

VELANDO Y DESVELANDO LA MODA:  
LA NOVELA ROSA Y SUS TRAJES DE EMANCIPACIÓN

Elettra Fiumi  
Director: Justin Crumbaugh  
Mount Holyoke College  
Department of Spanish  
2 de mayo de 2005

## ÍNDICE

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción                                                            | 3   |
| Capítulo 1: Carmen de Burgos y el <u>look</u> de la Nueva Mujer Moderna | 15  |
| Capítulo 2: La moda como Culto de lo Nuevo en Pedro de Répide           | 36  |
| Capítulo 3: Carmen de Icaza y la moda como <u>performance</u>           | 58  |
| Apéndice                                                                | 80  |
| Obras citadas                                                           | 104 |

## INTRODUCCIÓN

Este estudio se interesa por el papel de la moda en la sociedad española durante las décadas desde los años 1920 hasta los años 30. Esta época era significativa para la mujer porque sus derechos fluctuaron drásticamente desde antes de la euforia emancipadora de la Segunda República hasta la violenta Guerra Civil. Durante este periodo, las novelas rosa tuvieron mucho éxito comercial porque ofrecían un desahogo para las mujeres, aun cuando éste se lograra en términos puramente consumistas. En estas novelas, la moda actúa como agente activo (incluso como un personaje principal recurrente, se podría decir) porque posibilita la articulación del ser mujer durante unos cambios drásticos socio-políticos. Mediante el análisis de una serie de novelas rosa, me enfocaré en la moda como un mecanismo de negociación entre, por un lado, las realidades antes y durante la Segunda República y por otro, el conformismo y trasgresión con respecto al papel de la mujer española.

## I. Marco conceptual e histórico

Para apreciar la relación entre la moda y la novela rosa, hay que reconocer hasta qué punto la moda cumple un papel comunicativo comparable con el lenguaje.<sup>1</sup> Como señala Roland Barthes en The Fashion System, la moda se puede plantear como una dinámica entre “significante” y “significado.” La novela rosa y la moda no sólo son análogas por ser procesos comunicativos sino que además son intrínsecamente relacionadas por sus enlaces con la identidad femenina.

Si la manera en que la mujer se expresa (se constituye) mediante la moda se puede entender en términos comunicativos, también se puede estudiar a través de la teoría de la performatividad explicada en Gender Trouble de Judith Butler. No es sólo que las estructuras de poder impongan el papel de género utilizando instrumentos de vergüenza, beneficios y castigos. La ropa, junto con los demás actos comunicativos transforma el papel de género. En función de provocaciones o inhibiciones, el personaje que lleva la ropa “naturaliza” una cierta imagen de lo que es la mujer. La moda ofrece a la mujer una cierta agencia porque fabrica, como quien produce una prenda “glamorosa” o

---

<sup>1</sup> Para un estudio sociológico de la moda ver Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Contexts de Ruth Barnes; Dress and Identity de Mary Ellen Roach-Higgins, Joanne B. Eicher y Kim K. Johnson; The Language of Clothes de Alison Lurie; The Psychology of Dress: An Analysis of Fashion and its Motive de Elizabeth B. Hurlock; Fashion, Culture, and Identity de Fred Davis; The Agony of Fashion de Eline Cremers van der Does; y El sentido del vestir de Patrizia Calefato.

“rebelde,” modelos de comportamiento y fantasías de auto-proyección que se convierten en una manifestación de este sueño.

Una de mis premisas será que la moda opera a la manera de un artefacto cultural que nos permite ver las peculiaridades de su época histórica.<sup>2</sup> Como no puede ser de otra manera, la moda de los años 20 nos remite a la terrible Primera Guerra Mundial (1914-1918), y sus más de 9 millones muertos, la cual tiene un impacto no sólo económico sino también simbólico en España, a pesar de que este país mantuvo una postura de neutralidad. De hecho, la Primera Guerra Mundial dio lugar a la vanguardia a nivel internacional porque rompió la estructura existente conceptual. Si en algunas esferas esta revolución estética adoptó tendencias políticas explícitas, en otras se manifestó en forma de escapismo y despreocupación.<sup>3</sup>

El ejemplo más indicativo y relevante de unas mujeres imaginadas en términos de moda porque su traje se convierte en el emblema de un movimiento político, es la flapper de los años 20, una época de excesos y ambivalencias que parecen llenar un vacío existencial. Igual que Daisy en The Great Gatsby de F. Scott Fitzgerald, las flappers españolas surgieron en los

---

<sup>2</sup> Para un análisis histórico de España en este período ver The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War de Gerald Brenan; The Spanish Revolution de Stanley G. Payne; y The Republic and the Civil War in Spain de Raymond Carr.

<sup>3</sup> Aún así, es conveniente recordar que la vanguardia es un término militar que se refería a los soldados que iban por delante de los demás. Por eso la vanguardia es también una metáfora para la estructura de la moda que siempre se postula como lo último.

años 20 y eran mujeres vanguardistas y extravagantes para su época. La mayoría tenía entre 20 y 30 años y no se conformaban al estilo indumentario o de conducta convencional. En general, llevaban vestidos sin forma, a veces cubiertos en palletes, que sugerían una extravagancia y una despreocupación (véase figura A). Los vestidos llegaban justo hasta las rodillas o un poco arriba, que de todas maneras era más corto que la longitud media de las faldas; también tenían cabello corto hasta abajo las orejas que nunca antes fue hecho porque el cabello corto de garçon se consideraba manera masculina; se ponían maquillaje sin pensar en ningún código social; se emborrachaban y fumaban con una boquilla, cosas que hacían solo los hombres. Así, las flappers demuestran lo importante que es la prenda para crear el verdadero sentido de la emancipación. Este espíritu de libertad femenino era encapsulado en la Nueva Mujer Moderna española.<sup>4</sup>

Examinaré cómo la imagen de la Nueva Mujer Moderna se construye y se critica mediante un discurso sobre la moda en las novelas rosa de la época.<sup>5</sup> Para poder apreciar la centralidad de la novela rosa como mecanismo social masivo es importante estudiar la novela rosa como fenómeno de masas. Se puede decir que la novela rosa española tiene sus orígenes estéticos en épocas

---

4 Por ejemplo la protagonista en la novela rosa El Berilo Azul de José Francés, desafía las convenciones y se convierte en un modelo de la flapper española, también conocida como la llamada Nueva Mujer Moderna.

5 Para una interpretación de la novela rosa de la época del franquismo ver Usos amorosos de la posguerra española de Carmen Martín Gaité o Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España de Francisca López.

anteriores a la industrialización del siglo XIX. Aún así, es sólo con la urbanización y las nuevas posibilidades estructurales y culturales que la literatura se convierte en un producto masivo con el fenómeno de los llamados “folletines” decimonónicos. Cuando a principios del siglo XX se empieza a publicar esta literatura en su versión completa la novela rosa como tal tiene un boom de éxito. Como explica José Álvarez Junco, en “Popular Culture: Rural and Urban Popular Cultures,” la novela rosa “was a wide-spread phenomenon, with production on an industrial scale—one source traces up to 2,600 titles, estimating that the real figure would have been double this” (86).<sup>6</sup>

La novela rosa fue siempre despreciada a nivel intelectual, en parte por ser un producto de masas pero también por ser considerada una “literatura femenina.” Así en este caso la palabra “género” se aplica en los dos sentidos del término, es decir, como forma literaria y como diferencia sexual. Pero es por eso por lo que las novelas rosa constituyen artefactos culturales que nos ayudan a comprender la situación socio-política de la mujer en este período.

El hecho de que la novela rosa es un producto de la cultura de masas implica una asociación con lo que puede ser considerado la “cultura baja.” Es una conexión curiosa que provoca una especulación sobre la imagen femenina en el contexto social. Si lo que representa lo femenino sugiere una pertenencia

---

<sup>6</sup> Para un estudio del papel de la novela rosa en la literatura y en la “cultura pop” ver Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture editado por Winfried Herget.

a una “cultura baja” por consecuencia lo femenina tendría que significar lo “bajo,” o inferior. Pero, como veremos, es precisamente esta visión opresiva de la mujer como entidad inferior ante el hombre política y socialmente lo que cuestionan y negocian estas novelas.

En paralelo a las novelas rosa, las revistas de moda españolas como EVA: Sus caprichos, sus elegancias sus extravagancias, y en particular la revista Blanco y Negro, marcaban las tendencias en términos de ropa y complementos como el maquillaje y los guantes, como vemos en el artículo “Sombreros de primavera,” “Vemos en” y “Los sombreros grandes” en la revista Blanco y negro (véase figuras B, C y D). Además los artículos parecen ofrecer opciones para estilos de vida femeninos. Por ejemplo artículos como “La influencia de la moda deportiva sobre la elegancia ciudadana” (EVA) o “La española que puso un ‘Cabaret’” (Blanco). Ofreciendo una cultura visual, éstas revistas marcaban pautas de moda que declaraban como vestir y actuar en los “tiempos modernos” (véase figuras E, F y G).

La estética vanguardista de la moda de los años 20 anticipa los cambios políticos brindados por la Segunda República (1931-1939) y su movimiento hacia la secularización, la educación universal y, claro está, también con respecto a los derechos de la mujer. En particular, la Constitución del 1931 introducía reformas agrarias y militares, el derecho de la elección femenina (abogado por Clara Campoamor del Partido Radical y aprobado en Artículo 36; pocas votaron y en general eran políticamente más conservadoras que los

hombres (Alexander 351)), el sufragio femenino, la protección de las madres trabajadoras, y la legalización del divorcio en 1932. En 1936 la primera mujer, la anarquista Federica Montseny, entró en el ministro del gobierno como Ministra de Sanidad. Estos eran cambios radicales, debidos a la emancipación femenina, para una sociedad basada en tradiciones y religión.

La Guerra Civil española (1936-1939) era mayormente un conflicto entre ideales polarizados de fascismo y el anti-fascismo, representados respectivamente por los nacionales y los republicanos, el Catolicismo y la secularización, el tradicionalismo y el progresismo. Las mujeres estaban organizadas por la Sección Femenina de la Falange (SF)<sup>7</sup>, el partido fascista español que inició en 1934, y se encargaba del papel social de la mujer, con responsabilidades como asistir a los enfermos, y lavar y coser la ropa de los militares. Según la ley del 7 octubre 1937 todas las mujeres tenían que invertir seis meses de trabajo social para la región, y por la del 28 de noviembre del mismo año, tenían que reconstruir la patria como responsabilidad nacional.

En la Sección Femenina también había una correlación entre la ropa y la ideología:

For its own elite members, however, dress code and behaviour were understood and expressed through SF's use of the word 'style' (estilo). It was used to denote a simple but smart way of dressing together with a confident manner and social graces.

---

<sup>7</sup> Para un estudio de la formación y del papel de la Sección Femenina, ver el libro de Kathleen Richmond, Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange, 1934-1959.

This set an SF member apart from the stereotypical intellectual woman whose absorption in learning had caused her to neglect her personal appearance and forget how to behave with men. But here too was a contradiction: at its most effective, estilo was a powerful lever, enabling women to be active participants in an essentially male world while appearing to remain in a passive role (Richmond 10).

Esta paradoja es una lucha desde adentro (consciente o no) que refleja las contradicciones inherentes de la Falange y sus repercusiones en el sector femenino de la Falange en forma de la moda. Entonces después de la Guerra Civil los esfuerzos por crear un espacio socio-político femenino que habían surgido antes la guerra desaparecieron hasta después de la muerte de Franco.<sup>8</sup> Sin embargo, como veremos con las novelas rosa, la moda opera en cierto sentido como mecanismo político conservador, como mecanismo de control. Así se forma un espacio de libertad que puede subvertir un sistema jerárquico de género desde adentro.

---

<sup>8</sup> Para un estudio del papel femenino en España ver Women in Contemporary Spain de Anny Brooksbank Jones; La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974) de Geraldine M. Scanlon; y Recovering Spain's Feminist Tradition de Lisa Vollendorf.

## II. Descripción de los capítulos

En el primer capítulo analizo el papel de la llamada Nueva Mujer Moderna tal como se articula en la novela rosa de los años 20 y 30. Es un nuevo modelo de mujer que refleja un movimiento progresista femenino. En términos de la moda, el nuevo look de esta época se trata de una estética rompedora que surge dentro del nuevo contexto de crecimiento urbano. Esto dio lugar a un nuevo estilo de vida femenino más público. Como explica Mary Nash en “Un/Contested Identities,”

The prevalence of archetypes of gender identity may, in fact, eclipse the existence of identities that are not shared but rather act in competition, thus reinforcing the monolithic dominance of a set of models of femininity... Despite the historical reality of women's ongoing presence in the public arena, the gendered distribution of space in the model of domesticity implied that women were only to occupy the domestic realm (27, 29).

Estos cambios y estas inquietudes de la Nueva Mujer Moderna se documentan en las novelas de la célebre y apasionada luchadora para un espacio femenino, Carmen de Burgos, como Perdónanos nuestras deudas (1931) y La ironía de la vida (1931). Paradójicamente, este papel femenino era también ambivalente ya que la emancipación de la mujer se realizaba más que nada en función del hombre y en términos de poder adquisitivo.

En este sentido las novelas rosa, igual que la moda, pueden ser criticadas como expresiones del capitalismo ya que ofrecen un producto comercial

fabricado para un consumo fugaz, para usar y tirar en cuanto llega algo nuevo<sup>9</sup> (véase figuras E, F y G). Aún así, vemos también hasta qué punto la ropa y complementos como joyas, sombreros y zapatos, se postulan en las novelas como instrumentos de independencia. De hecho en Perdónanos nuestras deudas vemos la protagonista Marta utilizar la ropa para conseguir mayor independencia de su marido, al cual termina abandonando.

