

**VOZ AUTOBIOGRÁFICA Y ESFERA PÚBLICA:
EL TESTIMONIO DE LAS ESCRITORAS
DE LA REPÚBLICA**

PILAR NIEVA-DE LA PAZ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Desde la Transición política, la sociedad española ha sido testigo de enormes cambios en la condición social femenina. Sin duda, las cotas de igualdad y emancipación conseguidas por las mujeres en nuestro país se han debido, fundamentalmente, a nuestra creciente incorporación al mercado laboral. Quedan todavía importantes metas por alcanzar, tales como superar la elevada brecha en las tasas de ocupación masculina y femenina, acabar con la importante diferencia salarial que todavía se observa entre ambos sexos y romper definitivamente ese techo de cristal que impide que las mujeres lleguen a los consejos de administración de las empresas y a los altos cargos de las Administraciones Públicas. La aplicación de la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres (22 marzo 2007), que implica la puesta en marcha de medidas de carácter transversal para alcanzar la igualdad de género en sectores tan diversos como el mundo del trabajo, la educación, la política, la cultura, la sanidad o la vivienda, por citar algunos ejemplos, va a permitir grandes avances en este sentido.

Ciertos sectores de mujeres profesionales y de mujeres activas en el mundo asociativo y político lucharon durante la Transición política española por recuperar derechos fundamentales que la Segunda República había reconocido a las mujeres, y que fueron abolidos por el franquismo. A la hora de construir su identidad como mujeres *emancipadas*, utilizando una expresión muy de época, echaban de menos modelos femeninos de lucha e independencia, vidas de mujer en las que mirarse y aprender cómo superar los nuevos retos que ofrecía la ruptura con el arquetipo femenino tradicional de la posguerra, en el que habían sido educadas. No querían ser únicamente esposas y madres, como propugnaba el modelo patriarcal. ¿Había otra vida posible para aquellas mujeres de la joven democracia? ¿Dónde estaban esos ejemplos?

Esos anhelados modelos existían, pero habían sido ocultados por la muerte, la represión y el exilio. Una larga Guerra Civil y una todavía más larga posguerra en dictadura había acabado casi totalmente con el recuerdo de unas generaciones de españolas que durante los años 20 y 30 habían protagonizado importantes avances sociales: por primera vez pudieron votar en unas elecciones generales y tener derecho al divorcio, por citar dos importantes logros para las mujeres de preguerra. Muchas españolas luchaban entonces por acceder a la educación superior y a una formación profesional que las capacitara para ser económicamente independientes de los varones de su familia, conscientes de que ésta era la única manera de lograr la libertad en los demás campos. Algunas de ellas lograron, incluso, abrirse paso en terrenos profesionales hasta entonces totalmente masculinos, entre ellos, la política profesional, la edición, la dirección teatral, la gestión cultural, etc. El testimonio autobiográfico de las escritoras republicanas permite recuperar hoy esas experiencias vitales que suponen un antecedente fundamental en la cadena generacional femenina, recuperar una memoria silenciada, y rendir homenaje a una serie de pioneras alejadas durante años de sus herederas naturales por un trágico destino histórico. Ellas abrieron el camino y hoy, tras la aprobación de una Ley Orgánica que busca convertir una igualdad de género hasta ahora teórica y 'legal' en igualdad efectiva y real, es más necesario que nunca recordarlas.

Con la entrada en el siglo XX, las mujeres europeas y norteamericanas fueron testigos de la creciente popularización de las reivindicaciones emancipistas que a finales del siglo XIX se habían dejado oír por primera vez con fuerza, especialmente en los países anglosajones. La 'cuestión femenina' se convertía así en punto casi inevitable de reflexión y debate en la prensa y los medios de comunicación occidentales. En nuestro país, también afectado por este fenómeno general, los inicios de las transformaciones en el horizonte vital femenino coinciden con el comienzo de la nueva centuria.

Los cambios que empiezan a producirse en las tres primeras décadas del siglo XX en la condición social femenina de las españolas fueron impulsados notablemente por el movimiento emancipista, que dio lugar a la proliferación entonces de numerosas asociaciones femeninas de diverso signo y orientación (Fagoaga, Folguera, Roig, Scanlon). Numerosas mujeres protagonizaron entonces un proliferante movimiento asociativo, desde el que reivindicaron, muy destacadamente, el acceso a los niveles superiores de la educación y la incorporación a las profesiones cualificadas. A comienzos del siglo XX, el nivel educativo general de las españolas era todavía muy

precario. Las tasas de analfabetismo eran muy elevadas. En las escuelas, las materias que se enseñaban a las niñas constituían lo que se conoce hoy como 'educación de adorno', preparándolas para el gobierno de la casa, el cuidado de los hijos y, en las clases acomodadas, para el *savoir faire* social. A los catorce años, incluso las jóvenes mejor situadas socialmente abandonaban por norma general la escuela.

El trabajo femenino, que no constituía una realidad nueva entre las mujeres de la clase baja, acostumbradas desde siempre a contribuir a la precaria economía familiar con salarios obtenidos en el servicio doméstico, el campo, el taller y la fábrica, pasó a ser el auténtico 'caballo de Troya' de las crecientes demandas de emancipación por parte de las españolas de las clases medias, que desde finales del siglo XIX se incorporaban, venciendo múltiples dificultades, a las 'nuevas profesiones' del sector terciario (Comercio, Comunicaciones, Administración pública y Profesiones liberales)¹. El discurso de las clases medias femeninas fue avanzando en las primeras décadas del XX, incorporando una concepción del trabajo entendido no sólo como un deber, basado a menudo en la necesidad, como era habitual entre las mujeres de clase obrera o entre las huérfanas y las viudas², sino como un camino de libertad y emancipación personal. Frente al acuerdo general de los diversos sectores afines al feminismo en las reivindicaciones relativas a la educación y el trabajo de la mujer en torno a los años 20 y 30, los derechos de tipo político (elegibilidad de las mujeres en las elecciones locales y estatales, sufragio universal real, etc.) fueron largamente discutidos (García Méndez, Franco Rubio, Nash, Fagoaga y Saavedra).

