimientos, similares estados espirituales con plurales recursos estéticos.

La segunda conquista de esta reinterpretación ha sido el rescate de algunas figuras y la reedición de numerosas obras, del 98 a la vanguardia, que durante años quedaron en un segundo plano. Las memorias de Cansinos Assens o de Corpus Barga, las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna o reediciones como las de Alejandro Sawa, Antonio Espina, Benjamín Jarnés o el «vanguardista» Azorín de *Superrealismo* son muestra de ello.

<sup>13</sup> Lewontin, R. (2001): *op. cit.*, pág. 134.

<sup>14</sup> Peretó, J. G. (2002): «Cent cinquanta anys seran suficients? Perquè l'evolucióisme il·lumine el pensament contemporani», *L'Espill* núm. 11, págs. 56-65.

① Concepción Núñez Rey, (1989): Introducción a *La Flor de la Playa y otras novelas cortas*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer; Paloma Castañeda (1994): *Carmen de Burgos, «Colombine»*. Madrid: Horas y Horas; Helena Establier Pérez (2000): *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos «Colombine»*. S.l.: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería; Amparo Hurtado (1998): «Prólogo» a *Memorias de una mujer de la generación del 98*. Por Carmen Baroja y Nessi. Madrid: Tusquets; Alda Blanco (1998): «Introducción» a *Gregoria y yo, medio siglo de colaboración*. Por María Martínez Sierra. Valencia: Pre-Textos; y (1999): *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto; Antonina Rodrigo (1992): *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona: Círculo de lectores; Emilio Miró (1999): «Introducción» a *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia; Shirley Mangini, (2001): *Las modernas de Madrid*. Madrid: Península.

② «Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad». En Joan Oleza y Javier Lluch eds.: *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, 19-51.

③ José Carlos Mainer: «Cuatro novelas que cumplen cien años». *ABC Cultural*, 13/4/2002, 4-5.

④ Muchos autores, desde los estudios pioneros de Juan Ramón Jiménez en *El modernismo. Notas de un curso* (1953) han insistido en la conveniencia de entender el Modernismo como una particular sensibilidad epocal más que como una vía única de experimentación formal. Una sensibilidad a la que le es dado expresarse con múltiples recursos formales, a veces alternativos. La confusión terminológica entre el Modernismo en su sentido hispanoamericano –que en otros ámbitos se corresponde con el *Art Nouveau* o *Jugendstil*– y el Modernismo anglosajón –identificado frecuentemente con las vanguardias– dificultó aún más la normalización de la nueva etiqueta. El debate, que por lo demás está lejos de resolverse con acuerdo general, fue retomado explícitamente –con algún que otro exceso– para la literatura española por la miscelánea de R. Cardwell y B. MacGuirk: *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder: U. of Colorado, 1993, y ha regresado desde entonces a la palestra una y otra vez en distintas obras.

Queda pues por concluir una tercera fase de la que el libro de Susan Kirkpatrick es un buen ejemplo: la necesaria recuperación de las escritoras y artistas tradicionalmente marginadas de los estudios canónicos. Algo se había hecho ya en este sentido, pues en los últimos años son varios los estudios que se han ocupado de autoras marginadas: Concepción Núñez Rey, Paloma Castañeda y Helena Establier se han interesado por Carmen de Burgos; Amparo Hurtado nos ha dado a conocer a una olvidada Carmen Baroja que reivindicaba su lugar en el 98; Alda Blanco y Antonina Rodrigo han hecho no poco por la memoria de María de la O Lejárraga; Emilio Miró por la de las poetisas del 27; o Shirley Mangini por la de las intelectuales de la vanguardia ①.

La profesora de la Universidad de California, Susan Kirkpatrick, que nos era conocida por su ya clásico estudio sobre la subjetividad de la escritora decimonónica, *Las románticas* (1989), y por su más reciente *Antología poética de escritoras del XIX* (1992), nos sorprende ahora con un libro que puede entenderse como la continuación de su vindicación de las escritoras españolas de los dos siglos anteriores, y con una propuesta de gran actualidad por su concepto de lo moderno, en *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* que publica la colección *Feminismos de Cátedra*. La obra explora «el modo en que las mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento de participación en la modernización» (10) por medio del estudio de una serie de escritoras y artistas seleccionadas como especialmente representativas entre las tres generaciones del periodo 1898-1930.

### Lo moderno: ampliación de una categoría

Para su objetivo principal era ineludible una reconsideración de lo que se entiende por Modernismo y Modernidad estética, así como de la nómina de los movimientos y tendencias que se insertan en ella. Kirkpatrick, en sintonía con las últimas tendencias críticas, considera que lo moderno no es únicamente lo simbolista o lo vanguardista, sino que hay que tener en cuenta otros caminos plurales para entender la complejidad de la Modernidad estética. Consecuen-

temente, habrá que tener cuidado con las raquílicas etiquetas estéticas que se manejaban hace algunas décadas, ya cada vez más desacreditadas, y que sirvieron para marginar de «lo moderno» a autores que optaron por otras expresiones que las simbolistas/vanguardistas y que pueden ser ahora, desde esta renovadora perspectiva, reintegrados en el canon «moderno».

