

Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza

Terminada la guerra española con el triunfo del general Franco, en torno a él aparecen aglutinadas la Iglesia oficial y la Falange, como fuerzas ideológicas de primer orden.

La retórica del Régimen en torno a la cuestión femenina viene informada por las ideas joseantonianas, propagadas por la Sección Femenina de Falange: la mujer es concebida como un «vaso más flaco», que necesita el apoyo masculino para facilitar su propio desarrollo; la tarea de la mujer consiste en tratar de comprender a su marido y en hacer más interesante la vida del hogar;¹ lo deseable sería que ella no trabajase fuera de casa. De acuerdo con todo ello, el Régimen de Franco excluyó a la mujer de la vida productiva ya al establecer las *Leyes Fundamentales*² y equiparó la situación de la mujer a la de los niños desde el punto de vista jurídico: había de someterse al *pater familias* y sólo a través de él podía asumir compromisos comerciales o firmar contratos laborales.

A todo esto ha de sumarse la actitud de la Iglesia oficial: si la maternidad era vista como tarea femenina fundamental y casi exclusiva por la autoridad política, que proclamaba la necesidad de hijos convenientemente educados para servir a la patria, las autoridades eclesiásticas se ocupaban de hacer hincapié también en la imagen de la mujer-madre (Gallego Méndez, pp. 140 y ss.) y señalaban los peligros de la emancipación femenina en cualquier terreno, incluido el terreno fisiológico: la mujer debía asumir las servidumbres naturales sin paliativos y había de llevar su carga con fortaleza y resignación callada.

Este panorama no comenzó a modificarse sensiblemente hasta los años sesenta; el 22 de julio de 1961 apareció la «Ley de derechos profesionales y de trabajo de la mujer». La situación económica había cambiado de forma tal que se hacía perentorio abrir la mano en lo que respecta al trabajo femenino: se contemplaba y regulaba éste, pero sin soñar con equipararlo al del hombre.

Lo cierto es que los oscuros años cuarenta, años de postguerra en que la retórica oficial insiste en situar a la mujer en el reducto del hogar, son también los

* Profesora de la Universidad Autónoma de Madrid.

1 Geraldine Scanlon, p. 324 y ss; entre sus comentarios, cita alguno de los discursos pronunciados en 1941 durante el V Congreso de la Sección Femenina.

2 Véase el *Preámbulo* del 18 de julio de 1938.

años en que se asiste a una «eclosión [...] de la literatura femenina»,³ eclosión de la que después se hace eco Nora⁴ y la crítica posterior.

Esa eclosión de la literatura femenina no sólo se ha de entender como aparición de numerosas nuevas firmas femeninas, sino también como renovado interés por la mujer como objeto narrativo y como destinataria del producto literario.

En lo que respecta a las nuevas firmas, junto a Carmen de Icaza, que ya triunfó desde las páginas del folletón de *Blanco y Negro* en vísperas de la guerra (1935), se aúpan otras escritoras populares, como Mercedes Ortoll y las hermanas Linares Becerra; en esa década apuntan además las nuevas escritoras nacidas hacia los años veinte: Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute..., cuya orientación narrativa nada tiene que ver con la literatura popular.

En cuanto a la mujer como objeto narrativo, es notorio que desde diversos frentes literarios se expresa un renovado interés por la psicología femenina y los entresijos del alma de la mujer; escritoras populares en la época, como Julia Maura, las hermanas Linares Becerra y Carmen de Icaza, afirman su convicción de que la mujer tiene mucho que aportar a la novela: porque sólo una mujer conoce la psicología femenina⁵ y porque «la mujer puede transmitir al papel algo de ese *charme* –naturalidad, gracia, ángel– que es uno de los patrimonios de la mujer». ⁶ Este estado de opinión puede contribuir a explicar los contradictorios excursos indirectos⁷ acerca del feminismo vertidos en las obras de las novelistas más populares.⁸

La convicción de que no se ha hecho justicia a lo femenino en la literatura es reivindicada por conocidos escritores españoles de la época,⁹ e incluso se llega a sostener que grandes autores como Flaubert¹⁰ o Galdós¹¹ fueron torpes en el retrato de la mujer.