La lectura y análisis comparado de las autobiografías, memorias, diarios y epistolarios de aquellas protagonistas que destacaron en la vida política, cultural y artística de los años 20 y 30 contribuye a comprender mejor cuál fue su experiencia como mujeres de muchos de los cambios sociológicos que se estaban produciendo entonces en relación con los roles tradicionales femeninos en el noviazgo, el matrimonio y la maternidad, y cómo empezaron a encarnar los nuevos valores identitarios asociados con la 'Eva moderna': la educación, el trabajo y la participación política.

Las autobiografías de mujeres ofrecen especial relevancia e interés, dado que recogen la vivencia personal de una experiencia social que ha sido tradicionalmente muy diferente a la de los hombres, debido a los esquemas patriarcales de unas sociedades regidas férreamente por la separación de las esferas privada y pública. Como ha señalado Carolyn Heilbrun en *Escribir la vida de una mujer*, los

textos de carácter autobiográfico de las escritoras constituyen un fenómeno relativamente contemporáneo que merece la pena analizar para reconstituir una tradición literaria femenina propia y, lo que es aún más importante, para recuperar también modelos de mujeres 'emprendedoras' que alcanzaron logros profesionales merecedores de ser tenidos en cuenta, pero que a menudo han permanecido silenciados y olvidados (Heilbrun 26-27). En el mismo sentido se ha manifestado Anna Caballé, que abre su estudio 'Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)', afirmando: 'Salta a la vista de cualquiera que la escritura autobiográfica supone un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad que muy difícilmente hallaremos en manos de la mujer en etapas anteriores a su emancipación real' (Caballé 111).

Varias de las más relevantes escritoras que estuvieron activas durante las primeras cuatro décadas del siglo XX vieron publicadas décadas después, en la posguerra o en el exilio, sus autobiografías, memorias y diarios; una escritura autobiográfica que refleja su testimonio como pioneras de la creación en España. Es posible destacar del conjunto de la producción autobiográfica femenina de las escritoras de la República varios textos que llevaron a cabo un ejercicio de reconstrucción de la memoria personal y generacional desde comienzos de la posguerra: Isabel Oyarzábal (*I must have liberty*, 1940; *Smouldering freedom: the story of the Spanish republicans in exile*, 1945), Matilde Ras (*Diario*, 1949), María de la O Lejárraga (*Una mujer por caminos de España*, 1952; *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, 1953), Carmen Conde (*Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos. 1914-1920*, 1955; *Por el camino, viendo sus orillas*, 1986), M^a Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1970), Carlota O'Neill (*Una mexicana en la guerra de España*, 1979), Ernestina de Champourcin (*La ardilla y la rosa. Juan Ramón en la memoria*, 1981), Pilar de Valderrama (*Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*, 1981), Zenobia Camprubí (*Diarios I, II y III*, 1987-2006), María Zambrano (*Delirio y destino. Los veinte años de una española*, 1989), Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*, 1990), y Carmen Baroja (*Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, 1998), entre otras.

De la lectura de los textos autobiográficos de las escritoras de la República se deduce que cuando las españolas de las clases medias se acercaban a profesiones hasta entonces difícilmente asequibles para ellas, además de vencer numerosos obstáculos legales y materiales, tenían que luchar frente a otras barreras no menos importantes: un generalizado rechazo social y una frecuente oposición

familiar. Estas obras ofrecen las 'imágenes en el espejo' de un cierto sector femenino de las capas medias y acomodadas de la preguerra española. Constituyen, de hecho un eficaz testimonio de la importancia que la creación artística tuvo en la construcción de la identidad de sus autoras, que ya en la vejez, desde el exilio, recordaban sus vidas y concedían en ellas un lugar relevante a su dedicación profesional a la cultura, la edición, la literatura y el teatro. Ofrecen además un vehículo estupendo para dotar de significado cultural a los escritos femeninos, para explorar la imaginación de la mujer y para trazar las relaciones entre mujeres escritoras y estructuras patriarcales de significación (Smith 39).

Varias de estas autoras estuvieron ligadas por matrimonio a renombrados creadores, cuya fama y prestigio acabó por oscurecer sus propias trayectorias (Rodrigo). Es el caso de escritoras como María de la O Lejárraga, Zenobia Camprubí, Ernestina de Champourcin, Teresa León, Concha Méndez o Pilar de Valderrama. Desde la madurez ofrecieron testimonio de unos años en los que la tarea creativa de los dos miembros de la pareja, realizada muchas veces en paralelo, aparece recordada como otro fruto más de su unión. Sin embargo, una reflexión actual sobre las 'autoimágenes' proyectadas en sus textos permite observar, tras su admiración y apoyo a los logros de sus maridos, la dificultad de potenciar su propia labor y de insertarla en un medio profesional específico. Al compartir sus vidas con escritores y creadores de la generación, hicieron una opción que supuso para ellas un arma de doble filo. Lo que inicialmente pudo servir de acicate y estímulo, al facilitar el asiduo contacto con un medio artístico e intelectual muy rico, se volvió a la larga en su contra, puesto que, como la mayor parte de los hombres de su generación, ellos se resistieron a verlas como mujeres profesionales. 'Vivir al lado del fuego y ser la sombra' (León 516), ser tan sólo 'la estela del cometa' (*ibid.* 222), utilizando las famosas palabras que María Teresa León plasmó valientemente en su texto autobiográfico, fue en varios casos la suerte que les tocó a estas pioneras de la creación artística femenina, un destino social que el exilio contribuyó en algunos casos a convertir casi en un olvido definitivo.