En el segundo capítulo cuestiono la economía de la moda en términos de la jerarquía social de las clases y el ciclo continuo del capitalismo. Para mantener el funcionamiento de esta economía el capitalismo necesita un gasto continuo que tiene correspondencias con lo que Peter Bürger llama en relación con la vanguardia, “el Culto de lo Nuevo.” Como vemos, por ejemplo, en El zodiaco y el amor (1926) de Pedro de Répide, el vestuario tiene que ser constantemente renovado para cumplir el imperativo social de ir vestida a la moda, lo cual termina dando lugar a un desfase entre medios e imagen. El papel de la mujer se articula mediante este debate estético.

En dicha novela la moda se presenta como un sistema privilegiado análogo al mismo capital, ya que ni la guerra ni las crisis económicas llegan a cuestionar su existencia. Este papel de la moda está representado por el modisto en El zodiaco y el amor. Él es un genio, calculador y aprovechado,

---

9 Aunque expertos como Francisca López han hecho estudios sobre las novelas rosa de la posguerra y su éxito extraordinario, no hay estadísticas precisas en términos de cuantas novelas fueron publicadas en las primeras décadas del siglo XX.

pero también satisface a sus clientes, haciéndolas felices, con su ilusión de estatus social creada a base de ropa. Si los vestidos hacen la mujer (como dice el refrán), él está fabricando a la mujer misma. El modisto crea una estructura de deseo porque fabrica estas necesidades por las mujeres. Ellas por consecuencia dependen de él. Esta es una ideología de cómo el consumismo determina las necesidades, las cuales siempre son “necesidades alienadas” (Baudrillard).

Mientras su mejor clientela compuesta por la élite madrileña está en una crisis económica él aprovecha ofreciendo un crédito sin límites. De esta manera, él gana poder y sus clientes se visten bien para demostrar que siguen teniendo dinero y estatus. Todo el mundo saca beneficio, pero es toda una actuación, un teatro, ya que, como indica la novela, el estatus socio-económico no es más que la interpretación de un papel. La gente de la clase alta consigue llevar a cabo un montaje de estatus social aunque no tengan dinero.

Además del aspecto político y económico de la moda, en el tercer capítulo examino su dimensión performativa. La teatralidad y la performance vienen a ser los ejes conceptuales de la novela Cristina Guzmán, profesora de idiomas de Carmen de Icaza, hija de una familia derechista. Si en La ironía de la vida vemos una cierta conciencia de esta teatralidad, ya que el teatro se convierte en una metáfora de la identidad, en Cristina Guzmán, profesora de idiomas examinamos la funcionalidad de la performance como manifestación o realización de una fantasía.

En esta época caracterizada por tantos cambios sociales y estructurales, la identidad de la mujer estaba revolucionándose. Lo que puede parecer un simple escapismo presente en estas novelas rosa en realidad ilumina una compleja negociación de la imagen de la mujer de éste periodo. Su lucha se plantea como un anhelo de transgredir y superar los obstáculos sociales que se le presentaban. Pero si tanto la moda como las novelas rosa han operado como instrumentos para articular las fantasías de la mujer española, al estudiarlas conjuntamente también se puede poner de manifiesto la difícil (si no imposible) tarea de negociar con unos instrumentos que vienen de la mano del mismo sistema de poder. Por lo menos tenemos la moda como lente histórica, estética e instrumental para ver un principio de un espacio femenino de liberación.

CAPÍTULO 1:  
CARMEN DE BURGOS  
Y EL LOOK DE LA NUEVA MUJER MODERNA

Según Mary Nash, el período de las primeras décadas del siglo XX se caracteriza por una crisis con respecto a los papeles sociales tradicionales, debido a las dramáticas transformaciones estructurales. Por ejemplo, la industrialización, la urbanización y la integración de la mujer en el mundo laboral y en la vida política. Ante esta inestabilidad social, la moda se convierte en una manera de redefinir y cuestionar el papel de la mujer, lo cual vemos ejemplificado en la figura de la Nueva Mujer Moderna. Esta era una mujer que entraba en el espacio público; que no tenía que casarse o por lo menos podía elegir su marido; que se atrevía a tomar una educación que incluía la universidad y que después del diploma trabajaba.

Para comprender el desarrollo de la Nueva Mujer Moderna en España es imprescindible hablar de la figura de Carmen de Burgos, que como escritora y política se dedicó en cuerpo y alma al proyecto de la libertad femenina. Nacida el 10 de diciembre 1867 (Rey 10)<sup>10</sup> se casó con sólo 16 años con un periodista

---

<sup>10</sup> Aquí Rey revela que aún Burgos nació en 1867, sus colegas de El Liberal dijeron que había nacido en 1879 y ella nunca lo negó.

que resultó ser algo mujeriego. Perdió un hijo y tuvo otra hija. Siendo madre y esposa, empezó a estudiar para obtener el título de Maestra de Primera Enseñanza Elemental, siguió con la de Enseñanza Superior y terminó enseñando en la Escuela Normal de Maestras de Guadalajara y finalmente convirtiéndose en profesora de la Sección de Letras. La educación en esta época no estaba dirigida a las mujeres. De hecho en uno de sus primeros ensayos, “La educación de la mujer,” Burgos declara que, “El que desee hombres grandes y virtuosos, que eduque a las mujeres en la grandeza y la virtud” (14). Burgos veía esta necesidad inminente y con su propia valentía empezó a forjar un espacio donde la educación femenina universal podría ser una realidad.

El personaje público de Carmen de Burgos es el de una luchadora, siguiendo sus pasiones, rompiendo normas y estableciéndose para permitir que otras pudieran hacer lo mismo. “No tenía modelo y corrió la aventura de crear en sí misma una nueva mujer” (Rey 37). Era la primera redactora de un periódico,<sup>11</sup> y escribía para periódicos políticos y revistas literarias y de moda:

Desde su puesto de Presidente General de la Cruzada de Mujeres Españolas y de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Iberoamericanas, Carmen se lanza de nuevo, esta vez interviniendo políticamente, a la conquista de los derechos de la mujer por los que ha luchado toda su vida. Reclama por

---

11 Era redactora de El Diario Universal en 1903.

enésima vez su igualdad ante la ley y el derecho a voto, y junto a ello exige de la República la ley de divorcio y la abolición de la pena de muerte (35). La llamaron feminista, “la divorciadora,”<sup>12</sup> “la Dama Roja,” “La encarnación de la República,” o por su amante Ramón Gómez de la Serna,<sup>13</sup> “el primer cuarto de camino de todos los destinos de mujer” (23, 26) (véase figura 1.1).

Sus novelas constituyen una reacción crítica a la condición socio-política femenina de la época, con sus inquietudes y nuevas libertades. Por eso, voy a analizar dos de sus novelas rosa de la serie firmada con uno de sus seudónimos, “Colombine”: La ironía de la vida (publicada en julio 1931) y Perdónanos nuestras deudas (publicada en septiembre 1931). Las dos novelas pertenecen a la colección literaria La Novela de Hoy. “Como nota casual y simbólica, aunque triste, hay que recordar que la muerte de La Novela de Hoy, última colección importante de este gran movimiento editorial, coincide con la

---

12 También escribió El Artículo 438 sobre la legitimidad del divorcio. Esta novela era bastante revolucionaria considerando la visión tradicionalista católica de la época, pero Burgos luchaba por lo político igual que por lo estético, por ejemplo con las novelas El arte de la elegancia o La mujer moderna y sus derechos. Una lectora que ya la conociera por sus novelas la habría escuchado también cuando hablaba de otras ideas, por ejemplo, de política. Esto subraya el impacto que tuvo esta “escritor(a)” sobre las mujeres de la época.

13 Ramón Gómez de la Serna era también escritor y uno de los más influyentes vanguardistas de la época.

de la autora en 1932” (Rey 23). Esta cita indica la dimensión política de sus novelas y el poder e influencia que tenía Burgos.

Burgos estaba muriendo cuando fue a una conferencia sobre la educación sexual y gritó sus últimas palabras: “Muero contenta, porque muero republicana. ¡Viva la República! Les ruego a ustedes que digan conmigo ¡Viva la República!” (qtd. in Rey 37). De hecho la República simbolizaba la libertad que Burgos trataba de establecer en España. Tenemos que tener en cuenta que hacía tiempo que había un descontento socio-político. Aunque los años 20 brindaron grandes cambios, el régimen fascista de Primo de Rivera creó corrupción, ineficacia en la burocracia e instituciones, y un lío entre el poder militar y político (Jackson 6-7). Con la crisis económica de 1929 el rey decidió poner fin al poder de Primo de Rivera para sustituirlo con otro dictador, General Berenguer. Al mismo tiempo el rey comprendió que el ejército ya no lo apoyaba y que había un sentimiento anti-monárquico generalizado. Por eso, poco después, abandonó el país.

Sin embargo, la industrialización, junto con el cambio político continuo, dio lugar a una vitalidad cultural que produjo escritores, artistas y científicos. El establecimiento de la Segunda República, con el Pacto de San Sebastián, firmado el 17 agosto 1930 (un año antes de la publicación de las novelas que voy a discutir en este capítulo) refleja el anhelo por, o por lo menos un

esfuerzo por, una libertad política, religiosa y civil. Las frecuentes huelgas ya habían indicado un deseo de mayor igualdad social, lo cual se extendió al papel de la mujer. En Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War, Mary Nash indica que, “From 1905 to 1921, more women workers than men workers went on strike... Spanish women can no longer be portrayed as apathetic, docile workers instrumentalized by right-wing ideologues, for they, too showed a high level of combativity and resistance.” Las mujeres tenían que luchar porque su situación era ignorada y se les pagaba menos del 50% del sueldo masculino (32).

En general, la ideología dominante de las primeras décadas del siglo XX se basaba en la Iglesia católica, influyendo en el funcionamiento y principios en casi todas las instituciones y postulando la domesticidad como eje de la existencia femenina: la mujer tenía que ser madre y esposa y quedarse en el espacio “privado.” De ahí el tópico del Ángel del Hogar. El trabajo, la esfera “pública” y la educación eran para los hombres. Figuras célebres como Gregorio Marañón sostenían estos estereotipos proporcionando una base “científica” para las diferencias de género, y reforzando así la idea de la inferioridad femenina. Además, como explica Nash, “The prevailing hostile attitudes toward female wage work exerted an important influence on the distribution and working conditions of the female labor force. They also

reinforced the idea of the social unacceptability of women's involvement in the economic process" (Defying 23). Desafortunadamente las mujeres de la clase baja tenían que trabajar y esto era considerado una gran vergüenza. De todas maneras la mayoría de las mujeres trabajaba en la industria textil. Es un ejemplo sutil de cómo lo femenino siempre iba ligado a la moda. Con la industrialización, las mujeres—de todas las clases—aparecieron en el espacio público, siempre trayéndose esta presencia estética.

Estas consideraciones con respecto al papel de la mujer en esta época nos permiten entender bien los textos de Burgos. La primera novela que voy a analizar, La ironía de la vida, aborda temas contextuales desde el principio con un énfasis en la educación de la protagonista, Lucía. Es una chica soñadora que vive en un mundo imaginario de fantasías para no tener que conformarse a la vida tradicional de una mujer de pueblo, “donde tantas bellas y buenas muchachas seguían la misma trayectoria” (7). En esta fase de su vida Lucía no se viste bien no porque no tenga estilo sino por falta de dinero.

Aunque su sensibilidad intelectual la permite independizarse de este mundo provinciano y ella sabe no poder conformarse a ningún código predeterminado, sigue creyendo que la verdadera independencia sólo se alcanza con la ayuda de los hombres. “Ella tendría que triunfar en otro medio. A su tía la protegieron las mujeres. A ella tendrían que protegerla los hombres” (Burgos Ironía 7).

Precisamente a través esta figura, en su familia, de una mujer que ha podido salir del pueblo, crece el anhelo de Lucía de realizar sus sueños. Efectivamente no es casualidad que la tía y la sobrina tengan el mismo nombre.

La tía Lucía trabaja en Italia como criada de la princesa Ruzthewa, con la que tiene una relación muy estrecha. Cuando se descubre que la princesa ha muerto, la familia entera llora como si la princesa hubiera sido parte de la familia:

¡Era una señora tan hermosa y tan buena! Tenían en la sala retratos de ella, vestida de princesa: vestidos de larga cola, como si la importancia de la que lo lleva alargase la cola de los vestidos. Diademas en los cabellos; collares de perlas dando vueltas al cuello erguido, y en la mano, ensortijada, pesados abanicos de plumas, que aristocratizan el aire, o pañolillos de Cambray, como las reinas de Ticiano (Burgos Ironía 8).

Por supuesto la relación tan estrecha con esta señora de tal lujo supone una idealización de la aristocracia. Y es gracias a la generosidad del príncipe Ruzthewa que Lucía puede hacer un viaje a Roma para estar con su tía.

En cuanto Lucía sale de esta vida provinciana se le rompen todos los esquemas, sobre todo en cuanto a su apariencia:

Se avergonzó de su figura, de su trajecito de jerga mal pergeñado, de sus medias de algodón y de su sombrero antiguo. Su tía al lado suyo era una gran dama. Lo que más la abochornaba era la maleta. Una maleta inverosímil, cerrada con unas cuerdas. La tenían en el desván desde la juventud de su abuelo. Como no la habían necesitado nunca no estaba rota; sólo deslucida, recomida, roída; no había reparado ella en eso

hasta entonces, que veía a las señoras abrir elegantes estuches de piel para sacar perfumes y bombones (Burgos Ironía 10). Aquí su conjunto la hace incapaz de disfrutar de la experiencia porque todo lo que lleva le parece antiguo, reflejando sus orígenes y provocando en ella un profundo sentido de inferioridad socio-económico y cultural.