3 Federico Sáinz de Robles, en su Prólogo a *Cuentistas españolas contemporáneas*, Madrid, Aguilar, 1946.

4 Nora, 1973, p. 430, menciona la «brillantísima pléyade de escritoras actuales en el campo de la novela».

5 V. el conjunto de entrevistas, mencionado por Martín Gaité (1987, p.102), de *La estafeta literaria*, n. 1, p. 7, de 1944. Estas mismas escritoras emprenden esforzadas y oscuras definiciones de la mujer y los sentimientos femeninos a través de paradojas y antítesis. En la obra de Carmen de Icaza, por ejemplo, cuando Marisa, de ¡*Quién sabe!* se halla con su amado, siente un «maravilloso bienestar, mezcla de fuego y hielo. El bienestar del malestar» (*Op. cit.*, p. 193); la protagonista de *El tiempo...*, Jandra, es «de nieve que quema» (*Op. cit.*, p. 83); ... etc.

6 Icaza, en entrevista cit.

7 Sobre el excurso indirecto y su frecuencia en la novela popular folletinesca del siglo anterior, v. Romero, p. 154.

8 Caso paradigmático es el de Carmen de Icaza, en pasajes de *Cristina Guzmán....* (pp. 81-89) y *Yo, la reina* (p. 167).

9 Julia Maura y Concha Linares Becerra, en entrevista cit.; Celia Forneas Fernández, p. 21, recoge manifestaciones de María Alfaro, Carmen Kurtz y Carmen de Icaza en el mismo sentido.

10 Julia Maura, entrevista cit.

11 E. Serrano y Juan Díez Caneja, en encuesta de *La estafeta...*, n. 3, p. 7., 1944.

En lo relativo a la mujer como destinataria del producto literario, recuérdese que en esos años cuarenta adquiere enorme difusión la novela rosa, cuyo maestro en España, Rafael Pérez y Pérez consigue cifras record de tirada (Fernández Azorín, p. 64). La novela rosa es un producto dirigido preferentemente al consumo femenino; su principal característica es la «deformación de la realidad hacia lo agradable» (Nora, p. 426); en ella son habituales otros rasgos propios de la novela popular: nítida discriminación entre personajes «buenos» y «malos» (Eco, p. 19), recurrencia al mecanismo placentero del *plurale tantum* (Jauss, p. 80 y ss.), efecto consolatorio (Eco, pp. 16-19)...; además se advierte la provocación de un proceso de identificación de las lectoras con la protagonista (Amorós, p. 27), la omnipresencia del sentimiento amoroso –que llena las ausencias dejadas por la religión, la política, la inquietud social o los problemas de cualquier tipo (Amorós, p. 27)– y el final feliz a base de boda estupenda. Este último factor contribuye a explicar el triunfo de la novela rosa en los años de postguerra, puesto que coincide con la retórica oficial del Régimen en proponer el amor y el matrimonio como vías casi exclusivas de realización femenina.

Carmen Martín Gaité ha destacado la importancia que las novelas rosa tuvieron en la formación intelectual de las jóvenes de postguerra¹² así como la llamativa irrupción de Carmen de Icaza en aquel panorama cultural:

... leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Carmen de Icaza y desplazó a los demás, ella era el ídolo de la postguerra, introdujo en el género la *modernidad moderada*, la protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se había liberado económicamente, pero llevaba auestas un pasado secreto y tormentoso...¹³

En los años cuarenta, Icaza es ya una autora consagrada, que aparece citada como valor seguro por libreros y editores en la prensa periódica especializada¹⁴ y encuestada junto a otros autores de éxito (las hermanas Linares Becerra, Concha Espina, Baroja, Azorín, Cela...) para conocer sus opiniones;¹⁵ sus obras se reeditan y traducen a otros idiomas y son objeto de adaptaciones dramáticas para actrices de éxito.¹⁶

Junto a las dos hermanas Linares Becerra y a Mercedes Ortoll, Icaza modifica las pautas establecidas a partir de 1915 por Rafael Pérez y Pérez para la novela rosa española, y se coloca en la cresta de la nueva ola en lo que se refiere a novela popular y sentimental. Tanto Icaza como las otras dos cabezas visibles

12 Carmen Martín Gaité (1978, p. 138): «Es muy importante el papel que jugaron las novelas rosa en la formación de las chicas de los años cuarenta».

13 Carmen Martín Gaité (1978, p. 141).

14 *La estafeta Literaria*, p. 16, n. 6, año 1944, y p. 21, 1-XII-44.