Sus autobiografías, diarios y memorias abarcan cuestiones fundamentales para la formación de una nueva identidad, cada vez más abierta a los ámbitos públicos de actuación. Recogen así su experiencia educativa, a menudo recordada como frustrante e insuficiente, y el acceso progresivo de varias de ellas a la conciencia y el compromiso político. Una y otra vez aparecen recreadas las experiencias personales de las mujeres en la guerra y, en varios

casos, también en el exilio. Todas ellas coinciden en reivindicar en sus textos en primera persona su identidad como 'mujeres de letras', como intelectuales y creadoras que lucharon tenazmente por insertarse en la sociedad literaria y artística de su tiempo y por mantener después a lo largo de los años unas vocaciones enfrentadas a fuertes barreras y continuos obstáculos. Su memoria recobrada pone el énfasis en rescatar la labor que cada una de ellas desempeñó en facetas tales como la creación literaria y teatral, la edición, la dirección escénica, la gestión cultural, la escritura radiofónica y cinematográfica, el periodismo, la traducción, etc.

Una selección para el canon literario hispánico de estas narraciones autobiográficas debería incluir, sin duda, los dos títulos de María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra), escritora de la Generación del 98, así como los de María Teresa León y Concha Méndez, de la Generación del 27. En esta ocasión voy a centrarme en el análisis de las memorias de las dos últimas autoras, recomendando vivamente los estudios que sobre María Martínez Sierra se publican en este mismo volumen (Blanco, Checa), en los que se analiza con detenimiento su contribución a la construcción de la identidad colectiva de la nueva 'Eva moderna'³.

El análisis de las memorias de María Teresa León Goyri (1903-1988), *Memoria de la melancolía* (1970), que publicó en el exilio, en la editorial Losada de Buenos Aires, permite confirmar su papel como mujer pionera en diversas facetas de la vida pública española durante los años 20 y 30, en campos tan diversos como la literatura, el teatro, la política y el feminismo. Recrea en este libro los recuerdos de infancia y juventud, la evolución de su trayectoria política y literaria, su relación con Rafael Alberti y con otros intelectuales y artistas del período, las experiencias vividas en su breve exilio francés y los largos años de destierro vividos en Argentina e Italia. Merece la pena destacar como eje fundamental de su relato la rememoración de su actividad como directora teatral, gestora cultural, autora de guiones para la radio y el cine e intérprete.

El texto memorialístico de María Teresa León aporta un rico y bien construido testimonio personal de su doble trayectoria profesional, como mujer dedicada a la creación y a la política. Si en la actualidad de la escritura, durante el exilio argentino y romano, se percibe a sí misma como *femme de lettres*, cuando recrea su experiencia profesional de los años treinta se recordaba fundamentalmente como mujer de teatro y, más concretamente, como directora escénica. Resulta muy revelador, en este sentido, que en su *Memoria de la melancolía* deje a un lado su trabajo como autora y

adaptadora teatral, realice referencias muy puntuales a sus experiencias como actriz, y se centre, en cambio, en recrear la intensa actividad que desarrolló como *metteur*, una actividad que se interrumpió definitivamente tras su alejamiento de la vida escénica española en 1939.

De la dificultad de su inserción en la sociedad literaria durante los años 20 dan cuenta sus primeras colaboraciones en la prensa burgalesa: diversos artículos, cuentos y críticas de teatro firmados con seudónimo, opción que siguieron buena parte de sus contemporáneas⁴. Sus primeros escritos juveniles aparecieron en el *Diario de Burgos* a comienzos de los años 20 bajo el seudónimo *Isabel Inghirami*, nombre de un personaje de D'Annunzio que ella eligió para esconder su identidad porque, escribía, 'representa el tipo de mujer rebelde y hasta suscitadora de escándalo' (León 159). No en vano sufría entonces en su propia carne la subordinación de la mujer española de la época, que ella misma relacionó con un medio específico, geográfico y social: 'una ciudad con catedral, arzobispo y gobernador' (*ibid.* 163).

En un segundo momento, la escritora madura recuerda la importancia que tuvo la actividad literaria tras la separación de su primer marido, sirviéndole como refugio psicológico y ayuda material para iniciar su nueva vida independiente. De hecho, son varias las ocasiones en que María Teresa insiste en situar el origen de su vocación literaria en una etapa anterior a su unión con Rafael Alberti, tratando de reivindicar su propia identidad como escritora ('El nombre del poeta no le decía nada a la muchacha que había comenzado a escribir porque sus días eran largos, fríos, solos', *ibid.* 166)⁵. Ella se reclama así escritora por derecho propio, y reivindica en su texto autobiográfico la fuerza de su vocación y su autonomía frente al escritor consagrado, cuya fama literaria acabaría por oscurecerla totalmente durante los últimos años de su exilio romano. Resulta de gran interés una lectura contrastada de su *Memoria* con el texto autobiográfico de Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, para comprender la diferente consideración que ambos conceden al trabajo creador del otro⁶.

Con los años, Teresa León llegó a firmar una extensa obra narrativa y una interesante producción dramática, que tampoco llegaría a ver representada (Torres 1996). Fue autora de un texto de teatro político, basado en un hecho real acontecido en 1931, *Huelga en el puerto*, publicado en la revista *Octubre*, en 1933, y ya en el exilio, de *La libertad en el tejado*. Llevó a cabo también una excelente adaptación al teatro de la novela *Misericordia*, de Pérez

Galdós. Escribió además guiones dramático-radiofónicos, entre los que cabe destacar *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, así como una serie de artículos sobre su visión del teatro en tiempos de compromiso y revolución, que reflejan un ejercicio de reflexión y una profunda preocupación acerca de la función sociopolítica de la escena⁷. Las experiencias profesionales ligadas con el teatro de preguerra quedaron reflejadas en su novela argentina de finales de los cincuenta, *Juego limpio* (1959). Posteriormente las integró también en el libro autobiográfico que analizamos, *Memoria de la melancolía* (1970), donde da cuenta, además, de sus otras dedicaciones durante el exilio.