Así empieza la reconstrucción de su personaje: La tía la lleva inmediatamente a la peluquería. De todas maneras al primer encuentro con el príncipe Ruzthewa, la educación que ha obtenido se revela superior a sus trajes tan tristes. “Quiso probarle que era una señorita tan culta como ella creía que debían ser las del mundo aristocrático, y deslumbrarlo con su espíritu, ya que no con su traje” (Burgos Ironía 11). Aunque él nota su actitud y manera de ser aristocráticas le sugiere indirectamente, diciéndolo a su Tía, comprarse un nuevo guardarropa. Eso la hace feliz y cancela la vergüenza de no ir vestida a la moda o como una pobrecita. “De buena gana hubiera rechazado el obsequio, pero conocía que lo necesitaba. El diablo tentador de Eva le decía al oído: —la belleza es la única arma de la mujer en un mundo donde no reina la justicia” (12). El traje se convierte en condición esencial para la belleza de la mujer y la belleza por su parte es lo que la hace vencer. Pero Burgos parece sugerir que lo que realmente la hizo poder ser competitiva en este mundo de nobles es su capacidad mental- incluso para poder hacer conversación con el príncipe. Es la inteligencia junta a la belleza lo que la fortalece.

De hecho cuando Lucía aparece al día siguiente, “Se revelaba otra distinta de gracia y desembarazo, con su sencillo traje de mañana, de falda plegada y jersey de seda.” Sólo cuando ella se pone así, vestida de materiales costosos y elegantes, puede escapar completamente del mundo pueblerino. Pero los libros que había leído le permiten adivinar cómo actuar de manera sofisticada. El príncipe se siente atraído inicialmente por su curiosidad y educación pero se enamora cuando se añade la elegancia: “El príncipe apenas la escuchaba, distraído en contemplar aquella belleza que, siendo aristocrática, traía perfume de romero y tomillo” (Burgos Ironía 14). Ella mantiene esta apariencia, aunque sea gracias al dinero del príncipe, y se instala en este mundo aristocrático. Una de las muchas tardes que pasan juntos, “Lucía estaba divina, con la cabeza apoyada en el respaldo del sillón de mimbre, destacando del fondo florido la blancura de su descote” (20) (véase figura 1.2). Él le ofrece su “gran solitario” (22) como recuerdo de este día. Esto muestra cómo ella asciende socialmente a medida que va adoptando una apariencia aristocrática.

Aunque el príncipe le regala “joyas y trajes” no le hace una propuesta de matrimonio así que Lucía se prepara para irse. “Cerca de la puerta había un baúl y unas cajas de sombreros” (Burgos Ironía 26). La ironía en esta escena radica en su preparación para irse. Ella da por sentado que puede llevarse todos los trajes que el príncipe le ha regalado para utilizarlos después cuando ya no

está con él. Es como si ya hubiera ganado una independencia por haberse ganado la ropa.

El príncipe se casa con ella instigado por el miedo de perderla pero cuando ya se han casado él no puede mantenerla económicamente. Sólo le queda a Lucía su nuevo título. “Pero no podía hacer buen papel. La vencían las otras renovando sus trajes y ostentando magníficas joyas, que ella no poseía” (Burgos Ironía 30). El príncipe Ruzthewa resulta ser un aristócrata arruinado, venido a menos, con poco dinero. Su título es lo único que lo permite permanecer en la alta sociedad.

La alta sociedad ejerce una influencia implacable en la novela. Aún así, la narración semi-omnisciente sólo le da al lector acceso a lo que piensan de Lucía. Entonces vemos una relación antagónica entre ella y la sociedad, lo cual se caracteriza en la novela como la oposición entre la trasgresión y la conformidad. “Cuando con un gran esfuerzo lograba ir ataviada para compartir con las más elegantes, se sentía inferiorizada al tener que volver a su pensión y no habitar en un palacio como los que poseían sus rivales” (Burgos Ironía 30). Es una relación de poder y Lucía lucha por no hundirse pero por fin encuentra otra solución.

Su situación de impotencia la impacienta y decide hacer un cambio. “Ella necesitaba abrir la válvula del lujo y de la distracción para alejar de sí otro

orden de ideas y de sentimientos que la iba invadiendo” (Burgos Ironía 31).

Poco después no está invitada a una fiesta importante aunque el príncipe está invitado y debe ir por obligaciones sociales. Este drama sigue con la salida de Lucía al teatro. Del teatro decide irse después el primer acto porque “estaba como repudiada del mundo aristocrático” (34). En la escena siguiente, ella va con un coche de caballos por las afueras de Roma a ver el mundo marginado, o sea donde hay prisiones, prostitutas y “mozos del sombrero picudo” (38). Con la industrialización que estaba ocurriendo en España, la gente se mudaba a las ciudades y los que quedaban afuera eran demasiado pobres:

La vida del pueblo en contraposición de la aristocracia... Salían al paso del coche las bellas mujeres morenas, con sus trajes de tonos vivos, faldas cortas, corpiños oscuros y camisola blanca, que llevaban sobre la cabeza el inconfundible tocado de las Chocharas, la especie de delantalillo que les caía sobre los hombros (36).

Al ir al Transtíbere, la zona más peligrosa y “baja” de Roma, Lucía se aleja lo más posible de la alta sociedad que ha sido tan severa con ella. Decide salir del coche y un mozo aparece con pasión en los ojos (véase figura 1.3). Se besan y es como si ella afirmase su rebelión contra esta sociedad aristocrática.

La escena en el Transtíbere muestra al lector la cultura “baja,” o cultura popolare como la llama Gramsci. Esta cultura popolare es la cultura de la masa. Es esta polaridad entre la alta cultura y la cultura popolare la que Lucía trata romper besando al chico de las afueras de la ciudad. Es la histórica

tensión entre el amo y el esclavo. Burgos mezcla las dos esferas, llevando a la protagonista, una mujer del pueblo, a un mundo aristocrático y cambiándole de ropa para adecuarla sólo para llevarla otra vez al margen.

Para profundizar en el análisis de las dinámicas de poder que Burgos trata de ilustrar, tenemos que mencionar la situación obrera española en relación con el régimen en el poder. Las huelgas revolucionarias aumentaron después de la huelga del 1917 en Barcelona. La pérdida de la guerra en Marruecos en 1921 instigó una mayor desconfianza popular, en particular contra la monarquía de Alfonso XIII. La polarización política no ayudó la situación ya desequilibrada y en 1923, con un golpe de estado pacífico, General Miguel Primo de Rivera tomó el poder. Aunque Primo de Rivera trataba de instigar un crecimiento industrial a través trabajo social y cooperación con los sindicatos, su régimen no tuvo éxito. Estas situaciones de descontento popular dibujan un conflicto de poderes y derechos al que Burgos responde en su novela.

Burgos parece crear una situación que introduce el tópico de las masas pero no sólo señala la presencia de la masa de la cultura popolare, representada por el mozo, sino también el poder que esta masa está asumiendo. Cuando Lucía besa al mozo es como si la sociedad (incluso la clase alta) estuviera aceptando la importancia de la cultura popolare que él representa. Entonces ella funciona como mediadora entre la clase alta y las demás clases (bajas y media-bajas):

The attempt to deny the masses, and their role in politics and history, is itself a revelation that the masses cannot any longer be denied. The denial itself is an affirmation that in the modern world—especially after the French and American revolutions—the popular masses emerged as a social and political factor whose presence must be addressed (Fontana 15).

Aceptando la importancia de las masas e introduciendo un mediador entre las clases, Burgos está rompiendo la barrera entre estos espacios para cuestionarlos. Aunque Lucía en un sentido abre un diálogo entre la clase alta y baja la dicotomía de estos mundos parece aumentar. Por ejemplo, la segunda vez que Lucía trasciende esferas no tiene que cambiarse la ropa. Esto demuestra lo brutal que puede ser la alta cultura sin tener que cambiarse la cara. Pero nunca puede la clase baja ascender si no está bien vestida.

Encontrándose sin dinero, Lucía rompe otra barrera y empieza a trabajar, convirtiéndose en toda una burguesa-empresarial que compra y vende arte. Esto le permite “instalar convenientemente y alternar sus trajes y su automóvil entre la aristocracia... Ella no era una mujer de amor, sino una mujer de vanidad. El exagerado culto a sí misma la aislaba, en cierto modo, de las pasiones” (Burgos Ironía 44). Esta actitud egoísta en realidad era lo que preocupaba a los conservadores españoles en este período. La mujer moderna tomaba estas iniciativas y rechazaba todo lo que le era impuesto. “What worried men like the conservative Joan Gaya was that, by the 1930’s, middle-class girls no longer accepted marriage as their only mission in life, or at least

they were more selective in their choice of a husband” (Nash Defying 24).

Lucía no sólo elige su marido sino que también después la boda, sigue siendo independiente.

El tono irónico y paradójico que utiliza Burgos para criticar a la sociedad o la situación socio-política española de estas primeras décadas del siglo XX resulta menos sutil hoy en día cuando leemos las novelas y podemos encontrar detalles que nos indican algunas realidades. Por ejemplo, la obsesión de Lucía por una cruz de brillantes sugiere una crítica bastante obvia de la Iglesia:

En aquel momento salían de un magnífico automóvil dos mujeres. Una alta, rubia, con tipo inglés. Lucía no vió bien de ella más que la soberbia cruz de brillantes que relumbraba al sol cuando al besarle la mano el viejo, dejó resbalar su echarpe (Burgos Ironía 51).

El hombre resulta ser un amigo del príncipe Ruzthewa. El “viejo,” Orsini, era un millonario y cuando los invita a su palacio “les enseñó todo: el guardarropa, digno de una mujer coqueta; el tocador rodeado de vitrinas repletas de perfumes; la piscina, el salón de fumar, el billar, el dormitorio y la biblioteca.” En esta escena el extravagante Orsini muestra también sus joyas- incluido hay una “Cruz de Calatrava formada por cincuenta grandes brillantes, que partían de uno enorme, colocado en el centro, como rama del árbol de la cruz, y despedían claridad de ventanitas abiertas y penetradas de rayos de sol” (55). Lucía se enfoca en ésta y Orsini se lo ofrece.

La cruz se convierte paradójicamente en la manzana de Eva porque empieza una relación amorosa muy estrecha entre Orsini y Lucía de la cual el príncipe no sabe nada. La cruz, obviamente un símbolo religioso católico, se refiere a la presencia religiosa en España pero Burgos la convierte en una broma porque Orsini se la ofrece a Lucía diciendo que no son joyas verdaderas (aunque después se descubre que son verdaderas). “Era conquistar el poderío y la riqueza el seducir a aquel hombre” (Burgos Ironía 57). Pues la cruz refleja el poder que Lucía puede ganar si alcanza al millonario. Entonces el poder es el dinero pero también es la apariencia. Por eso los complementos como la cruz u otras joyas son los símbolos perfectos de esta nueva “economía simbólica.”

Lucía es un personaje vencedor porque al final de la novela ella triunfa con el título del aristócrata y el dinero del millonario también:

La entrada de la princesa Ruzthewa en su palco causó sensación en todo el teatro. Estuvo un momento de pie, como si conociese que era el blanco de todas las miradas y quisiera desafiarlas con actitud de triunfadora. Luego fue dejando caer, poco a poco, el abrigo y apareció su busto, maravillosamente formado, emergiendo de la negrura del terciopelo, severo y solemne, que hacía valer más su carne de luna sobre la que resaltaba la cruz de Calatrava, en el parte luz de los senos, como un enorme rosetón (Burgos Ironía 58).

Aquí, a parte de ser la primera vez que la narradora llama la protagonista por su título de princesa, notamos cómo ella es la estrella del teatro y que ahora sí

que puede jugar con la sociedad. Lleva su terciopelo y Cruz Calatrava gracias a los dos hombres que tiene por detrás (véase figuras 1.4 y 1.5).<sup>14</sup>

El final de La ironía de la vida se convierte en una especie de afirmación del poder femenino:

Formaban cadena unas con las otras, como si enlazasen sus descotes y sus brazos desnudos para ayudarse en el triunfo femenino de coquetería que lograban en la sala. Estaba todo hecho en el palco para que resaltase la belleza. Los dorados, los bronce, las columnas, los alicatados se convertían en adornos de las mujeres, más bien que en decorado de la arquitectura (58).

Aquí las mujeres asumen todo lo estético del teatro, que se convierte en dominio femenino. Aunque esta descripción puede parecer superficial, una interpretación más precisa revela que no es sólo la belleza femenina lo que emerge como poder social. Si pensamos en el teatro como metáfora de la sociedad, con su vestuario, sus actuaciones y sus tragedias, entonces la mujer como individuo tiene un poder social inmenso. Es este poder lo que, a través la belleza y la coquetería femenina, rompe las cadenas de la mujer y las reemplaza con la “cadena” feminista que es el movimiento de la Nueva Mujer Moderna.

Como aprendemos en la introducción de la novela Perdónanos nuestras deudas, Burgos era “Segura de que es un escritor, no se avergüenza de ser una

---

<sup>14</sup> El salto del aristocrático al millonario también es alegórico y una cuestión estética: un nuevo hombre y un vestido nuevo para los nuevos tiempos.

escritora” (qtd. in Burgos Deudas 3). El personaje de Carmen de Burgos por supuesto es indicativo de lo que realmente está ocurriendo dentro la novela rosa y la crítica social que va planteándose. La trama de esta novela puede parecer sólo una historia de pasión y amor-odio entre una mujer argelina y su esposo, con aventuras de infidelidad que los avecinan. Pero una lectura más cuidadosa revela una mujer que está tratando de elegir el vestido que ama y no lo que lleva puesto.