15 V. Las encuestas de *La Estafeta Literaria*, año 1944, n. 5, p. 19 y n. 6, p. 9, año 1944.

16 V. Montojó, p. 35 sobre las traducciones y las adaptaciones al teatro, cine y televisión de distintas

del género, las hermanas Linares Becerra, se resisten a ser clasificadas bajo el rótulo de novelistas rosa, y afirman escribir novela «blanca y moderna».¹⁷

Para averiguar en qué consistía esa «novela blanca» española según sus autoras y qué lugar ocupó en el panorama literario español de postguerra, conviene anotar sus semejanzas y diferencias con la novela rosa tradicional y con los parámetros manejados por las nuevas novelistas jóvenes de la postguerra. A tal efecto es especialmente interesante la producción de Carmen de Icaza, que obtuvo extraordinaria difusión y aprecio (Montejo). Si comparamos los esquemas habituales de Pérez y Pérez y los usados por Icaza, observamos que, en lo que respecta al diseño de las heroínas, el maestro alicantino consagra una imagen tradicional de la mujer de su casa: «femenina, religiosa y rebosante de ternura que, indefectiblemente, la inclinaban hacia el matrimonio y la maternidad» (Fernández Azorín, p. 65); los atributos constantes de este arquetipo femenino manejado por Pérez y Pérez, serían: pureza inexcusable y total, caridad y abnegación, conformismo y resignación, y nada de deporte o músculo (Fernández Azorín, pp. 100-109). Sin embargo, es de notar que las heroínas de Icaza sólo parcialmente responden a ese patrón fijado por el maestro de la novela rosa española: son deportistas y, en su mayoría, viudas o mujeres de pasado turbulento;¹⁸ fuman y hasta trabajan fuera de casa.¹⁹ En una década en que la mujer era instada a depender del esposo y a limitarse al entorno doméstico, Carmen de Icaza seleccionaba protagonistas económicamente independientes muy a menudo: hacía notar las duras condiciones en que se ha de desenvolver una mujer sola²⁰ y mostraba heroínas con capacidad para triunfar en terrenos profesionales considerados varoniles: en *Soñar...* ella dirige una revista y es una popular escritora, si bien bajo pseudónimo masculino (Jorge de Iraeta); en *Yo...*, Valentina triunfa en su carrera, llega a presidir consejos de administración y a la cumbre del éxito, aunque todo ello sucede en Nueva York; e incluso, en *¡Quién sabe!*, la protagonista es una espía sagacísima, pero suele realizar parte de su trabajo disfrazada de hombre. Todos estos triunfos femeninos debían tener un

17 *La estafeta Literaria*, n. 1, p. 7, 1944. Incluso en el interior de las novelas hallamos pasajes que se refieren directamente a la enorme diferencia existente entre la realidad de la ficción y el mundo manejado en las novelas rosa (v. *Soñar la vida*, p. 307). Sin embargo, elementos de la realidad interior propia de los folletines o de las novelas en general, son equiparados en otros relatos a los del universo narrativo de la misma autora («Esta historia me parece de folletín», dice un agente fallangista refiriéndose a su intrincada investigación (*¡Quién Sabe...!*, p. 344); «esa señora es de folletín», afirma un personaje refiriéndose a otro (*La boda...*, p. 28); o la vida de cierto personaje «es una verdadera novela», comenta otro (*ibid.*, 80); hasta Talía, la protagonista, cobra visos de heroína folletinesca a ojos de sus hermanos (*ibid.*, p. 63).

18 Martín Gaité (1987, p. 102).

19 Teresa Sandoval es periodista y novelista (*Soñar la vida*); Marisa (*¡Quién sabe...!*) es una espía; Valentina Voss (*Yo, la reina*), tras una vida de rudo trabajo, acaba controlando y dirigiendo multitud de empresas; Juana (*La casa de enfrente*) es enfermera...; la mayor parte de ellas enciende algún cigarrillo frente al lector.

20 (Cristina Guzmán...; *El tiempo vuelve*; *Soñar la vida*; *Yo, la reina*).

importante efecto sobre las potenciales lectoras de los años cuarenta y cincuenta, de las cuales muy pocas trabajaban fuera de casa²¹ y siempre al margen de verdadera protección legal.

Por otra parte, el tópico final feliz consistente en boda, una boda siempre detallada y sugestiva en las novelas de Pérez y Pérez (Fernández Azorín, p. 124) sólo funciona como *happy end* en las novelas de Icaza anteriores a 1947, y nunca es ritualmente detallada como es costumbre en el maestro levantino: Icaza cierra la mayoría de sus novelas (*Cristina Guzmán...*, *La boda...*, *Vestida...*, *Soñar...*) anteriores a 1947 con auspicios de boda, pero no detalla la boda en sí para fruición de las lectoras.