La imagen de sí misma que la escritora transmite en este libro de memorias es la de una mujer comprometida con el tiempo que le tocó vivir, marcadamente rupturista en su vida pública y privada, que tuvo que exiliarse a consecuencia de su identificación política con la causa republicana. Su compromiso político impregnó el conjunto de su actividad creadora. Especial atención reciben en su autobiografía, por ejemplo, los viajes de formación teatral por Europa que realizó en la preguerra, en los que conoció las novedades escénicas más relevantes de la época y se familiarizó con la teoría y práctica del teatro político propugnado entonces desde Alemania y la Unión Soviética por Meyerhold, Piscator, Tairov, Toller, etc⁸. Este bagaje contribuyó, sin duda, a la destacada significación que adquirió en la política teatral y artística durante la guerra civil española. El relato autobiográfico realizado en *Memoria de la melancolía* destaca su vinculación con la sociedad teatral de la España republicana, durante la preguerra y la Guerra Civil, como clave para la construcción identitaria de la autora. De ahí que realice múltiples referencias a figuras teatrales tan relevantes como Federico García Lorca (198-199), Cipriano Rivas Cherif (433-435) o Margarita Xirgu (434-436), cuya labor no duda en valorar con un criterio decidido y propio. Conviene recordar que, tras el estallido de la Guerra, ella ejerció como secretaria del Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, siendo así fundadora de Nueva Escena, sección teatral de dicha Alianza antifascista; fue también vicepresidenta del Consejo Central del Teatro; directora del Teatro de Arte y Propaganda (instalado en el teatro de la Zarzuela), y directora de las Guerrillas del Teatro (Aznar 1993).

De hecho, resultan de especial interés los recuerdos de María Teresa en relación con su propia experiencia como directora del Teatro de la Zarzuela:

Y entré en un teatro grande, destartalado, con solera. Chirriaban las tablas. Había ecos de todas las épocas pasadas, esos murmullos interminables que los visten, y voces y música. Te lo dan para que hagas teatro. Es preciso hacer un teatro para el pueblo, ¿comprendes? Llegaba yo de ver teatro durante varios años por el mundo: Piscator, Meyerhold, Tairof... A Rafael no le gustaba ver cocinarse las escenas, a mí, sí. Toma, trabaja. Ahí tienes. ¿Cómo estás, Justo y tú, Santiago Ontañón, y tú, Leoz, y tú, Edmundo Barbero...? Se formó la compañía. [...] Por primera vez en España se representó una obra soviética: *La tragedia optimista*, de Vishnievski y subió ahí, a ese hueco oscuro, la *Numancia* de Miguel de Cervantes (León 132).

Allí se gestaron las famosas "Guerrillas del Teatro":

El pequeño grupo que se llamó "Guerrillas del Teatro" obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra pequeña. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos. Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero y yo nos encontramos dentro de una aventura nueva. Participaríamos en la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes (*ibid.* 112-113).

Desde la vejez, desde el exilio, María Teresa León recordaba su actividad junto a las Guerrillas del Teatro como parte de unos años duros, pero añorados; trágicos, pero definitivos en su vida. Nos brinda así en esta *Memoria* un excepcional testimonio de la experiencia vivida por una mujer española que fue una activa directora teatral en fecha tan temprana, los años treinta del pasado siglo, dando cuenta de la emoción que esta actividad le produjo siempre:

Sube hasta mí el olor a cola, a gato nocturno, a telones no todavía secos, a cuerdas, a perfumes de actriz, a saludos de actores sudados, rendidos, a ese último aplauso que se quedó en el último cordaje como si fuera el ruiseñor del último verso o la paloma herida de nuestra paz con las alas quebradas... Otra vez los focos, la mirada a los trajes, al peinado de los bailarines, la recomendación ¡Silencio! Telón, por favor. ¡Luces! Y mi juventud aguardando la palabra primera con un lápiz entre los

dientes, temiendo la falta de ritmo en las respuestas o la entrada un segundo tarde del canto de los numantinos... (*ibid.* 134).

La escritora da cuenta también en su libro de su experiencia como mujer exiliada, contribuyendo a esa recuperación de la memoria histórica de plena vigencia en la sociedad española actual, y de su intenso trabajo en esos largos años para ganarse el sustento. Sus relevantes y exitosas colaboraciones como guionista en el cine y en la radio argentina produjeron, según su propio testimonio, importantes beneficios, posibilitando incluso la compra de esa casa emblemática, 'La Gallarda', en la que vivió y escribió con el poeta. Una y otra vez rememora en el texto sus luchas y logros literarios y artísticos, que al recordar su exilio une con los de Alberti en una continua vuelta a la primera persona del plural.

Es posible afirmar, pues, que *Memoria de la melancolía* es un título fundamental del canon autobiográfico español: por la trascendencia del testimonio de mujer aportado, por la variedad e interés de sus contenidos y por su riqueza estilística y formal. Tal vez se hubiera sorprendido su autora de la actual consagración de este libro entre la crítica especializada del hispanismo internacional, dadas las continuas muestras que se encuentran en el texto de esa 'inseguridad autorial' que a menudo ha caracterizado la obra de muchas de las escritoras que la precedieron, y también de sus contemporáneas. Son varias las ocasiones en las que María Teresa León da muestras de su preocupación por el supuesto 'desaliño' estructural y formal de su obra, que no es otra cosa que el discurrir, libre y poético, de la asociación mental que da lugar a la rememoración⁹. Por el contrario, los juegos continuos con la alternancia de los tiempos de la historia y el relato y la multiplicidad de voces narrativas (incluyendo el desdoblamiento de la voz narradora principal, la de la propia María Teresa, de acuerdo con su diferente situación en el tiempo) revelan la plena madurez de la escritora y su maestría literaria.

Concha Méndez Cuesta (1898-1986) formó parte, a su vez, de la corriente de renovación teatral por la vía de la vanguardia lírica que protagonizaron varios de los más relevantes poetas de su generación, teniendo que conformarse con una escasa presencia en el contexto teatral de la España de los años 20 y 30. Poeta, autora de piezas teatrales y de guiones cinematográficos, editora y ensayista, fue una de esas 'mujeres modernas' que durante los años 20 y 30 del

siglo XX luchó por abrirse paso en la literatura y desarrollar una trayectoria creativa propia.