Marta, la protagonista, se casa con Claudio porque la han presionado su familia y la de él. Como hemos visto analizando La ironía de la vida, las mujeres no solían poder elegir su marido. Pero en Perdónanos nuestras deudas, al principio del matrimonio ellos se involucran en una pasión tempestuosa que aumenta en sentimientos hostiles y celosos.

Esta relación difícil debe en parte a la identidad argelina de Marta. Esta dimensión racial oprimía a los dos porque Claudio la comparaba a otras y ella se ofendía:

Quería que Marta tuviese el gesto y las maneras atildadas de las damas del gran mundo y de las americanas que veía en los restaurantes, y la reprendía de continuo por sus espontaneidades, — No andes así. — Siéntate mejor. — Ese sombrero no te está bien. — No son elegantes esos zapatos. — Habla bajo. — Haces ruido al masticar... Todas aquellas observaciones eran motivo de disgusto profundo para Marta. Le parecía que su marido no la encontraba bastante bella y elegante (Burgos Deudas 15).

Aquí la actitud y la ropa de Marta no son lo bastante elegantes para un hombre español ni para el ambiente de París (donde están viviendo). La elegancia está representada aquí mediante actitudes formadas por gestos. Estos parecen definir la identidad de la mujer. Al final la elegancia implica una sensibilidad cultural que Claudio trata de imponer a la identidad de su mujer.

El discurso de la elegancia se comunica mediante un código de lo que es bello. La manera que Claudio trata de apoderarse de la imagen de Marta refleja una intención masculina hegemónica. Podemos utilizar la ideología de Gramsci para facilitar el entendimiento de lo que Burgos está creando. Igual que Burgos, “Gramsci is attempting to construct a political and social knowledge that will svelare (uncover or reveal) the ideological and political character of the ideal activity of pensiero<sup>15</sup>” (Fontana 19). El personaje de Claudio es a su vez un instrumento para las lectoras: con la visión de una entidad masculina que trata dominar a su compañera femenina se crea un entendimiento de las relaciones de género en la sociedad. De esta manera, Burgos contribuye al esfuerzo por crear un nuevo espacio femenino.

Se puede entender la relación entre Burgos y su contexto socio-histórico en términos del “intelectual” como lo define Gramsci. “The Gramscian formulation (is) that the relation between intellectuals and culture is not an

---

15 Pensiero is Italian for ‘a thought,’ as in a mental activity or idea.

immediate, but rather a mediated one” (Fontana 18). En el caso de Burgos, ella responde a su contexto por medio de la novela rosa. Entonces la novela rosa compone este espacio de diálogo entre el intelectual y la cultura.

En el caso de Perdónanos nuestras deudas, Burgos arbitra la cultura presentando los sombreros y zapatos en la construcción de la identidad de Marta. Irónicamente Marta también utiliza la ropa para luchar contra esta censura masculina por parte de Claudio:

La manera de igualarlas era no quedar atrás en la indumentaria. Eso le hacía multiplicar sus caprichos y gastar de un modo imprudente, aunque siempre con la anuencia de Claudio, en cuyo deseo de mundaneidad entraba el hacer de caballero galante con su mujer y después de haberla enfadado con algún reproche le compraba un nuevo traje o le traía por docenas sombreros y zapatos. Pero los trajes y los adornos no bastaban. Eran las joyas las que daban aire de distinción (15).

Aquí Marta puede parecer caprichosa y mimada pero consigue lo que quiere. Más adelante en la novela Marta utiliza la misma ropa regalada por él para salir sin él y para ganar la atención de otros. Si Claudio es una metáfora de la sociedad española conservadora, la novela cobra una dimensión alegórica cuando vemos la autoridad que gana Marta en sus caprichos: aunque puede parecer que Claudio es quien dicta la felicidad de Marta, en realidad Marta asume la identidad de la Nueva Mujer Moderna porque es independiente en términos de sus deseos y sus acciones.

Entonces al comprar artículos de moda se compra la independencia de la mujer:

Ella sentía como una humillación el temor de su marido a que no fuese lo bastante chic, y se revolvía huraña, arisca y celosa de todas las mujeres. Para demostrarle que no hacía un papel inferior al lado de ellas atraía con sus grandes ojos de azul marino a casi todos los hombres que se le acercaban. Su atractivo, su exotismo de rosa argelina, casi de gitana, triunfaba sobre todas las demás (Burgos Deudas 16).

La capacidad de competir con las otras mujeres y ganar por el chic que ella crea no tener pero que apropia con su personalidad y ojos destruye el intento masculino del dominio. Su identidad le permite ganar (o comprar) estatus social. Aunque sea a través su belleza la mujer lectora ahora está consciente de los instrumentos que puede utilizar para obtener la libertad de ser también una Nueva Mujer Moderna.

El debate entre la industrialización y la insuficiencia de este crecimiento, igual que entre el espíritu liberal de la República y la voluntad tradicionalista de estas primeras décadas del siglo XX en España nos permiten comprender los conflictos de poder y de derechos que componen las novelas de Burgos. El deseo sexual que siente Lucía por el mozo y su atracción por la Cruz de Calatrava funcionan de la misma manera que la belleza de Marta: estos deseos y atracciones, en apariencia caprichos, en realidad son decisiones que las mujeres utilizan para destruir las barreras sociales de esta época. Así que

Burgos, como mediadora, muestra los instrumentos que pueden utilizar las mujeres para alcanzar el estatus social, político o económico que quieren.

## CAPÍTULO 2:

### LA MODA COMO CULTO DE LO NUEVO EN PEDRO DE RÉPIDE

“Hoy el lujo... Es eso que llamamos desarrollo de los intereses materiales, es eso que llama economía por burla y ciencia por sarcasmo” (qtd. in Valis 143).

“It is not the object but the name that creates desire; it is not the dream but the meaning that sells” (Barthes xii).

Si en el primer capítulo se examinó cómo la mujer entiende la libertad socio-política en términos de ropa y complementos como joyas, sombreros o zapatos, en cambio en este capítulo veremos cómo la novela rosa El zodiaco y el amor de Pedro de Répide pone de manifiesto la dimensión económica del género y de su articulación estética en la moda. De hecho, puesto que para los años 20 la moda constituye una parte íntegra de un capitalismo consumista ya en pleno desarrollo, la novela de Répide nos enseñará hasta qué punto el consumismo forma la base de la identidad de género. En la novela vemos incluso que la economía simbólica de la moda crea y posibilita todo el sistema del estatus social.

La necesidad continua de cambiar la guardarropa para mantener el look chic que caracteriza la alta sociedad tiene correspondencias sorprendentes con el movimiento vanguardista de las primeras décadas del siglo XX. Este fenómeno estético rechaza las convenciones artísticas (de lo que podía ser bello) a fin de romper las estructuras de poder sociales. Si este impulso de cuestionamiento y cambio ya está reflejado en cierto sentido en las nuevas maneras de vestir femeninas como hemos visto con Perdónanos nuestras deudas de Carmen de Burgos, veremos aquí cómo la representación de la moda en la novela rosa pone de manifiesto el elemento capitalista del arte vanguardista.

El culto de lo nuevo que caracteriza el movimiento vanguardista en el mundo de la moda tiene una dualidad en su función de la construcción del papel femenino (otorgando a la mujer poder a la vez en la relación romántica y en el espacio social). Pero lo nuevo también es una estrategia de marketing. En su libro Theory of the Avant-garde, en que examina las motivaciones y problemas de la vanguardia y establece la teoría del Culto de lo Nuevo, Peter Bürger dice en relación con la vanguardia artística que, “Newness becomes a calculated effect” (62). Hemos visto esto, por ejemplo, con el personaje de Marta en Perdónanos nuestras deudas, que gana agencia comprando sus nuevos

zapatos y sombreros pero que esta satisfacción tiene que ser sostenida gastando siempre más (véase figuras 2.1 y 2.2).<sup>16</sup>

Bürger ofrece una teoría de la vanguardia que se basa en un anhelo perpetuo del consumidor para sostener la idea de lo nuevo:

The category of the new in art is a necessary duplication of what dominates the commodity society. Since that society can survive only if the goods that are produced are also sold, it becomes necessary to constantly lure the buyer with the appeal the newness of products has (61).

Lo nuevo se convierte en una estructura de deseo colectivo que asegura la venta de los productos. Así que en el mundo de la moda, la creación del vestido es necesaria como instrumento emancipador para la mujer pero esta misma creación tiene que ser vendida para que otras nuevas tendencias puedan ser creadas. Entonces la relación entre la mujer consumidora y el sistema de producción es interdependiente pues se necesitan el uno al otro tanto estética como económicamente.

Si examinamos la novela rosa como arte coetáneo de la vanguardia y su significado en términos de tradición versus lo nuevo, podemos ver el impacto que tenían las novelas y cómo éstas se apropian del impulso vanguardista. Como bien señala Bürger, “The dialectical interpretation of adaptation to the

---

<sup>16</sup> Además podemos hacer un paralelo con la producción continua de las novelas rosa mismas. Así que Burgos perpetúa el culto de lo nuevo en la narración de sus novelas, igual que su Editorial (Editorial Atlántide), porque crea la demanda para más novelas nuevas produciéndolas una tras otra.

commodity society as resistance to it ignores the problem of the irritating congruence between consumption fads and what one will probably have to call art fads” (63). Este intento de la vanguardia de transgredir normas afirma la misma meta de Burgos, en su novela Perdónanos nuestras deudas, de deconstruir el proceso del consumo narrando las obsesiones por la moda del personaje de Marta. Burgos lo hace para ofrecer instrumentos de poder a la mujer y por eso se convierte en un arte de expresión y lucha contra lo establecido. Por ejemplo el personaje de Marta plantea que,

Acarrear nuevos gastos de vestidos, zapatos y sombreros, aunque aseguraba que no saldría de casa... ‘Sin embargo—añadía—, son precisas tantas cosas en una estación termal. Traje de mañana para no enfriarse después del baño. Se necesita abrigo, impermeable. A mediodía es preciso un vestido ligero. Por la noche hace frío. Se estropean los sombreros que es un horror y no hay zapatos que basten (25-6).

El deseo de Marta de adquirir ropa nueva responde a la centralidad simbólica de la moda en el espacio público. Y sin embargo, es exactamente este rito de poder decidir su ropa cotidianamente lo que indica su libertad de elección.

“Comenzó con ellos la vida mundana que le interesaba tanto: vestirse bien, cambiar de trajes, aparecer bella y deseada, era cuanto llenaba su vida” (32-3).

La noche antes de salir con un chico que le gusta durante su temporada a las Termas, “Se bañó, se hizo al agua las ondas de su cabellera, se dio barniz en las uñas y crema en el rostro, y ensayó ante el espejo el traje que le sentaba

mejor” (38). Elegir el vestido correcto para atraer el hombre junto a la necesidad de Marta de atraer la atención parece egoísta y es por eso que aquí podemos comprender la ideología “burgosiana”: Burgos prefiere construir una imagen de la mujer como consumidora puesto que ella lo hace con la intención de perfilar un individuo económicamente independiente de su marido. Y si hace falta comprar esa libertad, a Burgos no le parece mal.

El anhelo de conseguir la independencia económica responde en parte al egoísmo del consumidor. Lucía en La ironía de la vida y Marta en Perdónanos nuestras deudas introducen un modelo de la Nueva Mujer Moderna que surge en España en esta época y que se declara amiga de la República. La moda se presenta en sus novelas como precursor e instrumento de esta libertad. Al mismo tiempo, la teoría de Bürger nos indica que en la moda, igual que en el arte vanguardista, lo nuevo, por rompedora que sea, refleja el funcionamiento del capitalismo consumista al postular un producto estético de usar y tirar, que siempre sigue en busca de la última moda.

Las relaciones de dependencia en términos de consumo entre las mujeres y el modisto en la novela El zodiaco y el amor subrayan la base económica de la moda. Aunque en Perdónanos nuestras deudas la deuda se refiere a la deuda moral que perdonamos porque es conocida por propia experiencia, en El zodiaco y el amor nos encontramos con una deuda económica literal. El

modisto, un protagonista de la novela, es un hombre rico, misterioso y “muy hábil” (43) en sus negociaciones con la élite femenina madrileña. En sus negociaciones, el modisto promete vestir a la condesa Juanita de San Andrés por cuarenta años a cambio de dos famosos tapices y la colección de porcelanas de Sajonia de la familia de ella; a la otra protagonista, la condesa viuda Susana de Romerales, le ofrece ayuda en sus deudas económicas y le pide hospitalidad para visitarla en su finca, en el palco del Real y a su casa de Madrid; a la rica Blanquita Corcho de Guanacate (personaje secundario) le ofrece un crédito sin límites si ella promete gastar cien mil pesetas al año; y le ofrece crédito a la duquesa de San Expédito a cambio del título de conde pontificio. Las cuatro mujeres elegantes aceptan, sin duda alguna. Sin embargo, un año después, o sea, al final de la novela, el modisto vende su negocio a un grupo de capitalistas catalanes. Susana de Romerales pierde dinero acudiendo a Perés (por la hospitalidad que le debe por el negocio) y las demás pierden lo debido del negocio, o sea, el crédito sin límites para los vestidos prometido por Perés.