Por último, el lenguaje de Icaza no coincide con el de Rafael Pérez y Pérez. Según Didier Coste, Pérez se caracteriza por sus referencias a diversas fuentes culturales de la tradición castellana, su vocabulario extenso y rebuscado pero sin tecnicidad, y su intención de resultar antiprosáico (Coste, p. 346). Se diferencia radicalmente del estilo folletinesco, breve, jadeante y entrecortado, y de los rápidos movimientos propios de la novela popular de la nueva promoción de los cuarenta en general; así como de las profusas referencias culturales y literarias extranjeras que hallamos concretamente en Carmen de Icaza,²² y de su preferencia por las frases cortas que aligeran la lectura (Montejo, p. 33).

Lo cierto es que la novelística de Icaza comprende un conjunto de irregular elaboración. Desde novelas muy próximas al modelo de Pérez y Pérez, como *La boda del duque Kurt*, en la que incluso se repiten situaciones manejadas por Pérez y Pérez,²³ a novelas completamente ceñidas a las coordinadas del género rosa descritas por Nora, y francamente desaliñadas estilísticamente,²⁴ hasta novelas de cierta estimación y aliento, como *Las horas contadas*. La obra con que saltó a la fama fue *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, que fue objeto de numerosas reediciones, adaptaciones y traducciones (Montejo, p. 36); pero su obra favorita era *La fuente enterrada* (Montejo, p. 21), que se recoge junto a *Las horas...*, en sus *Obras Selectas* prologadas por Federico Carlos Sáinz de Robles; también merece atención *La casa de enfrente*, híbrido de rosa-policíaca y muy cuidadosamente trabajada.

Carmen de Icaza evoluciona (Sáinz de Robles, 1971), pese al éxito de cada una de sus novelas, hacia otras formas de narración. Así, si bien la primera novela que

21 Sólo el 8,3 % en los años cuarenta; en los cincuenta representaban el 15,8 % del total de los trabajadores. V. la revista *Mujeres*, p. 34, n. 5, monográfico, de julio, 1994.

22 V. la comunicación presentada por Carmen Servén al Congreso Internacional sobre Escritura y Feminismo, Universidad de Zaragoza, 13-18 de Noviembre de 1995.

23 Un hombre joven, aristócrata, apuesto, honrado, generoso, cede la mano de la mujer que ama a otro ejemplar masculino similar: Felipe de Kettel a Kurt de Altenburgo en el cap. XXIV de *La boda...*; en Rafael Pérez y Pérez, *La gloria de amar*, Barcelona, ed. Juventud, 1934, cap. final, se produce una situación similar entre Gonzalo, marqués de Collalbo, que cede a su mejor amigo la mano de Cristina de Escuder.

24 *Soñar la vida*.

escribió,²⁵ es decir, *La boda...*, presenta todas las características propias del género rosa –figuras centrales extranjeras y aristocráticas, entornos lujosos (un balneario de fama internacional), protagonistas hermosísimos, amores ideales, *happy end...* etc.–, en novelas posteriores abandonará paulatinamente los tópicos del género: protagonistas españoles desde *Cristina...*; amores sujetos al deterioro del tiempo en *La fuente*; entornos menos lujosos progresivamente tras *Yo, la reina*, hasta culminar en los campos de mendigos y clases medias estudiados en *La casa...* etc. Lo cierto es que Icaza, muy prolífica y cercana a la novela rosa durante los primeros años cuarenta, a partir del año 1947 en que publica *La fuente enterrada*, se aleja progresiva y marcadamente de los patrones con los que obtuvo su gran éxito; aparecen desde entonces pocas novelas icazianas y mucho más elaboradas.