Durante los últimos años de su exilio mejicano, siendo ya octogenaria, Méndez preparó el citado libro autobiográfico, *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), que pudo llevarse a cabo gracias a la iniciativa y a la labor editorial de su nieta, Paloma Ulacia. Estamos ante otro título fundamental del canon autobiográfico español, que ofrece un revelador testimonio del origen y desarrollo de su firme y variada vocación artística. Concha Méndez nos ofrece una imagen de sí misma como hija de familia primero, insatisfecha y rebelde frente a su medio ambiente; como joven de claras inquietudes literarias y artísticas, deseosa de abrirse al medio cultural vanguardista de su época; como mujer viajera, que acercándose a la treintena vive sola durante largas estancias en Londres (1929) y Argentina (1929-1931); como mujer casada, después, compartiendo con su esposo, Manuel Altolaguirre, vocación literaria e intenso trabajo editorial; como mujer exiliada, luchando frente a la necesidad material con las armas de la literatura, el teatro y la edición. Es en definitiva la vida de una verdadera 'Eva moderna', que trató de romper con su medio burgués para conseguir el derecho a un destino propio (Quance). Nos encontramos, pues, ante la narración de cómo se hizo escritora una mujer de la Generación del 27, en medio de las fuertes restricciones familiares y sociales del medio burgués de principios de siglo al que perteneció. Paloma Ulacia, transcriptora de estas 'memorias habladas', reflexiona al respecto en su introducción:

En su juventud [Concha Méndez] transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después, era preferible a la otra posibilidad que la vida le había ofrecido: convertirse en una señora de sociedad o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario: correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer (19).

La narradora que Méndez construye en sus memorias se caracteriza por un claro propósito de reivindicación de la propia identidad, humana y literaria. Una y otra vez, la protagonista se presenta como mujer creadora, como autora de poesía, teatro, artículos y ensayos, al tiempo que rememora sus otras vocaciones artísticas, más o menos frustradas (el cine, la dirección teatral, la

pintura). Sus memorias ofrecen, además, el acierto de utilizar un tono vital, optimista y cercano, que recurre a la anécdota argumental para acercarnos a su visión iconoclasta de la realidad contemporánea, la visión de una española que se sintió a menudo 'extraña', y adelantada a su tiempo. Concha, pionera de la emancipación femenina, editora de vanguardia, poeta consolidada y una de esas autoras de teatro que intentaron vencer las firmes barreras que la fortaleza teatral de preguerra les ponía a las mujeres, tras su matrimonio apenas fue vista por el medio cultural más que como la esposa de Manuel Altolaguirre¹⁰. El análisis comparativo del texto autobiográfico del poeta malagueño, *El caballo griego*, con el libro de memorias de Méndez resulta fundamental para contrastar el muy distinto papel que ambos ocupan en el recuento vital de su pareja y comprobar que él tampoco supo verla como escritora ni como editora. De hecho, el texto manifiesta escasa atención a su capacidad creadora y su intensa vocación artística (Nieva 2005).

Sin embargo, su vocación literaria se había definido con claridad con anterioridad a su matrimonio, ocurrido en 1932. Su amistad con los poetas Federico García Lorca y Rafael Alberti estimuló su vocación poética, que sostuvo a lo largo de toda su vida, dando a la luz pública entre 1926 y 1986 una docena de libros de poesía (Miró, Valender 1995). Lo mismo cabe afirmar de su intensa vocación por el teatro, cuyo origen queda vinculado en sus *Memorias* a su asistencia a una representación de *Casa de muñecas* durante uno de sus veranos juveniles en el norte de España, en los años 20. También antes de casarse, durante la citada estancia en Argentina, solicitó una beca a la Junta de Ampliación de Estudios española para poder estudiar dirección escénica en la Universidad de Columbia, beca que le fue denegada.

Concha fue autora teatral durante más de dos décadas. Esta vocación fue, sin duda, la más difícil de mantener, pues tuvo que defenderla en un entorno hostil a la creación dramática femenina y en un tiempo histórico tan trágico como el que le tocó vivir. Su teatro no llegó a representarse, con la excepción de una obra de teatro infantil, *El ángel cartero*, que fue estrenada en función única en la fiesta de Reyes de 1926 del Lyceum Club (Vilches y Dougherty). Sobresalen en su producción, precisamente, las obras para niños, de un simbolismo poético que combina varios niveles de lectura y sutiles juegos estéticos de vanguardia, destacando como obra cumbre de su producción *El carbón y la rosa*, y una obra dividida en 'secuencias', de corte claramente cinematográfico, *El personaje pre-sentido*, en el que encontramos una protagonista femenina, Sonia,

de claras resonancias autobiográficas, prototipo también de las inquietudes de la joven mujer moderna española de los años 20 (Nieva 1993). Se incluyen también en dicho corpus, *El solitario* (1938, 1941, 1945), tres piezas de teatro infantil recientemente editadas: *El pez engañado* (1933), *Ha corrido una estrella* (1934), *Las barandillas del cielo* (1938) (Bernard), y la obra inédita *La caña y el tabaco* (1942).

Merece la pena destacar de modo especial la reivindicación que Méndez realiza en sus memorias de su labor editorial con Altolaguirre. Al poco de conocerle, con el dinero que ella había ahorrado durante su trabajo en Argentina, ambos fundaron en el hotel en que vivían una modesta pero muy prestigiosa imprenta que llevó el nombre conjunto (Imprenta C. Méndez. M. Altolaguirre), donde publicaron la revista *Héroe* (cuyo título tomaron de Juan Ramón Jiménez) y muchas de las más relevantes publicaciones líricas de la generación del 27. En su libro de memorias da cuenta de su papel como socia 'capitalista', como 'obrero' en la fase de producción y como 'distribuidora', encargada de vender y hacer llegar los ejemplares editados que Altolaguirre, experto en tipografía, componía en la imprenta, ejemplares que constituían su único medio de vida: 'Nosotros hacíamos todo: elegíamos el papel, el material, los tipos; y entre tipo y tipo, entre giro y giro de la máquina, salían las páginas impresas'. Y continúa más adelante:

Ya dije que alrededor de nuestro trabajo estaban nuestros amigos, que venían a ver las impresiones todos los días. Y estoy segura que, para que el grupo de amigos llegara a formarse como generación del 27, fue fundamental el trabajo que Altolaguirre empezó con Emilio Prados y la revista *Litoral*, y que después continuó conmigo. Sin aquellas publicaciones (*Poesía, Héroe, 1616, Caballo verde para la poesía*, más todas las colecciones poéticas que editamos), no se hubiese podido crear una unidad de grupo (Méndez 92).