En el mismo sentido señaló Joan Oleza al respecto de su reinterpretación de la obra de Blasco Ibáñez la necesidad de superar una «concepción de la modernidad demasiado angosta y demasiado unilateral, la que identifica Modernidad con Modernismo» (2001: 96) ②. Blasco se convertía así, para el profesor Oleza, en el enlace necesario y pionero entre el naturalismo decimonónico y el realismo social del siglo XX. Ampliar en este sentido la idea de modernidad permite a la crítica una comprensión más ajustada del periodo finisecular, sin excluir a autores que parecen, desde la otra perspectiva, epígonos rezagados de una tendencia ya liquidada. Se puede así explicar, como señala el profesor Mainer, la convivencia de las renovadoras novelas de 1902 con la publicación, ese mismo año, de *Cañas y barro* o de algunos Episodios galdosianos ③. De igual modo, señala Kirkpatrick, al ampliar la categoría se puede reintegrar a Carmen de Burgos –buena amiga de Blasco, por otra parte– desde su contexto regeneracionista y noventayochista en la cultura artística de los inicios del siglo; como se puede recuperar el sentimentalismo idealista de María Martínez Sierra para el modernismo ④.

Pero además, para la cuestión de las mujeres artistas esta reconsideración es aún más problemática, por poco que se tenga en cuenta la arraigada metáfora de género que manejaban los contemporáneos en su consideración del arte «moderno»: viril era el arte elevado, afeminado lo sentimental, lo popular, o el «ramoniano» cursi. Como nos dice Kirkpatrick, la heterogeneidad de la participación femenina en la cultura alteró en su momento la categoría de feminidad, tanto como altera actualmente la de modernidad. Partiendo de la famosa dicotomía entre un noventa-yocho masculino y un modernismo femenino cu-

yo mayor valedor fue Díaz Plaja, se excluyó irremediablemente del canon a figuras tan relevantes como Carmen de Burgos María Martínez Sierra o Concha Espina. Como señala la autora, ¿cómo explicar en este paradigma el regeneracionismo de Colombine (21)?, ¿dónde situar el mundo rural en vías de modernización de la escritora Concha Espina?, a pesar de que sus obras fueron acogidas con admiración por el muy militantemente modernista Cansinos Assens. Kirkpatrick postula precisamente que esta exclusión de lo femenino de la producción artística elevada fue sutilmente contestada, con diferentes estrategias, por algunas artistas modernistas que lograron insertarse en la cultura de su época.

Para esta nueva lectura de la categoría de lo moderno Kirkpatrick reivindica, como decíamos, por una parte el paradigma interpretativo del concepto de *modernism* anglosajón. Por otro, la metodología de los Estudios Culturales con la ampliación consecuente del abanico textual considerado: relatos y novelas, pero también textos extraliterarios como las memorias personales, la narrativa popular, las entrevistas, los libros de autoayuda y las prácticas sociales que conforman las identidades personales. De esta forma se garantiza una visión más acertada de la participación femenina en la modernidad, aceptando que obras tan dispares como el esbozo de unas memorias o un manual para la decoración del hogar pueden formar parte de la reinterpretación del concurso femenino en lo moderno.

### Mujeres modernas y modernidad femenina

Desde estos planteamientos, Kirkpatrick organiza su libro en torno al estudio detallado de cinco figuras sobresalientes de la cultura española del cambio de siglo: Emilia Pardo Bazán, María Martínez Sierra, Carmen de Burgos, Rosa Chacel y Maruja Mallo. Con el análisis de su experiencia artística la autora muestra las distintas prácticas por medio de las cuales las mujeres trabajaron por «la emergencia de nuevas identidades femeninas a principios del siglo anterior» (28), prácticas que por otra parte coinciden con la mayoría de las líneas maestras de un periodo estéticamente plural: el Espiritualismo y la re-

lectura decadentista en la Emilia Pardo Bazán de principios del xx, el Modernismo en María Martínez Sierra, la prensa y la literatura popular en Carmen de Burgos, la experiencia vanguardista en Maruja Mallo, la novela deshumanizada y el ensayo en Rosa Chacel. De este modo se desmiente la idea de una participación marginal y específica de las mujeres en el arte finisecular; fueron menos en número por razones obvias, pero las que fueron estaban donde debían.

El primer capítulo establece el marco sociocultural y discursivo en el que se movieron las artistas mediante los relatos autobiográficos de Carmen Baroja y de Rosa Chacel —éste ficcionalizado en su novela *Barrio de Maravillas*. Éstos nos dan la medida de la vigencia de la norma decimonónica que exigía de las mujeres ser la encarnación del ángel del hogar y una idea del esfuerzo personal de las autoras necesario para sobreponerse al dictado social.