A este respecto, conviene recordar el impacto que produjo por entonces la nueva generación de narradoras de postguerra; según Martín Gaité,²⁶ el éxito de *Nada* (Carmen Laforet, 1944) marca un hito e inicia «el salto a la palestra de una serie de mujeres novelistas en cuya obra, desarrollada a lo largo de cuarenta años, pueden descubrirse hoy algunas características comunes». En la nómina de este joven grupo podrían incluirse las escritoras nacidas en torno a 1920: Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute... Aunque Carmen de Icaza pertenece a una generación anterior²⁷ y era ya una novelista consagrada, es curioso constatar el viraje con que, desde fines de los cuarenta, se aproxima en varios aspectos a la narrativa de la nueva promoción femenina; incluso deja entrever en sus páginas el eco de *Nada*: si las protagonistas icazianas, siempre fueron mujeres introvertidas y misteriosas, la autora presenta en 1950 a una heroína algo emparentada con la de Carmen Laforet; Tyna (*Yo, la reina*, 1950) es otra estudiante reservada y extraña, que no asume los patrones de comportamiento considerados apropiados a su edad y condición;²⁸ una versión peculiar de la «chica rara».²⁹

25 Aunque no la primera que publicó, que fue *Cristina Guzmán*...

26 Martín Gaité, 1987, p. 101.

27 Nacida en torno a 1900; se trata de una promoción dividida y heterogénea, pues a ella pertenecen desde Rosa Chacel (n. 1898) o Margarita Nelken (n. 1898), exiliadas después de la guerra civil, hasta Carmen de Icaza o Elisabeth Mulder, que permanecieron en el país tras ella.

28 Tyna, como Andrea, es retraída y reacia a tontear, según se consideraba habitual, con los compañeros de estudios: «En torno suyo, las chicas de su edad empezaban con coqueteos y noviazgos. Ella los rehuía. Era seria, estudiosa y trabajadora» (*Yo, la reina*, 60); «Reatraída por naturaleza, evitaba, fuera de las clases, todo trato con sus compañeros. Quería hacerse a sí misma» (*ibíd.*, 61). Ambas protagonistas, Andrea y Tyna coinciden en sufrir el asalto erótico de un muchacho que las besa por sorpresa (Icaza, *ibíd.*, 60) y que les provoca una fuerte sensación de rechazo. Además, Tyna es, al igual que Andrea (respecto a ésta, v. Martín Gaité, *Desde la ventana*, p. 113) una mujer que busca el exterior, que no encaja en la domesticidad femenina al uso y siente el ahogo de los interiores: «Le pareció de pronto que las paredes en torno suyo se acercaban. Sin pensarlo, se metió el gorro y el abrigo y bajó a hundirse en los estruendos, los silbidos, los traqueteos de la calle» (*Yo, la reina*, p. 121).

29 Definida por Carmen Martín Gaité como prototipo femenino literario cuyo antecedente es Andrea y que repetirán otras escritoras de postguerra: la propia Martín Gaité, Ana María Matute y Dolores Medio.

El viraje de Carmen de Icaza sin duda vino propiciado también por un cambio en la situación general. Según Fernández Azorín, la demanda de novelas rosa de Pérez y Pérez descende en los años cincuenta como producto de los cambios económicos, sociales y culturales habidos hasta fines de los sesenta; y además, a partir de los años cincuenta hacen su entrada otros dos productos subculturales de evasión que pueden satisfacer a las adolescentes y a las amas de casa más modestas: el serial radiofónico y el «tebeo de lo sentimental próximo» (Fernández Azorín, p. 67).

En cualquier caso, «los lectores piden a la novela popular –que es un instrumento de diversión y de evasión– no tanto que les proponga experiencias formales nuevas o una subversión dramática y problemática de los sistemas de valores vigentes, sino precisamente todo lo contrario: a saber, que venga a reafirmar el conjunto de las expectativas ajustadas a la cultura habitual e integradas en ella» (Eco, p. 76). A estas coordenadas generales se ciñen inequívocamente las novelas de Icaza anteriores a 1947; en ellas, las heroínas exhiben un comportamiento sujeto a la moral convencional, aunque su excepcional dimensión como figuras novelescas venga avalada, en ocasiones, por inocentes transgresiones de las normas generales: la heroína acepta un extravagante trabajo de suplantación (*Cristina...*), o se disfraza de hombre para trabajar como espía (*¡Quién sabe!*). En todos los casos, estas «transgresiones» sirven para ilustrar el talante audaz de la protagonista, pero no entran en conflicto con el sistema de valores dominante: forman parte de los esfuerzos que la mujer desarrolla en pro de aspiraciones informadas por el discurso más consolidado y tradicional; la meta será el triunfo de las fuerzas del general Franco durante la guerra civil (*¡Quién...*), o el bienestar de una viuda desamparada y de su familia (*Cristina*).