Fue, en efecto, fundamental su papel como promotora de la identidad de grupo de los poetas del 27, quienes se reunían además asiduamente bajo la hospitalidad de Altolaguirre y Méndez. Una vez casados, en 1933 Altolaguirre conseguiría una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para aprender nuevos procedimientos tipográficos y los dos marcharon juntos a Londres (Concha, por segunda vez). Allí editaron la revista *1616*. Al acabar la Guerra Civil, durante los cuatro años de exilio en La Habana mantuvieron otra nueva imprenta, 'La Verónica', donde publicaron la colección 'El

ciervo herido' y una revista también llamada *La Verónica*¹¹. Méndez volvió a ser pieza fundamental de esta nueva empresa. Cuando Altolaguirre decidió asociarse con unos amigos cubanos vino la quiebra económica, como recuerda Méndez con una crítica valoración:

Quebró nuestra imprenta y naturalmente rompimos relaciones con los otros impresores. Y quebró porque aquellos hombres tenían una dosis de machismo muy grande; nunca me dejaron ocuparme de la administración. Decían que yo quería desprestigiar a Manolo al ocuparme del dinero; cuando, en realidad, al principio de nuestro matrimonio, era yo quien se ocupaba del dinero y ganábamos muchísimo (*ibid.* 114).

Estamos, pues, ante una verdadera pionera del negocio editorial, ante una mujer emprendedora que se encargó directamente de las finanzas de las sucesivas imprentas que ambos fundaron, hasta que su marido, Manuel Altolaguirre, decidió confiar la administración a sus nuevos socios, los impresores cubanos a los que alude en sus memorias Concha Méndez. Poco tiempo después de su traslado definitivo a Méjico y tras la separación del poeta, en 1944, se cerró la etapa de colaboración editorial entre ambos.

Miembro de una generación que se vio impactada por el naciente cinematógrafo, Concha escribió también guiones de cine que fueron rodados. En 1927 publicó su primer guión cinematográfico, *Historia de un taxi*, película que el director Carlos Emilio Nazari estrenó ese mismo año. En México escribió otro guión, *Esclava del recuerdo* (1942), que dio lugar a la película *Prisionera del recuerdo*, dirigida por Eduardo Ugarte y estrenada en 1952 (Pérez de Ayala, Utrera). También quiso ser directora de cine, sin lograrlo. Su ilusionada relación creativa con el Séptimo Arte se vio pronto truncada, y por ello queda poco reflejada en sus *Memorias*¹².

* * *

La incorporación al mundo profesional de las mujeres españolas en las primeras décadas del pasado siglo supuso un cambio fundamental, al propiciar su acceso desde la esfera privada a la esfera pública. En el terreno cultural y literario, varias escritoras del período republicano nos han legado un corpus autobiográfico de singular interés para conocer de primera mano el testimonio personal de su acceso e integración en uno de los campos de la actividad profesional: la creación artística. Estos textos autobiográficos permiten vislumbrar claves comunes en la formación de la identidad de una elite intelectual y artística de mujeres españolas en los años 20

y 30. Orgullosas de su vocación, estas mujeres trataron de desarrollar una trayectoria literaria propia en un entorno social y cultural que se mostraba todavía muy reacio a reconocer los logros profesionales de las mujeres.

Dentro de este corpus autobiográfico destacan los libros de memorias de María Teresa León, *Memoria de la melancolía* (1970) y Concha Méndez Cuesta, *Memorias habladas, memorias armadas* (1990). Ambas creadoras coinciden con sus contemporáneas al reivindicar en estos textos las realizaciones que protagonizaron en la esfera pública y en dejar testimonio de los denodados esfuerzos por insertarse en el medio cultural y artístico y por poder mantenerse en él, desarrollando una carrera creativa propia. Destaca en sus obras la reivindicación de su identidad como 'mujeres de letras', como intelectuales y creadoras que lucharon por desarrollar unas vocaciones profesionales enfrentadas a fuertes barreras y continuos obstáculos. Desde la vejez, en el recuerdo, ponen el énfasis en rescatar la labor que cada una de ellas desempeñó en facetas tales como la creación literaria y teatral, la edición, la dirección escénica, la gestión cultural, la escritura radiofónica y cinematográfica, el periodismo y la traducción. No fueron acompañadas en este empeño por sus amigos y esposos, los poetas de la Generación del 27, que apenas supieron entender su papel como intelectuales, creadoras y editoras. Eran, en definitiva, hombres de su tiempo, cuya educación les impedía integrar los cambios fundamentales en la condición social femenina que estas mujeres estaban entonces protagonizando.

Desde una perspectiva actual, las vidas de estas mujeres resultan hoy paradigmáticas del denodado esfuerzo de muchas españolas de su tiempo por lograr mayores cotas de libertad y autorrealización. A comienzos del siglo XXI, cuando todas ellas han muerto, estas trayectorias a menudo silenciadas y oscurecidas se nos revelan como muestras ejemplares del testimonio coral de la entrada en la esfera pública por parte de una generación de pioneras.

NOTAS

1. Curiosamente, la misma sociedad que rechazaba el acceso de la mujer a ciertas profesiones reservadas al hombre, bajo el pretexto de su dificultad y dureza, aceptaba impertérrita el trabajo rudo que llevaban a cabo innumerables obreras, como denunciaba el periodista y escritor *Andrenio* (E. Gómez de Baquero) en su artículo de *La Voz*: 'La alarma no se ha producido cuando millares de mujeres del pueblo acudían a las fábricas a ganar un

jornal y pasaban allí una larga jornada de trabajo, ni cuando las muchachas campesinas emigraban a la ciudad a colocarse en el servicio doméstico. La ruina del hogar sólo se ha entrevisto como una perspectiva fatídica cuando la mujer de la clase media, la señora, ha empezado a competir con el hombre en las oficinas, en el comercio y en las profesiones liberales'.