A diferencia de las novelas de Burgos en que la temática de la novela se establece y empieza a desarrollarse después de 10 páginas (Rey), en El zodiaco y el amor los negocios ocurren en mitad de la novela y también el desenlace se da el último párrafo de la última página. Esto no es porque la dinámica entre el

modisto y sus clientes aristócratas no sea importante para el desarrollo de la trama sino para sugerir algunas realidades socio-económicas de una manera más sutil, a través de las complicaciones de amor. Es importante notar que Répide parece abrir un espacio para una consciencia femenina emancipadora pero que utiliza estas técnicas estilísticas sutiles para facilitar la transición femenina desde la figura del Ángel del Hogar hacia un acercamiento a la Nueva Mujer Moderna.

El apodo del modisto es “príncipe de la aguja” (Répide 15). Aunque él tiene talento y éxito diseñando y creando vestidos, este trabajo es más que nada una tapadera para encubrir su verdadero oficio: un hombre de negocios puro y duro. Aún así, su poder social radica en su habilidad como modisto, lo cual tiene una base histórica. En Blanco y negro<sup>17</sup> había artículos dedicados a la alabanza de los modistos. Por ejemplo en un artículo titulado “Telas Primaverales,” Beatriz de León escribe:

Flores cuyos matices nos hacen pensar que la Naturaleza no posee una paleta tan rica cual la de los decoradores modernos... Con muy buen juicio, las fábricas y los comerciantes se han concertado, en esta época de crisis económica, para poner de moda, después de renovarla de una manera muy artística y muy moderna, la modesta indiana de nuestras abuelas, el algodón humilde que parece una sustancia preciosa, de tal modo que reúne en su traza la nitidez del lino y la riqueza de la seda... Y si

---

17 Para un análisis de la revista Blanco y negro véase la introducción de este estudio.

creéis que es mucho más fácil llegar a ser, a fuerza de trabajo, muy chic que muy bella, no os hagáis ilusiones... Tanta importancia tiene todo esto, que tout le reste est littérature (véase figuras 2.1 y 2.2).

Es más, su capacidad para ofrecer a sus clientes la ropa que desean porque es chic, le da el dinero necesario para financiar sus demás negocios.

El modisto es una figura ambigua; célebre y rico, también es sencillo y directo en términos de su personalidad y misterioso con sus negocios. Es creador de la independencia femenina física en tanto que crea ropa moderna y además defensor de la dependencia económica y estética femenina. Al mismo tiempo, ejerce un gran poder sobre todas las mujeres en la medida en que las tiene a todas cada vez más endeudadas. Es decir, su independencia social depende de una dependencia económica. En este sentido, el modisto es una metáfora del funcionamiento socio-económico de la moda misma. Sobre todo aunque el modisto tiene que reinventar continuamente sus vestidos para estar “a la vanguardia” de su profesión, notamos que el modisto, igual que el capital, da la impresión de ser inmune a la historia. El modisto “tenía mucho dinero y mucho crédito, que no estaba a merced de guerras, de huelgas y de revoluciones. Podría hacer algunos beneficios a sus amigas de siempre, y asegurarse por su parte algunas ventajas” (Répide 30). A pesar de su apariencia inocua, lo que está realmente planteando encapsula otra realidad. Répide lo sugiere cuando pregunta: “¿Pero qué relación podía haber entre su inhibición

en los salones de su casa y la atención que prestaba a aquellos otros asuntos, tan distantes de su profesión, aparentemente frívola, sacerdocio de los trapos y los perifollos, las sedas y los encajes?” (15). Detrás de una fachada estética de ropa y elegancia el modisto es el más calculador, oportunista y ambicioso que se gana la vida manipulando a sus clientes más fieles.

El concepto de negocio que tiene el modisto consiste en vender a las mujeres una noción de liberación, es decir, la liberación de la pobreza. Pero, como vemos, esta liberación consiste en un código de apariencias que demarcan una jerarquía de estatus social. Como bien explica Gilles Lipovetsky en The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy, “One never consumes an object for its own sake or because of its use value, but only by virtue of its signifying value in a system of exchange, that is, by virtue of the prestige, status, and social rank that it confers” (144). Así que la relación es realmente beneficiosa para ambos porque gracias a la oferta del modisto, las mujeres pueden mantener la ilusión de un determinado papel social en un mundo tan inestable, en particular en este período política y económicamente turbulento.

En realidad el sistema simbólico en torno a la moda se enfoca en un sistema de instrumentalización en que la gente maneja los objetos como

signos, señas de identidad, los cuales, debido a la fugacidad de su valor, se vacían continuamente. Gilles Lipovetsky sugiere que,

The age that imparts social sanctity to merchandise is an age in which people part from their objects without pain. We no longer love things for themselves or for the social status they confer, but for the services they render, for the pleasures they provide, for a perfectly exchangeable use value. In this sense, fashion makes things less real; it takes away their substance (them) through the homogeneous cult of utility and novelty. What we own we will replace; the more objects become our prostheses, the less we care about them. Our relation to things stems now from an abstract, paradoxically disembodied love... The more consumerism advances, the more objects become disenchanted means, mere instruments: so it goes, as the democratization of the material world proceeds (147-8).

El análisis de Lipovetsky, sobre el consumismo, igual que la de Bürger, se basa en la relación entre el consumidor y el producto. El valor de la ropa se aplica al modisto que conoce bien este arte de lo nuevo. Este conocimiento lo permite tener éxito en sus negociaciones con las señoras aristócratas. Es este talento como hombre de negocios que lo permite ser consciente de las necesidades de sus clientes. Ellas son de la alta sociedad y tienen que mantener la imagen adecuada: para ellas los vestidos son instrumentos que muestran su estatus social y por eso nunca podrían, por ejemplo, ponerse el mismo vestido para dos bailes distintos. Esta necesidad sugiere una vinculación a los vestidos (objetos) por parte de las mujeres y un consecuente, como dice Lipovetsky, “paradoxically disembodied love” (147-8) por estos. Las clientes quieren

mantener una apariencia siempre “nueva” y así siempre estarán esclavizadas al modisto que es el único que se la puede proporcionar este “amor incorpóreo.”

El culto de lo nuevo creado por este consumo continuo que ofrece el modisto para estas mujeres le hace caer en su tentación de objetivar a la mujer. Si es verdad que, como afirma Barthes, “Fashion presents the woman as a representation, in such a way that a simple attribute of the person, spoken in the form of an adjective, actually absorbs this person’s entire being” (254), entonces las mujeres son de hecho el efecto y no la causa de la moda. Las mujeres son los instrumentos de la moda. En este sentido, la moda misma fabricaría la noción de la identidad, más que ser simplemente la manera en que la identidad se articula.

La división del espacio social en El zodiaco y el amor, también tiene importancia y es también un instrumento: los lugares chic son escenarios de exhibición de la clase alta y consecuentemente los que tienen el privilegio de frecuentarlos pueden entonces convertirse en individuos sociales fabulosos. El personaje de Blanquita por ejemplo,

Después de haber usado convenientemente de la libertad de espíritu, por lo menos, que en el Nuevo Mundo pueden disfrutar las muchachas, había puesto a su marido como condición cuando se casaron la de que había de llevarla a Madrid... Parecía absorta como su marido por el deseo solamente de figurar, de brillar... Era bonita y elegante (27).

Con el pretexto de la libertad, la mujer utiliza el espacio social para proyectar su look. No sólo va cambiándose y modernizándose a medida que entra en nuevos espacios sociales sino que este anhelo de mostrarse se convierte en una meta estética en sí.

Si de una manera la moda traduce la historia para la mujer (y viceversa), es importante examinar la dimensión económica de esta contingencia histórica.

Aunque Noël Valis en The Culture of Cursilería se enfoca en el siglo XIX español podemos aplicar la misma teoría a los años 20 y 30:

What is of particular interest here is the relationship between credit and social and personal behavior, between credit and the expression of personality. For it is in the interstices, or the interaction between the two where a different kind of capital is produced, one generally known as cultural capital... Cursi-behavior results from the interplay between personality and inadequate cultural capital. This kind of behavior—or persona—I would also suggest, emerges symptomatically as class-related forms of self-interest, not previously recognized, are redefined (and justified) as the interests of the public or collective body. In part, the insufficiencies of cursi behavior and personas expose the gap between the two forms of interests (private, class-related versus public or national) (Valis 140).<sup>18</sup>

El análisis de Valis sugiere una relación entre estilo y estatus económico

basado en el consumo. Este análisis explicaría el deseo del modisto de obtener

---

<sup>18</sup> Un artículo titulado “Palabra Muerta” de Matilde Muñoz en la revista de moda Blanco y negro declara que lo cursi ya no existe en España desde el “fin de siglo,” porque “la cursilería es una cosa que languidece, que muere, que se mustia sobre un búcaro de aquellos que modelaban los que entonces se llamaban ‘modernistas.’ Es un valor comparativo, un matiz preciso que se pierde” (véase figura 2.3).

los tapices y la colección de porcelana de la condesa de San Andrés para ocultar su verdadera condición de nuevo rico.

Así lo cursi que describe Valis estigmatiza al modisto:

Vivía en las más opulentas y suntuosas casas modernas de Madrid, y ostentaba en los balcones de su piso este letrero, en el que se leía en dorados caracteres, imitando graciosamente la escritura inglesa: ‘Modes,’ ‘Perés,’ ‘Robes.’ El se llamaba sencillamente Pérez, mas a su regreso de París, donde vivió adiestrándose en su oficio, que aprendió en los talleres de mayor fama, había disfrazado su castizo apellido dándole una ortografía conforme a su pronunciación galicana. Así, aquello de Perés no desentonaba tanto entre lo de Modes y lo de Robes, que al decir del marido de una de sus clientes quería decir: ‘Modos de que robes’ (Répide 16).

De hecho cambiando su apellido el modisto cambia según las circunstancias tratando de evitar la etiqueta de nuevo rico. El hecho que ahora tiene dinero ejerce en él un deseo de adquirir los objetos que no puedan ocultar su rápido ascenso a la riqueza. Por eso desea los dos famosos tapices y la conocida colección antigua de porcelana de Sajonia de la familia de la condesa de San Andrés para parecer un rico noble y no un nuevo rico (nouveau riche). Irónicamente es un cierto manejo de objetos de consumo lo que da la ilusión de “viejo rico.”

El tema de lo cursi y de lo falso aparece otras veces en la novela y refleja las dinámicas sociales que iban formándose con los cambios estructurales de esta época. Es decir, que hay cierta conciencia de que, en cuanto al estatus

social, las apariencias engañan, y eso se debe a una crisis de autenticidad provocada por las nuevas posibilidades de ascenso social. Por ejemplo cuando Juanita San Andrés interrumpe la conversación entre Susana y Javier para decir: “—El azul no la va a Chicita, ¿verdad? Y si al menos las perlas que lleva fueran de verdad” (Répide 10). Esta insinuación de que el personaje de Chicita lleva algo artificial o cursi significa un rechazo de lo que no es auténtico y por consecuencia el individuo que lleva este objeto despreciado por la clase alta por su mal gusto revela una sociedad muy estricta en términos de su código estético. Esa misma rigidez apunta hacia una ansiedad.

Vemos además una contrariedad hacia ciertos lugares que no están de moda, quizás por su asociación con el dinero nuevo. Como dice Javier a Susana: “Lo primero, no cuentes con que yo vaya a Romerales. Allí te tienen por una santa, y no es cosa de que lleves al diablo. Y en cuanto a lo de Suiza, te diré que tampoco me agrada. Es ya más cursi que Cercedilla. Todos los tenderos enriquecidos van allí en viaje de bodas” (Répide 47). Igual que las perlas falsas de Chicita que son utilizadas como instrumento para descalificarla, la crítica del país de Suiza es un pretexto para excluir un escenario ansiosamente burgués de la realidad de la clase alta, o sea, que Javier construye este rechazo estético de la Suiza para sugerir que en la decisión de Susana hay un elemento cursi que inmediatamente elimina la posibilidad de

estar con ella. Eso es uno de los muchos intentos por Susana de estar con Javier pero es inútil y al final el hecho que él se case con una rica, hija de marqueses, indica la perpetua insuficiencia del estatus y del lujo.

Aunque la crítica de Javier es sólo un pretexto para distanciarse de Susana, Susana por su parte duda de su propia apariencia. Ella piensa que su propio comportamiento no se adecua a la de una viuda, pues Susana prefiere montar el escándalo de ir vestida en trajes atrevidos de última moda: “¿Por qué me habré estremecido? ¿Será por la poca ropa que llevamos ahora? ¿Por qué sentiré esta inquietud? ¿No me ha dicho el padre Quintana que yo no pertenezco ya al mundo?” (Répide 6). Podemos decir que ella se deja llevar por las modas. Pero no es algo que refleja una mayor individualidad ya que ella sigue ciegamente las modas o tendencias para sostener su estatus social de condesa.

Al mismo tiempo, el hecho que la moda está siempre cambiando permite a la persona cambiar esta condición que puede ser incómoda o no en sintonía con las normas sociales estéticas de estatus. Lipovetsky dice que, “No economy of the ephemeral can exist without the synergistic action of major cultural objectives such as comfort, aesthetic quality, individual choice, and novelty” (153). En última instancia las asociaciones hechas para despistar al “otro,” como hace Javier, o la negación de la propia doctrina como hace Susana, tiene

su raíz en la realidad del consumo. Por eso el consumo y el impulso estético se convierten en los ejes de la cultura y las relaciones sociales.