Pero si la novela popular es una máquina de producir gratificaciones (Eco, p. 20), lo cierto es que a partir de 1947 Carmen de Icaza parece más renuente a conceder completa felicidad a sus mujeres: se dedica principalmente a dibujar calvarios femeninos,³⁰ y se acerca algo más a la realidad de la postguerra; así se aleja de las pautas de la novela rosa y se aproxima a la literatura escrita por mujeres de la generación siguiente. Y las contradicciones que ya hemos señalado en lo que respecta al «feminismo», desembocan en una actitud cercana a la de sus colegas más jóvenes en ciertos temas: concretamente en lo que respecta al mito del matrimonio. El matrimonio como destino ideal, destino único en realidad para la mujer de la postguerra, viene exaltado desde los discursos sociales dominantes: según ya se indicó más arriba, el porvenir de una mujer se resume en su papel de esposa y madre; el estado idóneo para ella viene propiciado por el matrimonio.

³⁰ En un mundo regido por los varones, Tyna es injustamente declarada culpable de una falta que no ha cometido, lo que la conducirá a la cárcel; fue su condición de mujer estudiosa, retraída y seducida lo que indujo al tribunal a considerarla culpable en *Yo, la reina*; Irene, Catalina y María, en *La fuente enterrada*, *Las horas contadas* y *La casa de enfrente*, respectivamente, aparecen torturadas o asesinadas por sus maridos.

De acuerdo con este panorama de expectativas, hasta 1945 (*El tiempo vuelve*), las protagonistas de Icaza son premiadas en el desenlace con una boda o expectativas de ella con el hombre amado, generalmente descrito en términos similares a los siguientes: «Alfonso Vivanco, grande de España y magnate de Anatolia, hijo de embajador y poseedor de riquezas que se decían fabulosas, era un partido como sólo existía en las novelas blancas» (*Suñar...* pp. 164 y 175); pero a partir de 1947, boda ya no equivale a final feliz: en *La fuente enterrada*, la gran boda ya se ha celebrado y ha desembocado en un infierno conyugal; en *Yo, la reina*, no se llega a celebrar y precisamente en unos tiempos en que el cardenal Gomá clama contra la emancipación femenina de índole fisiológica,³¹ la protagonista se lanza a vivir intensos amores sin que medie sacramento; en *Las horas contadas*, el sacramento santifica un matrimonio asimétrico, entre un deforme y degenerado aristócrata y una joven inocente y reservada: de nuevo asistimos a un infierno conyugal; y en la última novela, *La casa de enfrente*, el marido acaba por asesinar a la esposa inválida. Ninguna de estas mujeres sustenta o propone una ideología coherente que proclame la rebelión contra la institución matrimonial, pero todas evidencian el tormento que para la mujer suponen esa obediencia y ese sacrificio femeninos predicados desde la propaganda oficial (v. Scanlon, pp. 332-34); todas despliegan ante el lector la funestas consecuencias que se derivan de las palabras entonces pronunciadas por el sacerdote durante la celebración del matrimonio: «Vos, esposa, habeis de estar sujeta a vuestro marido en todo....» (Scanlon, p. 334); y varias alumbran actitudes heterodoxas con respecto a la rigurosa moral sexual de la época:³² Tyna, de *Yo, la reina*, constituye un modelo femenino inusitado en la retórica oficial española de los años cincuenta, puesto que es una triunfadora profesional y una mujer de misterioso e intenso atractivo, que mantiene relaciones sexuales extra-matrimoniales con dos varones distintos a lo largo del libro; Catalina, en *Las horas contadas*, no sólo está enamorada de su primo Biel pese a hallarse casada con Mateo, sino que además, la situación conyugal de la heroína es dibujada con tintes tan crueles, que al lector le ha de parecer justificado su sentimiento adúltero.

En las últimas cuatro novelas de Icaza, escritas a lo largo de quince años, amor y matrimonio son nociones disociadas. El amor, ya desde las primeras novelas se presentaba como fenómeno inexplicable y arrasador; y como tal sentimiento irresistible seguirá apareciendo hasta en el último relato de Icaza. Si en *Cristina Guzmán* era motivo para que en el cap. XXX la joven mostrara el enfrentamiento existente entre el corazón y la razón –todo este capítulo aparece como pugna entre ambas potencias, que dialogan entre sí tomando como *leit motiv* la expresión anglosajona «I love you»– para concluir con el triunfo de este

31 V. Gallego Méndez (1983, p. 142)

32 Sobre esa moral sexual de los años cuarenta españoles, consúltese Carmen Martín Gaité (1994): el recato en la mujer, la indispensable identificación amor-matrimonio para ella, la importancia de la inocencia virginal, la inexistente educación femenina en materia sexual... etc.