2. Rosa Capel explica que el trabajo de la mujer tenía una consideración como realidad complementaria y transitoria que justificaba el que por la misma jornada laboral la mujer recibiera un salario la mitad o un tercio menor al del hombre: 'En resumen, la nueva teoría defendía el derecho de la mujer al trabajo socialmente productivo siempre que se llevase a cabo en determinadas circunstancias –ausencia del esposo–, dentro de unos límites – los impuestos por su “naturaleza”– y controladas sus posibles consecuencias emancipadoras. La asimilación de los conceptos “trabajo”–“independencia” y la reacción negativa que produce en el cuerpo social hacen que también sus defensores den prioridad a las labores domésticas sobre las externas' (55).

3. Véase Vilches 2005 para un acercamiento al concepto de construcción de la identidad colectiva en relación con el teatro, a través de la representación simbólica y mítica del imaginario.

4. Sobre el significado ideológico y social de la utilización del seudónimo por parte de estas escritoras, véase el trabajo de Cornellà, en este mismo volumen.

5. Teresa León insiste en *Memoria de la melancolía* en reivindicar, repetidamente, la fuerza de su vocación creadora: 'Yo he sentido vivir a la gente de mis libros junto a mi respiración. No me dejaban hasta que no escribía el cuentecillo. Otros, mi pueblo o sus gentes, me agarraban la mano. “Escribe”. Aun durmiendo me comían el sueño. Al despertarme me encontraba con lo que me habían contado y les obedecía. Rafael rumia y rumia y se queda sordo y no contesta a nadie cuando escribe. Yo hablo. Creo que me llevan en vilo o en una de esas barcas que empuja el viento. No sé. Escribo con ansia, sin detenerme, tropiezo, pero sigo. Sigo porque es una respiración sin la cual sería capaz de morirme. No establezco diferencias entre vivir y escribir. Ni recuerdo cuando empecé. Debía tener catorce o quince años' (430).

6. M^a Teresa dedica páginas enteras a rememorar los proyectos de Rafael Alberti, desde aquella juvenil lectura teatral de *Santa Casilda*, hasta los polémicos estrenos del *Fermín Galán* y *El hombre deshabitado*. En relación con este último autor, se ofrece también un personal relato de la suerte que tuvieron otros proyectos teatrales en la posguerra, como la puesta en escena de *El adefesio*, a cargo de Margarita Xirgu, en Buenos Aires (1944) o el intento de estreno de *Noche de Guerra en el Museo del Prado*, por el Berliner Ensemble, dirigido por Bertolt Brecht en la Alemania Oriental (1956).

7. Todos estos textos han permanecido inéditos durante décadas. Véanse las recientes ediciones de Aznar 2003 y Torres 2003. Existe una edición anterior de *La libertad en el tejado*, también a cargo de Manuel Aznar, de 1995, menos accesible.

8. 'Conocimos a Tretiakov antes del Congreso de Escritores de 1934, en 1932. Nos gustaba hablar de teatro. Era el momento en que Meyerhold reinventaba *La Dama de las Camelias*; cuando Tairov iniciaba por Europa y

América sus giras deslumbrantes y Ervin Piscator se encontraba anclado en Moscú, pues Hitler no congeniaba con ideas nuevas' (León 335-336).

9. 'Jamás hubiera Barga escrito sobre sus recuerdos: *Memoria de la melancolía*. ¡Pobre libro mío desarreglado como memoria de vieja! ¡Qué desasosiego!' (*ibid.* 386).

10. Méndez reivindica continuamente en su texto el orgullo que siente como mujer de letras y da cuenta, de paso, de la complejidad de la relación de estas parejas de escritores en las que ellos recibieron la consideración pública que a ellas se les negó. Así recuerda Concha una difícil conversación con Altolaguirre, cuando él esgrimió la carrera literaria de ella como razón para justificar la conveniencia de la separación matrimonial: 'un día Manolo me dijo que sería mejor que yo estuviera sola, porque él me daba sombra. [...] Me lo dijo para justificar algo que me haría después, que no me gustó nada. Le expliqué que entre nosotros no había ninguna rivalidad, que él no me daba sombra, porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y que mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo' (121).

11. Valender enumera las revistas literarias publicadas por el matrimonio en su imprenta cubana: *Nuestra España*, *Espuela de plata*, *Atentamente* y *La Verónica* (2001: 12).

12. Siendo novios, Luis Buñuel y Concha Méndez iban al cine a ver a Chaplin y Buster Keaton. En el viaje de vuelta desde Argentina, Concha cuenta cómo se reencontró, tras muchos años, con Luis Buñuel y fue con él a ver en un cine club *El perro andaluz* y *La edad de oro*.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael (2003). *La arboleda perdida*. (Obra enriquecida con manuscritos originales y 25 dibujos del autor). I y II. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Altolaguirre, Manuel (2006). *El caballo griego*. En: Valender, James (Ed.). Madrid: Visor/Comunidad de Madrid.
- Andrenio (1927). '¿Ocupadas u ociosas?' *La Voz* 5.5.
- Aznar Soler, Manuel (1993). 'María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil'. *Anthropos* 148: 25-34.
- Aznar Soler, Manuel (Ed.) (2003). M^a Teresa León. *Teatro (La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya)*. Sevilla: Renacimiento.
- Bernard, Margherita (Ed.) (2006). *Concha Méndez. El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo*. Madrid: ADE.
- Blanco, Alda (1991). 'Las voces perdidas: silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León'. *Anthropos* 125: 45-49.
- Caballé, Anna (1998). 'Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)'. En: Zavala, Iris (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos, 111-37.