Esta adicción insaciable que es la moda, añade al culto de lo nuevo y al sistema consumista un elemento de goce que está al alcance de todos:

With each novelty, some inertia is shaken off, a passing breath of fresh air becomes a source of discovery, of subjective positioning and availability... it is experienced as an instrument of personal 'liberation,' as an experiment to be undertaken, an experience to be lived, a little adventure of the self... If consummate fashion is shored up by the logic of capitalism, it is equally sustained by cultural values that find their apotheosis in the democratic state (Lipovetsky 155).

La democratización de lo estético crea la sensación de una emancipación del consumidor, sea quien sea. Aquí la libertad es la posibilidad de cambiar de look de acuerdo con la modernización.

El lado oscuro de esta adicción es la envidia de los que no pueden mantenerse al día: el personaje de Susana Romerales está “admirablemente conceptada, tanto, que había llegado a merecer algún desdén por parte de los hombres y bastante envidia por parte de las mujeres” (Répide 4). La suerte de Susana de poder vestirse a la moda pero no ser aceptada socialmente llega a constituir otra expresión de la ironía de una repetición perpetua que nunca puede alcanzar su objetivo.

La relación entre consumidor y producto se expresa también en términos de género sexual. Vemos un comentario sobre las relaciones de poder con la interacción entre Susana y Javier:

En el estudio de un pintor de moda, un pintor elegante, lo cual, naturalmente, no quiere decir que se tratara de un gran artista, ni de un buen pintor, sino el que estaba en boga entre las damas, Susana Romerales hacía la merced de dejarse retratar... Javier, a la vista del lienzo, hacía profundas observaciones estéticas. –Me lo estaba figurando. La retrata a usted con el descote moderno. Eso es absurdo. –Se trata de un traje escogido por el pintor. – Así ha estropeado otros retratos que conozco. Lo bonito, lo que a mí me gusta, es un descote impreciso, como si el pecho saliese de una nube. Javier llevó a Susana ante un espejo y se permitió ensayar unas modificaciones en el vestido. Buscó unos y probó a doblar los bordes del descote de Susana. Ella no se opuso. Sintió un momento sus escrúpulos de penitente, pero los desechó en seguida. Al mismo tiempo, sin embargo, se sentía molesto y encantada (Répide 20) (véase figura 2.4).

En su intento de cambiar su vestido, en realidad Javier está tratando de cambiar la personalidad de Susana. De hecho él es un personaje muy semejante al modisto no sólo porque los dos tienen el poder de crear la imagen de la mujer sino también por su ambigüedad y porque ambos inicialmente ocultan sus verdaderas motivaciones.

El egoísmo de Javier se contrasta con la tierna mirada de enamorado de Carlos, el galán que hace la corte a Blanquita. Las descripciones de la ropa del personaje de Blanquita son más largas y detalladas que las de Susana. Además

lo que lleva parece más lujoso. Así que Répide parece sugerir que sólo cuando una mujer se pone tan elegante puede atraer la atención masculina:

Había que verle en el gabinete de Blanquita, arrojado sobre un diván turco, desapareciendo entre una pirámide de cojines y esforzándose por aparecer con un aire de desenvoltura que no podía ocultar su preocupación verdadera, y su asombro de fatuo, a la vez adulator y desconcertado. Un día, precisamente en un momento de éstos, Blanquita estaba a su vez tendida muellemente en una ancha meridiana, y fumando pitillo tras pitillo, luciendo su brazo, admirablemente torneado, al llevar el cigarro a la boca y levantarlo luego, mientras ponía una boquita muy graciosa para que saliese la bocanadita de humo. Su vestido era, según la moda, la ausencia del vestido. Entre el corpiño por arriba y la falda por abajo había bastante menos distancia que entre el borde de la falda y los talones. Estaba, en fin, impecablemente ataviada, ya que la costumbre ha acabado por confundir también los términos de lo impecable. Unos zapatos muy breves, de tisú de plata, calzaban los diminutos pies, y unas medias de seda blanca con cadeneta bordada, de plata también, moldeaban las lindas columnas sustentadoras de aquel edificio humano. La mirada incierta de Carlos vagaba por todo ese conjunto de maravillas; pero acababa siempre deteniéndose en el rostro bellísimo, y trataba en vano de leer su suerte en aquellos ojos enormes y profundos (Répide 36) (véase figura 2.5).

En esta escena estéticamente cargada, la figura masculina de Carlos se construye en función de la estética femenina igual que las figuras del modisto y de Javier. Pero Carlos, que respecta y admira la belleza de Blanquita sólo con los ojos y nunca se atreve a cambiar su look, irónicamente es el perdedor de la novela porque no consigue casarse con Blanquita. Cuando Carlos le pregunta por qué no se casó con él, ella le responde que era por culpa de su estatus

económico: “Decíase que Blanquita se casaba y que su marido era Marcos Guanacate, un animalore podrido de pesos” (Répide 23).

Por un lado, esta relación podría revelar la imposibilidad de una sintonía entre la moda (el consumo) y el amor cosa que, como dicen, no se puede comprar. Carlos no será capaz de financiar esta belleza de zapatos de “tisú de plata” y “medias de plata.” Por otro lado, ésta puede ser una interpretación demasiado fácil. Y es que sería demasiado simple pensar que no haya un factor de lo nuevo en todo eso. De hecho sólo este culto obsesivo de lo nuevo y de la capacidad de obtenerlo podría satisfacer alguien que está a la merced de la sociedad y de sus requisitos estéticos (de clase).

Las numerosas alusiones al arte pictórico sirven para enfatizar la importancia de la moda como empresa estética. Por ejemplo en la escena, mencionada antes, en que Susana es retratada por el artista de moda. También el deseo del modisto para obtener la colección de porcelana y los dos tapices en uno de sus cuatro negocios. Lipovetsky examina que:

The requirement of renewal that characterizes the culture industries is completely different from the ‘tradition of novelty’ that characterizes modern art. Instead of obeying the avant-garde imperative of radical novelty, cultural products are shaped according to already tested formulas. As Edgar Morin aptly put it, industrial culture synthesizes the original and the standardized, the individual and the stereotype. At bottom, this culture conforms to the fashion system in being an adventure

without risk, a variation on the style of an epoch, a logic of small differences. The product always offers a certain individuality, but this distinctiveness is always contained within a standard framework. Instead of avant-garde subversion, we find novelty within clichés, a blend of canonical forms and some unprecedented element... As with clothing or advertising, novelty is law, so long as it does not overtly disturb the public... Mass culture is a culture of consumption, wholly constructed in view of immediate pleasure and mental recreation. Its seductiveness stems in part from its simplicity (177-8).

Aunque Gilles Lipovetsky aquí no está de acuerdo con la asociación entre la vanguardia y la moda, El zodiaco y el amor sugiere algo diferente: la moda es “subversiva” en el sentido en que el capital mismo provoca cambios radicales.

En esta red de complicaciones entre el deseo, la estética y el dinero que fundamenta la cultura española el narrador ofrece un sueño de emancipación, como sugiere Barthes: “The Woman of Fashion is simultaneously what the reader is and what she dreams of being; her psychological profile is nearly that of all the stars ‘told’ about every day by mass culture, so true is it that Fashion, by its rhetorical signified, participates profoundly in this culture” (261). La mujer que lee la novela adquiere los instrumentos estéticos explicados en la narración y trata utilizarlos aunque sea sólo un sueño. La mujer a la moda es la Nueva Mujer Moderna: siempre crea algo nuevo y quiere algo nuevo- en su ropa, en su sociedad y en su cultura:

Whence a double dream, which the rhetoric of Fashion places within a woman’s reach: a dream of identity and play. The

dream of identity (to be oneself, and to have this self be recognized by others) seems to be found in all mass works, and in all the activities of those who participate in it, whether we see it as the behavior of alienated classes, or we call it a compensatory action meant to react against the 'depersonalization' of mass society; in any case, the dream of identity is essentially expressed by the assertion of a name, as if the name magically realized the person (Barthes 255).

Al fin y al cabo la Nueva Mujer Moderna es la lectora que se permite jugar con las identidades de las diferentes mujeres retratadas, los varios looks diseñados y al mismo tiempo se convierte en defensora de una sociedad de consumo porque está conciente de los juegos consumistas (en la novela: el modisto y las clientes aristócratas). La mujer sigue queriendo los vestidos y también se convierte en mujer de negocios porque aunque sea la idea del modisto las mujeres responden a estos intentos. Esta contradicción se puede notar en Susana: "Cuando llegó la fiesta, Susana se puso un vestido de terciopelo negro, muy serio y muy de viuda, creación admirable de su modisto, el famoso Perés, y veló la seda de su sonrosada carne todo cuanto se lo permitía la moda, que era más bien partidaria de una succulenta desnudez en las damas" (Répide 11). Aquí los mensajes contradictorios de este conjunto son los indicios de una lucha interna de la identidad.

Oscar Wilde dijo que "Fashion is a form of ugliness so unbearable we are compelled to alter it every six months." De hecho esta dinámica se sigue perpetuando debido al culto de lo nuevo que permite un complejo intercambio

simbólico dentro el sistema del consumo, pero también debido a los juegos de identidad mencionados antes pero que voy a analizar más profundamente en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 3:  
CARMEN DE ICAZA Y LA MODA COMO PERFORMANCE

“Garbo ‘got in drag’ whenever she took some heavy glamour part, whenever she melted in or out of a man’s arms, whenever she simply let that heavenly-flexed neck... bear the weight of her thrown-back head... How resplendent seems the art of acting! It is all impersonification”  
(qtd. in Butler 128).

En el segundo capítulo hemos analizado el concepto del culto de lo nuevo y su papel dentro del juego políticamente cargado de la moda como expresión de la identidad. A través de la reproducción de roles sociales de género y estatus mediante unas pautas estéticas, la moda nos lleva a una interpretación del carácter teatral o performativo de la identidad femenina, en que el vestuario posibilita cualquier papel social. Los componentes de una obra teatral (el teatro, la escena, el actor, el papel, el guión y el (melo) drama) tienen correspondencias con los elementos necesarios para la interpretación de lo femenino (el traje, el maquillaje, el perfume, las joyas, los sombreros, los guantes y por cierto los gestos). Basándonos en las teorías de género de Judith Butler, podemos identificar paralelismos entre los componentes de un

“conjunto” de símbolos que permite la funcionalidad de lo que esta teórica ha llamado performance. Desvestir lo que va detrás de una performance significa también señalar cómo los papeles que existen se construyen en función del contexto socio-político en que aparecen.

La novela rosa es el espacio idóneo para estudiar la identidad como performance. Butler ve en la performatividad una posibilidad de subversión desde dentro de las convenciones y fórmulas sociales. De hecho hay una serie de ingredientes en la fórmula de la novela rosa que pueden llegar a subvertir las convenciones de la novela como género, y por extensión las de la sociedad en general. En las novelas, la mujer obtiene el poder a través de la teatralidad y la ropa porque son éstos lo que la permiten interpretar papeles que resultan irreconciliables con la ideología dominante.

La novela Cristina de Guzmán, profesora de idiomas de Carmen de Icaza es una alegoría de la construcción de la identidad femenina. A la protagonista Cristina Guzmán, una profesora de idiomas con problemas económicos, un millonario llamado Gary Prynce-Valmore le propone un gran negocio. Ella tiene que asumir una identidad diferente a la suya, incluso gestos, ropa, maquillaje y perfume. Se tiene que convertir en Fifi, la esposa que dejó el joven y rico Joe Prynce, hijo de Gary, volviéndolo loco y enfermo.

Joe vive con su padre, conocido como el “Rey del Acero” (Icaza 218), que lo cuida. Prynce-Valmore había visto a Cristina, o Cris, que se parece mucho a Fífi así que le propone un intercambio: si ella finge ser Fífi (para que Joe piense que su esposa ha regresado y por eso pueda tranquilizarse) y vive con ellos en París, él la pagará 3.000 dólares y por supuesto ella vivirá en un lujo inimaginable. Ella acepta la propuesta porque necesita este dinero para mantener a su hijo, Bubi, y a la criada, Balbina, que viven en Madrid.

A lo largo de la novela nace un amor entre Gary y Cris. Cuando cerca del final Joe muere del susto de ver a Fífi y a Cris al mismo tiempo, el drama se intensifica porque se descubre que Cris y Fífi son en realidad las hermanas separadas al nacer, con lo cual descubrimos que Cris también tiene sangre aristocrática. En un final feliz, característico del género de la novela rosa, Gary y Cris terminan juntos y enamorados.

Esta ideología parece conservadora a primera vista. De hecho, Icaza tenía orígenes conservadoras porque su familia era derechista.<sup>19</sup> Si en el primer capítulo hemos analizado novelas de un personaje ideológicamente liberal como Burgos, que luchaba por una emancipación femenina, ahora es

---

<sup>19</sup> El padre de Carmen de Icaza fue diputado de Miguel Primo de Rivera.

interesante examinar una novela de una escritora<sup>20</sup> con ideologías más conservadoras. Sin embargo, el énfasis que Icaza pone en la performatividad en Cristina de Guzmán, profesora de idiomas, desestabiliza cualquier postulado reaccionario porque en cierto sentido nos enseña que toda identidad es artificio, o sea, es moda. Así que desvelando las cuestiones que implica esta novela, desenmascaramos la problemática de la mujer española de esta época.