último, en la última de las novelas icacianas, un personaje femenino afirma con convicción que «el amor es algo que no se elige y que puede arrastrarle a uno como un alud» (Juana, en *La casa de enfrente*, p. 185); el curso de la narración confirmará su aserto, pues la explicación final de Patricio, el marido asesino, asegura:

...aquel día, cuando entré contigo en el gabinete y sus ojos se encontraron por primera vez con los míos, supe, aun antes de oír su voz ni de saber nada de ella, que había dado con la mujer que me estaba destinada (*idem*, p. 316)

Más adelante prosigue:

Supe instantáneamente que Nuria era la mujer creada para mí. Entiéndeme: lo supe de un modo rotundo, fatal. Y sentí el choque de aquella clarividencia en mis sentidos, en mis nervios, en mi cerebro. Y luché por apartarlo de mi camino con todas mis fuerzas... (*idem*, p. 317)

Tal lucha fue evidentemente infructuosa, pues por obtener el amor de Nuria acabó asesinando a su esposa.

Esa calidad del amor irresistible e irracional, en tonos menos trágicos pero igualmente ilustrativos se halla en otras novelas: en *Soñar la vida*, la protagonista, inequívocamente atraída por Alfonso Vivanco reflexiona:

Veamos claro de una vez. ¿Qué siento yo por Alí Vivanco? Sin dudar lo, una extraña atracción desde el primer momento. Algo así como una ferviente y comprensiva admiración. Un irrazonable impulso a rodearle de ternura. A costa de lo que sea. Y una alegría sin fundamento en su presencia. Una alegría maravillosa y callada que no expreso ni con un gesto, pero que me late en los pulsos y me tiembla en los labios... (*Soñar...*, p. 251)³³

Así, el sentimiento amoroso aparece con enorme y sostenida potencia a lo largo de la producción novelística de Carmen de Icaza, y contribuye a forjar «esa noción confusa y exaltada del amor que la mujer elaboraba, apoyándose en modelos literarios y del cine» (Martín Gaité, *Usos...*, p. 143). Pero en los últimos cuatro relatos icacianos el amor se desarrolla al margen del matrimonio: la confianza y respeto que inspira a Irene el doctor Vendrell (*La fuente enterrada*), la atracción de Catalina hacia el primo Biel (*Las horas contadas*) y la que siente Patricio por Nuria (*La casa de enfrente*), se producen, con diversas consecuencias, de espaldas a su estado conyugal; y el amor abrasador que siente Tyna (*Yo, la reina*) tampoco está santificado por el matrimonio.

Además, en tres de las cuatro novelas últimas de Icaza, el matrimonio es

³³ Los subrayados son nuestros.

fuente de horribles sufrimientos para las protagonistas: Irene (*La fuente...*, 1947) enloquece³⁴ y es recluida en un manicomio por el esposo inconstante y caprichoso; Catalina (*Las horas...*, 1953) apenas acierta a soportar el repugnante contacto carnal con su marido;³⁵ María (*La casa...*, 1960) es asesinada por el suyo. Puesto que las protagonistas de los sucesos narrados son ellas, y son sus puntos de vista los destacados en todos los casos, todas estas novelas constituyen una recusación implícita del mito del matrimonio propuesto desde la retórica oficial.

De este modo, Carmen de Icaza se aproxima muy tempranamente a la actitud renuente que frente al mito del matrimonio sustentan escritoras más jóvenes poco después.³⁶ Y en este sentido sus relatos enlazan con la decepcionante perspectiva que sobre el matrimonio indisoluble ofrecieron otras novelistas durante los años veinte: por ejemplo, Margarita Nelken, en *La trampa del arenal*, ya mostraba el infierno de desamor y mezquindad en que puede convertirse un matrimonio convencional donde ambos cónyuges se sienten atrapados sin salida.

En conclusión: si «la escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica, que prescribe las funciones del rol femenino y las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes» (Díaz Diocaretz, p. 95), Carmen de Icaza, mujer y escritora, parte de la aceptación del sociolecto del patriarcado para pasar paulatinamente a formas que reaccionan frente a él mediante el rechazo de ciertos mitos sociales como el del matrimonio.³⁷ Con ello se aleja paulatinamente de la novela rosa y logra sus mejores producciones. Por otra parte, su obra es muestra de que «las fronteras existentes entre la novela popular y la novela «literaria» son tan confusas y diluidas que casi puede hablarse de un conjunto unitario matizado en los casos individuales» (Romero, 199)³⁸; y ocupa un área narrativa que la propia autora quiso denominar «novela blanca», situada entre la primitiva novela rosa española y las producciones de la nueva generación de narradoras de posguerra.