A continuación, Kirkpatrick reivindica el carácter precursor de Emilia Pardo Bazán, quien pertenece a una generación anterior a la modernista pero que fue indudablemente un modelo admirado por sus herederas literarias. En sus novelas de principios del siglo xx, supo aprovechar las estéticas finiseculares, especialmente misóginas por otra parte, para la construcción de un sujeto femenino alternativo al ángel del hogar. La mujer fatal, la esteta, o la mujer espiritual —la cosmopolita Espina Porcel en *La Quimera* o la *dandy* Lina Mascareñas de *Dulce dueño*— se construye a sí misma como objeto artístico y postula sutilmente la posibilidad de una mujer *artista*. Pardo Bazán aparece como la importante precursora de las artistas finiseculares, modelo apreciado y reconocido por ellas. En este sentido, tras el análisis de algunas de las novelas espiritualistas de la autora gallega, el libro repasa los comentarios de María Martínez Sierra al respecto y una entusiasta entrevista de Carmen de Burgos con Emilia Pardo Bazán publicada en *El Liberal* en 1911. Curiosamente, no todas las mujeres que la tuvieron por modelo y que la siguieron temporalmente en la práctica artística ostentaban una convicción tan clara del ejercicio literario

y del feminismo. Así, la contradictoria María Martínez Sierra, cuya obra estudia el capítulo siguiente, se integra en el Modernismo dentro del proyecto conjunto con su marido Gregorio y el grupo editorial de Helios y Renacimiento, pero siempre limitada por la invisibilidad de lo que ha llamado la «razón social» Gregorio Martínez Sierra. Carmen de Burgos por su parte, desde el periodismo y la práctica de una literatura para el gran público, no rechazó la cultura de masas como impropia del artista, sino que aprovechó la recepción de sus obras por el gran público como foro para la divulgación de sus ideas estéticas y políticas. Su defensa del arte y la libertad –que fueron divisa de la *Revista Crítica* que dirigió entre 1906 y 1909– la sitúan en un espacio modernista muy definido: el que se pregunta por el papel del arte en la sociedad contemporánea. Las tres autoras mencionadas forman así un grupo heterogéneo pero no por ello menos vinculado históricamente. Sus experiencias y sus prácticas artísticas son divergentes, pero equiparable su papel en la historia de un modernismo femenino.

Los capítulos finales se detienen en dos artistas vanguardistas: Maruja Mallo y Rosa Chacel. Mallo reúne, tanto en lo personal como en lo estético, las características del artista de vanguardia: activismo antiburgués, voluntad de participación en movimientos articulados, evolución desde la modernolatría de los «felices veinte» a la crisis intelectual de los «hoscós treinta». Paralelamente, su pintura pasa por las etapas propias de la vanguardia española y es en este sentido una magnífica representante de la tendencia: exaltación de los tópicos cosmopolitas en su primera fase, reinterpretación de lo neopopular después y, a partir de 1928, malestar por la deshumanización moderna. Además, su participación en la vida de la generación del 27, casi como la única camarada totalmente aceptada, la inserta plenamente en el vanguardismo. Lo que no fue posible para Carmen de Burgos ni para María Martínez Sierra, y en parte tampoco para Rosa Chacel, lo consiguió Maruja Mallo.

Chacel por su parte, construye su identidad artística desde la «semimarginación del

círculo mágico vanguardista» pues ni se aceptó su novela *Estación. Ida y vuelta para Nova Novorum* (la colección insignia del vanguardismo) ni se sintió arropada por el equipo de *Revista de Occidente*, a pesar de que su estilo concordaba estrechamente con los postulados orteguianos de *La deshumanización del arte*. En consecuencia, en «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor» desarrolló una lúcida y combativa crítica del pensamiento excluyente de Simmel y Jung –dos de los autores cuyas ideas sobre la mujer más influyeron en los círculos vanguardistas– que fue publicada en *Revista de Occidente*, y en la que contesta que el género pueda constituirse en una categoría diferenciadora, y más aún, negadora de la capacidad artística. Como señala Kirkpatrick, «al proponer que el género es un constructo cultural más que un hecho natural [...] Chacel introdujo una noción radicalmente nueva en el discurso español sobre la mujer, la modernidad y el arte»(283).

La recuperación de las artistas del modernismo y de la vanguardia española, la relectura de sus obras y la consecuente recuperación canónica de sus aportaciones son méritos indudables del trabajo de Kirkpatrick. Pero desde nuestro punto de vista es aún más importante la significativa unidad del libro conseguida por las referencias cruzadas entre sus distintos análisis, de modo que se ponen de manifiesto los puntos de contacto de las, en principio, muy particulares experiencias de cada una de las autoras. El libro, por tanto, no es un catálogo de «claras mujeres», de figuras excepcionales y aisladas, sino que insiste en el principio de una normalización de la participación de las mujeres en la cultura española, una normalización que, como recuerda Kirkpatrick, estuvo guiada en formas distintas por dos impulsos: «uno para redefinir la identidad femenina y otro para entender y renovar la identidad española» (294).

Marcia Castillo Martín es Doctora en Filología por la Universitat de València, autora de *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte* (Alcalá de Henares, 2001).