Esta situación complicada y ya cargada de implicaciones ideológicas relacionadas con el estatus social y el papel social de la mujer, insinúa que la identidad femenina es construida a través un maquillaje social, o sea, actuaciones propuestas e impuestas por entidades sociales e sostenidas eventualmente por la mujer misma (véase figura 3.3). Esta construcción permite que la actuación se convierta en realidad. En el caso de Cristina Guzmán, su interpretación de una bella aristócrata da lugar a la realidad de ser aristócrata de verdad. Al menos a nivel narrativo, el parecer determina el ser. Esta temática está mezclada con una narración sobre el “paso largo y seguro de mujer moderna” (Icaza 40) que es Cristina Guzmán, y sugiere que la mujer puede mejorar su condición socio-económicamente. En ambas

---

<sup>20</sup> Una célebre novelista y periodista, también escribía para revistas de moda como Blanco y Negro (Icaza 11). Su imagen pública era la de una mujer intelectual y a la vez elegante y sofisticada (véase figuras 3.1 y 3.2).

interpretaciones, los adornos femeninos se convierten en necesidad y asumen poder por su papel en una performance. O, como diría Butler (utilizando un término lingüístico de Austin), la performance de Cris es del todo “felicitous.”

Y sin embargo la novela Cristina de Guzmán, profesora de idiomas nos ofrece contradicciones semejantes a las que hemos encontrado en otras novelas. En particular La ironía de la vida de Carmen de Burgos presenta conflictos socio-económicos provocados por la desestabilización del orden social. No es casualidad que en esta novela hay un protagonista americano millonario (igual que Gary Prynne-Valmore) y una de las escenas principales está situada en el teatro. Noël Valis sugiere que las “persons of the middle and upper classes (however ill-defined these groups remain) were now moving in a theater of behavior that was an inextricable mixture of private and public life, a self-conscious creation and proclaiming of self and property” (147). Lo que ilumina esta cita es lo teatral que es la identidad. El teatro mismo es una metáfora de los comportamientos sociales de género y clase. Obviamente el teatro señala la necesidad por parte de los espectadores de exhibirse en un espacio público como el teatro o la ópera para ostentar el aspecto lujoso de la alta sociedad. Igualmente cuando sale Cristina Guzmán por la noche es para irse a la Ópera con Gary Prynne-Valmore. El espacio teatral subraya la noción de identidad que estas novelas parecen postular.

Butler rechaza una identidad de género natural o inherente (esencialista) porque explica que el género es el resultado, o la “expresión” (no la causa), de los mecanismos sociales. Butler elabora su teoría sobre la subversión de la identidad en términos de género, pero cuando dice, “There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (25), se podría hablar de la misma manera sobre la clase social. De hecho, Cristina sugiere que la identidad de clase y de estatus no es sólo igual de importante que la identidad de género, sino también igual de performativo.

La hija de Carmen de Icaza explica que en los años de la guerra cuando fue publicada Cristina Guzmán, profesora de idiomas, “la novela rosa y trivial pasó de mano en mano por los hospitales, las cárceles, las retaguardias y hasta por las trincheras, sirviendo de alivio y distracción y llevando consigo una ráfaga de esperanza de un mundo más amable y mejor a tantas gentes angustiadas y doloridas” (29). En vista de una crisis política de este tipo, el papel femenino defendido por la Segunda República no es exactamente lo principal que trata de retratar la novela. Más bien, la novela parece insinuar que sí hay un orden social natural y que Cris es tan buena persona que es lógico que se descubra que en realidad es aristócrata. Así puede dejar de trabajar y ser la mujer de alguien. En eso consiste el final feliz de la novela.

Sin embargo, la protagonista nos recuerda el estilo de las Nuevas Mujeres Modernas introducidas en las novelas antes discutidas. De hecho, la protagonista Cris en Cristina Guzmán, profesora de idiomas, igual que Lucía en La ironía de la vida, interpreta el papel de la Nueva Mujer Moderna pero sólo porque el orden social está en crisis. Es sólo porque Cris fue separada de su familia natural por lo que se ve obligada a adoptar un estilo de vida moderno (trabajando y siendo económicamente independiente). Al final el orden se restaura en cuanto se descubre que Cris tiene orígenes aristocráticos y que es la hermana de Fífi (Sofía). Entonces Cris puede dejar la vida de una mujer moderna y volver al papel social que le corresponde por nacimiento, es decir el papel de una mujer noble.

Por lo tanto, el amor que brota entre Gary y Cris, al principio como simple transacción económica, se convierte en un amor imposible por el simple hecho que existe Joe. En cuanto muere Joe cerca del final de la novela, Cris y Gary pueden por fin expresar su amor. El hecho de que ella resulta ser aristócrata indica una persistencia de la fantasía de la sangre noble. De todas maneras, esto se revela sólo al final. De esta manera, Icaza deja algo de esperanza en la lectora al ofrecer la fantasía de interpretar papeles distintos y de vivir, como dice la narradora misma, “una bella película, que es el cuento de hadas de las niñas modernas” (Icaza 110).

La teatralidad de la novela se articula mediante una utilización particular del lenguaje. Lo notamos desde el principio con los nombres de los personajes: “Prynce” es semejante a “Prince,” es decir “príncipe”; también Cristina es como Cristina-Sofía que se refiere al retrato de “Madrazo” en su casa (índice de su buen gusto y buena cultura) y a los nombres de las hermanas (Cristina y Sofía, o Fífi). Este juego lingüístico también sugiere el intercambio de papeles que ocurre a lo largo de la novela.

Además, Cris es profesora de idiomas y habla cinco lenguas, lo cual indica metafóricamente su aptitud para la comunicación desde una variedad de identidades: comunicación entre clases, entre personajes muy variados (por ejemplo el psiquiatra de Joe, el Doctor Rouvier, cree que ella sea espléndida y una “magnífica colaboradora” (Icaza 114)) y entre estilos (puede adaptarse al estilo de Fífi, con un rostro “de clown” (253), “picante” (98), que se pinta “como un coche” (97)). Puede dialogar desde el mundo de la clase baja al mundo de la alta y culta clase. Puede dialogar con Joe igual que con Gary, hombres de personalidades y generaciones distintas (los dos enamorados de ella). Puede tratar a Balbina, su ayudante en casa, con la misma facilidad que con Georgette, la criada de Fífi. Se puede vestir tranquilamente en las dos situaciones socio-económicas y utilizar los comportamientos, idiomas y gestos adecuados en cualquier contexto.

No solo hay juegos lingüísticos sino todo cuanto hay en la novela es un juego de performance. El lema de Cris es: “La vida sonríe a quien le sonríe” (Icaza 43). Hablando de sus sueños antes de que venga el ayudante de Gary para hacerle la propuesta, Cris invoca una maravillosa oportunidad de cambiarse la vida. Entonces su voluntad es lo que materializa una vida mejor. Su actitud positiva parece producir de manera performativa una vida positiva, como si la articulación de este sueño tuviera la capacidad de materializar el sueño. Esta es la definición por excelencia de performance.

Incluso antes de conocer a Prynce-Valmore y empezar con el trabajo de hacer de F fi, Cris está obsesionada por los complementos como por ejemplo el maquillaje y las medias como si estos la permitieran esconder su verdadera posición socio-económica pobre. De hecho justo antes de que llegue el ayudante de m ster Prynce para ofrecerle el negocio, Cris le cuenta a Balbina su sueño de ascenso social, de ser una mujer de dinero que puede cuidar bien a su hijo y también darse el lujo de vestir bien. Igual que Lucía en La ironía de la vida que sueña en la cruz de joyas como símbolo de un estatus socio-económico estable y alto, Cris desea poder comprar unas medias de buena calidad. En este deseo se nota que Cris está esperando algo mejor, aunque mientras tanto sabe conformarse con ser humilde. Al principio,

El abrigoito canela, aunque viejo, conserva su línea impecable. Realza los hombros anchos y las caderas finas. El fieltro marrón, remangado con ese clips de brillantes, ha adquirido cierto aire. Los guantes y los zapatos castaños completan la armonía del conjunto. —‘Pobre, pero honrada —sonríe Cris—. Fiel a la sobriedad. Rebelde a todo lo que sea mal gusto, floritura que degrade... Mis dos únicos lujos: el lápiz y las medias’ (Icaza 51).

En esta cita vemos cómo Cris ha tratado de elegir complementos como las medias, los “clips de brillantes” o los guantes que aunque simples proyectan un estilo elegante porque crean un conjunto. También el “abrigoito canela” se menciona otras veces porque es su único abrigo y esta continuidad de su look de una manera la hace única. De hecho ella se declara satisfecha de su estilo y de su guardarropa. Pero esto parece una mentira que se cuenta a sí misma porque al mismo tiempo sueña con algo mejor: “Y nos rodeamos de bienestar, de lujo. Bubi tiene un poney y yo me compro medias de nylon” (43).

Las medias son como una palabra de este vocabulario de la moda que indica el estatus social femenino porque se rompen fácilmente así que es un gasto lujoso invertir en medias elegantes. De hecho invierte la primera paga en medias (y después compra juguetes para su niño):

—Medias buenas —pide—. Malla, sesenta, ochenta y cien. No importa el precio. ‘¡Nueva rica!’, se critica a sí misma. Y escoge. Escoge. Medias como espuma de seda. Pañuelos de batista de Holanda con su orla de Valencienes auténtico... Y guantes de piel de Suecia, de esos que se adhieren a los dedos como una segunda piel. Y un bolso marrón, liso y brillante, sin

cierre de ninguna clase. Y otro negro, de piel de foca, flexible, suave. ¡Y basta ya! Cris no es gastadora (Icaza 60). Como podemos notar, los guantes de piel y el bolso liso y brillante son importantes en la preparación del look pero son las medias lo que realmente indican un nivel económico alto y sostenido porque implican una derrocha (por supuesto el código de la moda dice que no se puede llevar las mismas medias frecuentemente, o por lo menos tienen que ser cambiadas más frecuentemente que los bolsos o los guantes). En cuanto tiene el dinero se vuelve loca eligiendo nuevos complementos como las medias o las bolsas pero la descripción detallada de lo que compra indica su conocimiento de lo que es elegante. Es importante comprender que Icaza utiliza trucos de este tipo también al principio de la novela cuando explica que el cuerpo esbelto y flexible de la protagonista es así porque hace mucho tiempo había jugado a tenis, golf y hockey, para ir dejando indicios al lector preparándolo para la revelación final donde se descubre que Cris es hermana de Fífi y aristocrática de sangre como ella.

Los detalles a lo largo de la novela muestran hasta qué la construcción de la identidad de Cristina está basada en un lenguaje performativo. Como explica Judith Butler,

To understand identity as a practice and as a signifying practice, is to understand culturally intelligible subjects as the resulting effect of a rule-bound discourse that inserts itself in the

pervasive and mundane signifying acts of linguistic life. Abstractly considered, language refers to an open system of signs by which intelligibility is insistently created and contested (145).

El discurso que explica Butler sugiere que Cristina (como producto cultural de una mujer trabajadora) se hace comprender en el mundo aristocrático por un sistema de signos que son la ropa, el maquillaje, las frases sofisticadas y los gestos de Fífi (como producto cultural de una mujer vividora<sup>21</sup>). La identidad de Cristina está basada en este lenguaje porque ella puede hacer la performance sólo en la medida en que maneja estos signos porque son lo que determinan el éxito de esta performance. Estos signos que Cris consigue utilizar dentro del papel de Fífi están regulados e impuestos por Prynce-Valmore y la doncella Georgette:

Los ojos de míster Prynce están fijos en el desdichado bolso de Balbina, flamante, llamativo, vulgar. –No es para vestirla a usted, Miss Guzmán, para lo que coloco a Georgette a su lado, sino para enseñarle a vestirse –y suavizando la impertinencia--: Usted va a representar en esta comedia, que quizá devuelva la razón a mi hijo, el papel de una gran señora. De una muchacha extraordinariamente elegante y rica. Usted tiene que vestirse, y que arreglarse, y ¡yo qué sé!, hasta que perfumarse, del mismo modo que lo hacía mi nuera. De ello depende el éxito de nuestro experimento. Georgette conocía hasta el menor detalle los

---

21 Al final de la novela, durante una conversación entre las hermanas Cris y Fífi, descubrimos que Fífi era bastante famosa y habían artículos en revistas sobre ella. También a lo largo de la novela, los hombres que cortejan a Cris pensando que ella es Fífi, aluden a su celebridad. Entonces ella vivía a un nivel económico y social muy alto.

gustos de su ama. Ella será para usted, y para nosotros, una valiosa ayuda... Estará usted vestida y mantenida a todo lujo (Icaza 57).

Prynce-Valmore y Georgette explican lo que se espera de Cris y cómo va a aprender su papel. Más que reguladores del lenguaje, Prynce-Valmore y Georgette asumen también el papel de un traductor porque tienen que convertir el lenguaje simbólico utilizado por Fífi en un lenguaje que puede utilizar Cris para comunicar su nuevo papel. Así que el lenguaje de la estética, añadido a detalles literales lingüísticos característicos de Fífi como llamar a Joe “dear,”<sup>22</sup> es central en el funcionamiento de la performance porque el papel que adopta Cris funciona gracias a la ropa, los adornos (el conjunto) y la actuación. Por eso la importancia de la estética se menciona al principio y al final de modo directo: “La estética ante todo” (42); “La estética influye en todo” (269). Por supuesto es Cris quien lo dice porque es ella quien ha debido comprender esta condición para tener éxito en su papel de Fífi.