- Capel, Rosa (1982). *El trabajo y la educación de la mujer en España: 1900-1930*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Checa Puerta, Julio (2006). 'Gregorio Martínez Sierra y los epistolarios: algunas apostillas'. *Anales de la literatura española contemporánea* 31.2: 119-144.
- Fagoaga, Concha (1985). *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*. Barcelona: Icaria.
- Fagoaga, Concha y Paloma Saavedra (1986). *Clara Campoamor. La sufragista española*. Madrid: Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer.
- Folguera, Pilar (1988). *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Franco Rubio, Gloria (1982). 'La contribución de la mujer española a la política contemporánea de la Restauración a la Guerra Civil (1876-1939)'. En: Capel, Rosa (Ed.). *Mujer y Sociedad en España. 1700-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- García Méndez, Esperanza (1979). *La actuación de la mujer en las Cortes de la II República*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Heilbrun, Carolyn (1994). *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul.
- León, M^a Teresa León (1998). *Memoria de la melancolía* (1970). Ed. G. Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
- Méndez, Concha (1990). *Memorias habladas, memorias armadas*. Ed. Paloma Ulacia. Madrid: Mondadori.
- Miró, Emilio (1979). 'Preliminar' a Concha Méndez. *Vida a vida*. Madrid: Caballo griego para la poesía.
- Nash, Mary (1983). *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Nieva de la Paz, Pilar (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC.
- Nieva de la Paz, Pilar (2005). 'Concha Méndez y Manuel Altolaguirre: la memoria de una vocación teatral'. En: *Actas del Congreso Internacional Manuel Altolaguirre 1905-1959 (XI-2005)*. Madrid: Residencia de Estudiantes (En prensa).
- Pérez de Ayala, Juan (2001). 'Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez'. En: Valender, James (Ed.). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Quance, Roberta (1998). 'Hacia una mujer nueva'. *Revista de Occidente* 211: 103-113.
- Rodrigo, Antonina (1979). *Mujeres de España. Las silenciadas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Roig, Mercedes (1986). *La mujer en la historia (Francia, Italia, España). A través de la prensa. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Scanlon, Geraldine (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea*. Madrid: Akal.

- Smith, Sidonie (1994). 'Hacia una poética de la autobiografía de mujeres'. En: Loureiro, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 113-150.
- Torres Nebrera, Gregorio (1996). *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Torres Nebrera, Gregorio (Ed.) (2003). M^a Teresa León. *Obras dramáticas y Escritos sobre teatro*. Madrid: ADE.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma (1990). 'Introducción' a Concha Méndez. *Memorias habladas, memorias armadas*, 15-23.
- Utrera, Rafael (2000). *Film Dalp Nazari*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Valender, James (1995). 'Introducción' a Concha Méndez. *Poemas (1926-1936)*. Madrid: Hiperión, 9-41.
- Valender, James (Ed.) (2001). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, poetas e impresores*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca (Dir.) (2005). *Mitos e identidades en el Teatro Español Contemporáneo. Foro Hispánico*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dru Dougherty (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.

**PUBLICATIONS OF THE SOCIETY OF SPANISH
AND SPANISH-AMERICAN STUDIES**

Luis T. González-del-Valle, *Director*

**MUJER, LITERATURA Y ESFERA
PÚBLICA: ESPAÑA 1900-1940**

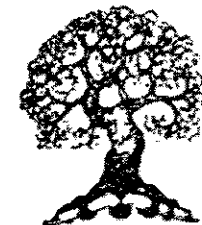
Coordinación y edición:

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

SARAH WRIGHT

CATHERINE DAVIES

FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS



**SOCIETY OF SPANISH
AND SPANISH-AMERICAN STUDIES**

© Copyright, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.

All rights reserved. No portion of this book may be reproduced, by any process or technique, without the express written consent of the publisher. The book may be quoted as part of scholarly studies.

The Society of Spanish and Spanish-American Studies promotes bibliographical, critical and pedagogical research in Spanish and Spanish-American studies by publishing works of particular merit in these areas. On occasion, the Society also publishes creative works. SSSAS is a non-profit educational organization sponsored by Temple University. It is housed in the Department of Spanish and Portuguese, Temple University, 1114 W. Berks St., Philadelphia, PA 19122-6090. U.S.A. Tel.: (215) 204-8285. Fax: (215) 204-2652. E-mail: SSSAS@temple.edu.

International Standard Book Number (ISBN): 978-0-89295-127-7.

Library of Congress Control Number: 2009920939.

Printed in the United States of America.
Impreso en los Estados Unidos de América.

This text was prepared for publication by
Adler Enterprises LLC, Cincinnati, Ohio.

CONTENIDO

Introducción	7
Agradecimientos	15
I. LA INSERCIÓN DE LAS ESCRITORAS EN LA SOCIEDAD LITERARIA	
María del Carmen Simón Palmer. Conservadoras/Heterodoxas: las diferencias ideológicas	19
Alison Sinclair. Construir lo esencial: Rosa Chacel y el discurso de lo femenino en la esfera pública.....	33
Alda Blanco. María Martínez Sierra y la teorización del género.....	47
Amparo Quiles Faz. Isabel Oyarzábal Smith: mujer, prensa e ideología	61
Jordi Cornellá. <i>Felip Palma/Palmira Ventós</i> : la escritura como doble rendición.....	73
Antonio Jiménez Pérez. Literatura y política en los espacios femeninos de la vanguardia.....	85
Ana Cabello-García. El escenario como espacio de libertad: la imagen de la cupletista en las novelas de Fernando Mora y Ángeles Vicente (1909).....	95
Abigail Lee Six. La locura como arma patriarcal : Miguel de Unamuno, <i>Nada menos que todo un hombre</i> (1916)	111
Jean Andrews. Memorias de guerra, voces silenciadas: Carmen Conde e Irène Némirovsky	123
II. REPRESENTACIONES DE GÉNERO: PROTAGONISTAS DE LA VANGUARDIA ESCÉNICA	
Pilar Nieva-de la Paz. Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República	139
Francisca Vilches-de Frutos. Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República	159
Raquel García-Pascual. Deformación grotesca de las imágenes femeninas en el <i>Retablo</i> de Valle-Inclán.....	179
Julio E. Checa Puerta. La mujer protagonista en los éxitos teatrales de los Martínez Sierra	193
Catherine M. O'Leary. Carlota O'Neil: una dramaturga comprometida.....	205
Sara Wright. Eugenesia, maternidad y teatro revolucionario: <i>Ak y la humanidad</i> (1938), de Halma Angélico	217