34 La locura, junto al cólera de 1834, la tuberculosis o la epilepsia, son enfermedades habituales en los folletines decimonónicos. V. Romero, p. 138.

35 Cuando Catalina, recién casada, se resiste a la cohabitación conyugal, su suegra insiste: «Lo manda el Evangelio... La esposa debe obediencia al esposo... Y serán una misma carne...» (p. 851), mientras la joven piensa con horror en tirarse al mar para salir del atoladero. Tras el nacimiento del primer y único hijo, Catalina se resiste de nuevo al esposo; el sacerdote que la confiesa le niega la absolución si no cede a los requerimientos del marido (p. 911), que resulta padecer un mal repugnante y espantoso (p. 917).

36 Particularmente Carmen Laforet (*La mujer nueva*, 1955) y Carmen Kurtz (*El desconocido*, 1955); Francisca López (1995, p. 43-58) ha estudiado la desmitificación del matrimonio llevada a cabo en ambas novelas y en *Las horas contadas* (1953) de Carmen de Icaza.

37 Otros mitos sociales relacionados con la figura femenina, como el de la pureza sexual (v. López, p. 190) quedan también descartados de plano en protagonistas como Tyna, de *Yo, la reina*.

38 La cita de Romero se refería a la novela popular del siglo XIX. Una estimación parecida y extendida a toda novela popular hace Umberto Eco, cuando afirma que la novela y la novela popular no siguen caminos completamente separados, como ha querido ver cierta crítica (Eco, pp. 22-23).

LIBROS CITADOS

- AMORÓS, Andrés: *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974.
- COSTE, Didier: «Los principios de la novela rosa: dos novelas de Rafael Pérez y Pérez», en *Les productions populaires en Espagne, 1850-1920. Subliteraturas*, Madrid, Ariel, 1974.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Miriam e Iris M. ZAVALA: *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ECO, Umberto: *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995.
- FERNÁNDEZ AZORÍN, María Dolores: *La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.
- FORNEAS FERNÁNDEZ, Celia: *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*, Madrid, Eds. de la Universidad Complutense, 1987.
- GALLEGO MÉNDEZ, M. Teresa: *Mujer, Falange y Franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- ICAZA, Carmen de: (1935) *La boda del duque Kurt*, Barcelona, ed. Juventud.
 (1936) *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Castalia, 1991.
 (1940) *¡Quién sabe...!*, Madrid, Afrodisio Aguado.
 (1941) *Soñar la vida*, Madrid, Afrodisio Aguado.
 (1945) *El tiempo vuelve*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1952.
 (1947) *La fuente enterrada*, Madrid, gráfica Clemares.
 (1950) *Yo, la reina*, Madrid, gráfica Clemares.
 (1953) *Las horas contadas*, Madrid, gráfica Clemares.
 (1960) *La casa de enfrente*, Madrid, Librería de Ferrocarriles, 1960.
- JAUSS, H. R.: «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (orig.: «Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», 1975), en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (compil.), Madrid, Arco-Libros, 1987.
- LÓPEZ, Francisca: *Mito y discurso en la novela femenina de postguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.
- NORA, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea*, vol. I, Madrid, Gredos, 1973, 2 ed.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
Desde la ventana, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
Usos amorosos de la postguerra española, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MONTOJO, Paloma: Introducción a Carmen de Icaza: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Castalia, 1991.
- NELKEN, Margarita: *La trampa del arenal*, Madrid, 1923.
- PÉREZ Y PÉREZ, Rafael: *La gloria de amar. Segunda parte de Los caballeros de Loyola*, Barcelona, ed. Juventud, 1934.
- ROMERO TOVAR, Leonardo: *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976.

SÁINZ DE ROBLES, Federico C.: Prólogo a *Cuentistas españolas contemporáneas*, Madrid, Aguilar, 1946.

Introducción a C. de Icaza: *Obras selectas*, Barcelona, Carroggio, 1971.

SCANLON, Geraldine: *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal, 1986.

SOBEJANO, Gonzalo: «Novela española de nuestro tiempo», *En busca del pueblo perdido*. Madrid, Prensa Española, 1975.