Georgette es la figura jurídica, como sugeriría Butler: “Desire and its repression are an occasion for the consolidation of juridical structures; desire is manufactured and forbidden as a ritual symbolic gesture whereby the juridical model exercises and consolidates its own power” (75-6). Georgette

---

22 Frecuentemente están incorporadas frases o palabras francesas o inglesas para mostrar lo culto que es esta élite. Por lo tanto Cris se incorpora fácilmente a este mundo aunque sea sólo por su talento lingüístico.

oficialmente regula el look de Cris, encauzando el deseo y represión estéticos de Cris, enseñándola a vestirse, para asegurarse que parezca lo más posible a Fífi. Aunque le viene fácil convertirse en Fífi, Cris tiene que aprender los detalles que sólo Georgette puede saber porque había estado íntimamente cerca de la verdadera esposa de Joe, cotidianamente ayudándola a prepararse al principio del día o antes de salir. En la escena del tren el narrador adopta la perspectiva de Georgette que no puede imaginarse pertenecer a otro mundo, indicando su envidia de estas señoras que ella nunca podrá ser sino simplemente ser su ayudante (véase figura 3.4). Pero en realidad Georgette tiene poder porque ella determina el aspecto físico o lenguaje estético de Cris. Después de las compras de Cris, Georgette está impresionada porque no creía que Cris tendría tan buen gusto: “—Tan buenos como los de madame la comtesse —ha aprobado Georgette, al revisar el flamante equipo. La petite institutrice sabe comprar. ¿Habrás estado, quizá, como ella, en buenas casas?” (Icaza 65). Sólo después que Cris se haya demostrado capaz de un estilo elegante puede Georgette dejar las reglas y hasta admirarla, aunque en manera y tono condescendiente. En última instancia si Cris no tiene el estilo y la cultura para sostener su papel las reglas no van a funcionar. Pero Cris se ha mostrado capaz de una sensibilidad y conocimiento estético que la capacitan como sujeto o personaje.

La primera escena en que Cris aparece disfrazada de Fifi se sitúa en la estación antes de tomar el tren hacia París donde vive Valmore:

Cris aparece en la estación del Norte, esbelta, fina, vestida de gris de pies a cabeza, con un amplio abrigo al brazo y un maletín gris en la mano. El mozo la sigue con sus maletas: piel de Rusia y pequeñas iniciales de plata. Cris lleva un gorrito torcido –modelo María Calbot, please –y sus zapatos son la perfección de las perfecciones (Icaza 65).

Este conjunto unicolor tiene tanto impacto que como consecuencia el personaje de Jorge Vial Atalanta, “el guapo marqués” (72), que trata conquistarla en el tren y a lo largo de la novela, se refiere a ella “por su actitud señorial de la que él, en su fuero interno, había llamado con una ilusión difícil de definir ‘su damita gris’” (200). En artículos como “La tela más practica y elegante, la franela gris” en un número de la revista Blanco y negro del 1933 el autor explica lo siguiente: “Una gran sencillez caracteriza los conjuntos de viaje. En la estación vemos un conjunto muy chic, falda y chaqueta de franela gris, abriéndose ésta sobre un sweater de cuello alto en marrón oscuro.” Utilizando palabras contemporáneas estéticas como chic y señalando la moda del color gris por los viajes, vemos hasta qué punto la novela refleja las tendencias de la época y hasta qué punto Cris representa la Nueva Mujer Moderna a la moda de esta época. Lo que implica su conjunto y la reacción a esto, también por parte de los otros admiradores en la estación, es la normalización social que implica

el llevar la ropa de una dama. A medida que los personajes a su alrededor aprueban su apariencia ella empieza a convertirse en su papel.

Mientras algunos aprueban el papel de Cris, otros lo rechazan o lo cuestionan. Por ejemplo el personaje de Gladys, una “de estas hermosas frutas californianas” (Icaza 113), es la prima de Gary y enamorada de él, o por lo menos coquetea con él por su dinero. Ella trata de arruinar a Cris, quizás por celos porque ve una competición, convenciendo a Gary que ella no pertenece a la alta sociedad. Aunque Gary no le hace caso, Gladys representa la vergüenza como técnica reguladora de la normalización.

En la última escena con Gladys, ésta trata de avergonzar a Cris preguntándole por su pasado pero con la respuesta chocante (también para el lector) de ésta cuando revela por primera vez su sangre aristócrata, Gladys se ha avergonzado delante de sus amigas. Esta inversión de jerarquías subraya la liberación de Cris a pesar de la regulación a la que ha sido sometida. Al fin y al cabo, ha tenido que dejar su identidad aristócrata y después recuperarla al convertirse en Fífi para poder finalmente transformarse otra vez en Cris.

Además Cris, revelando su propio estilo a través de la performance cancela la imagen de mujer terrible que tenía Fífi. Prynce-Valmore alude a esto cuando regresan después de una noche a la Ópera y de los dancings a Chez White’s (véase figura 3.5). Cris le explica por qué no le ha gustado juzgar el papel de

Fífi. “Al hacerme pasar por Fífi Monterreal, me ha expuesto a molestos equívocos.’... Gary Prynce empieza a comprender su torpeza. La verdad es que la imagen de la auténtica Fífi, al conjuro de Cris, se había desvaneciendo en su memoria” (Icaza 159). De hecho, la performance se basa en la repetición, como señalaría Butler. Desde el carácter ritualista repetitivo de ponerse maquillaje o laca hasta vestirse como Fífi, es este ciclo lo que normaliza la performance de Cris. Aún así, las pequeñas variaciones o inflexiones de Cris también llegan a cambiar la imagen de Fífi.

Cris en su cuarto-tocador, se da los últimos toques. Georgette contempla con orgullo lo que considera su ‘creación’. Para este su debut oficial de nuera de un millonario, ha elegido Cristina un sencillo traje negro, que se amolda maravillosamente a su cuerpo juvenil: manga larga, y la sorpresa de un escote en la espalda. Sus rizos castaños se ciñen a su nuca en un moño bajo, descubren las orejas pequeñas. En el rostro —pálido, fino—, casi total ausencia de afeites... Cris, esta noche, no quiere parecerse en nada a Fífi. Quiere ser ella misma, sencillamente. Tan ‘ella’ como el perfume suave y fresco que emana su persona (Icaza 111).

El traje señala la sencillez de Cris y a la vez revela su personalidad: el negro es un color que nunca puede ir mal porque es neutro igual que el blanco, mientras el escote es un detalle más atrevido. A medida que Cris se instala en “los dominios” de Fífi y se comunica en el lenguaje adecuado para el mundo de la alta sociedad, ella intenta transformar mediante cambios sutiles este código, revelando su personalidad y estilo sensible y dulce. Esta transformación, aunque

siempre regulada por Gary y Georgette (detrás la escena) y cuestionada por Gladys, ocurre de una manera tan sutil que al final hasta Gary se olvida lo terrible que era la verdadera Fífi. Es gracias a la repetición de la transformación que su performance engaña a todos, incluso a Cristina misma, y la actuación se convierte en realidad.

Por eso no son sólo los personajes a su alrededor que regulan y normalizan su papel dentro de la casa del millonario, sino que todo su entorno contribuye a esta ficción de Fífi:

Sobre la cama abierta yace el camisón de crespón albaricoque. De crespón ‘natural’, naturalmente. Con sus adornos de fil tiré. A los pies, las chinelas de tisú orladas de cisne albaricoque. Y en la percha, la bata de terciopelo del mismo tono privilegiado... Sale al pasillo con el pitillo blanco, entre las uñas de laca rosa (Icaza 69).

La repetición del color prestigioso y rico del albaricoque en el camisón, las chinelas y la bata, crea la misma elegancia del conjunto marrón que llevaba Cris antes de la performance (aunque esto no era del mismo tejido rico y elegante, o chic) y el conjunto gris que llevaba a la estación. Un conjunto unicolor implica estéticamente una uniformidad de pensamiento pero económicamente significa un estatus necesario para comprar todo un conjunto del mismo tejido, tono y color. No sólo su conjunto, sino hasta sus uñas contribuyen a la actuación de “gran señora,” como explica Prynce-Valmore. Entonces desde el primer día en la casa del millonario ella está rodeada de

recuerdos de su nueva posición como mujer distinguida y cómo tiene que comportarse:

Cris penetra en sus nuevos dominios. Entra primero en su cuarto-tocador, que está todo tapizado de espejos como el de una estrella hollywoodiense... Las cortinas, con sus volantes fruncidos, parecen un anuncio del Ladies' Home Journal... Después, el cuarto de baño, todo de mármol rosa, con su piscina incrustada en el suelo y sus duchas con aspecto de conchas gigantescas... Cris arquea las cejas. ¡Vaya, vaya con el gusto de Fífi! Cris preferiría unos honrados baldosines blancos a este vecindario de monstruos marinos... Su gran cama de terciopelo turquesa, sus mesitas doradas, sus butacas de raso marfil... una habitación tapizada de armarios, con nichos en la pared para los sombreros... En el cuarto-tocador descubre Cris verdaderos tesoros de perfumería y maquillaje: tarros y frascos de precios exorbitantes sin abrir; lápices, pinzas, tijeras (93-5).

El exceso de este espacio refleja la exageración de la persona de Fífi y su frivolidad. El tocador es el emblema de su mundo de excesos con el sinfín de espejos y adornos. Artículos del 1933 de un número de Blanco y negro como “Brisas de ‘toilette’: Poema de la frivolidad,” destacan la importancia del tocador como un espacio femenino moderno: “Hay una magia en el tocador que le trueca en altar: la belleza.”<sup>23</sup> En este artículo vemos cómo el tocador,

---

23 El artículo sigue explicando con un estilo dramático los componentes del tocador: “El espejo, que es el incentivo del anhelo. La barra, broche de grana que sabe la sugestión prender. La borla, beso de nieve en la llanura linda. El perfumador, nube de iris en conservar de rocío infinito. El peine, acueducto por el que leve, pasa el río auroral de las crenchas. El porta-alfileres, regato en que el motivo duerme su sueño de detalles. El rimmel, anochece de la mirada en expectación. La coloreante, botón de rosa que nace a la vida de una caricia. El cepillo, avaro vestido de trigales. La rizador, milagro de cresterías en el

aunque glorificado como si fuera la esencia de la belleza, revela hasta qué punto la preparación se figura como si de un camerino se tratara (véase figuras 3.6 y 3.7). Así que esta descripción tan detallada y larga de los “dominios” de Fífi no es simplemente otro regulador estético de la performance que Cris tiene que obedecer, sino que demuestra la preparación que está implicada en la identidad femenina y cuánto esto se basa en las apariencias.

El tocador es central en el entendimiento de lo que significa ser mujer. De hecho, está incluido en varias descripciones a lo largo de la novela. Es curioso notar que existe un paralelo con el tocador cuyo espejo está rodeado de luces de camerino, lo cual acentúa lo performativo que implica el ser mujer. Butler constata que,

Masquerade may be understood as the performative production of a sexual ontology, an appearing that makes itself convincing as a ‘being’; on the other hand, masquerade can be read as a denial of a feminine desire that presupposes some prior

---

valle de los recuerdos. El secador, discurso de la frivolidad en rotundeces de agosto. La polvora, última nota en la melodía del hechizo.” Analizando cada objeto del tocador y mistificándolo (palabras como “hechizo” añaden un tono mágico) con un tono tan poético y abstracto hace que este mundo de la belleza se enfoque en el tocador. El tocador de Fífi se encuentra en espacios que Icaza llama “dominios,” implicando poder. De hecho el tocador y el demás dominio tienen descripciones tan elaboradas porque es allí donde la mujer se prepara para su performance. Así que el tocador se convierte en espacio de constitución y transformación de la mujer, permitiéndola prepararse para salir y mostrarse en la sociedad.

ontological femininity regularly unrepresented by the phallic economy (47-8).

Si analizamos esta cita en relación a la preparación de Cris antes el espejo del tocador, vemos el juego de identidades que implica el género femenino. Cris está apropiándose de la identidad de Fífi utilizando no sólo su papel de nuera del Prynce-Valmore sino también su tocador, espacio muy privado e íntimo femenino. Además ella juega con esto porque rechaza el ser de Fífi. Este masquerade es problemático como sugiere Butler porque en el acto de interpretar las identidades de género éstas se van deformándose.

Después de la muerte de Joe, la performance se acaba. Entonces podemos decir que Cris ya se ha convertido en una nueva versión de Fífi capaz de sentir, dar de sí y quizás con más clase. Pero esencialmente Cris ha remplazado a Fífi a través de una interpretación, inicialmente una imitación, de ella. Este es el proceso que describe Butler. La reiteración, junto a la repetición y regulación, crean un proceso continuo de papeles femeninos:

This 'body' often appears to be a passive medium that is signified by an inscription from a cultural source figured as 'external' to that body. Any theory of the culturally constructed body, however, ought to question 'the body' as a construct of suspect generality when it is figured as passive and prior to discourse (Butler 129).

El disfraz de Cris se convierte en su ser porque tiene que imitar el look de Fífi y termina transformándose en este personaje, aunque sea una versión más sencilla y buena.

La diferencia entre Fífi y Cris también se puede entender en términos del cambio de paradigma femenino desde el Ángel del Hogar hasta la Nueva Mujer Moderna. Vemos la Nueva Mujer Moderna ganar cuando Cris va a visitar a Fífi en su habitación en una pensión pobre: “Cris se imagina lo que sería un almuerzo en esa mesa polvorienta, donde se apilan unas medias rotas, unos periódicos, un frasco de perfumes, unas ligas, una jeringuilla de inyecciones y una polvera con tapa incrustada de brillantes” (Icaza 259). Mientras las hermanas han intercambiado papeles socio-económicos, las personalidades permanecen iguales.

En Cristina Guzmán, profesora de idiomas la identidad es articulada a través de una performance. Las repeticiones de estas performances se convierten en realidad para que la teatralidad de género, clase y origen adquieran un carácter real. La moda es lo que permite la normalización de la performance y la manifestación de la fantasía. Así que se destruye la barrera entre realidad y teatralidad para el lector de la novela rosa y para las mujeres a la moda de esta época.

APÉNDICE

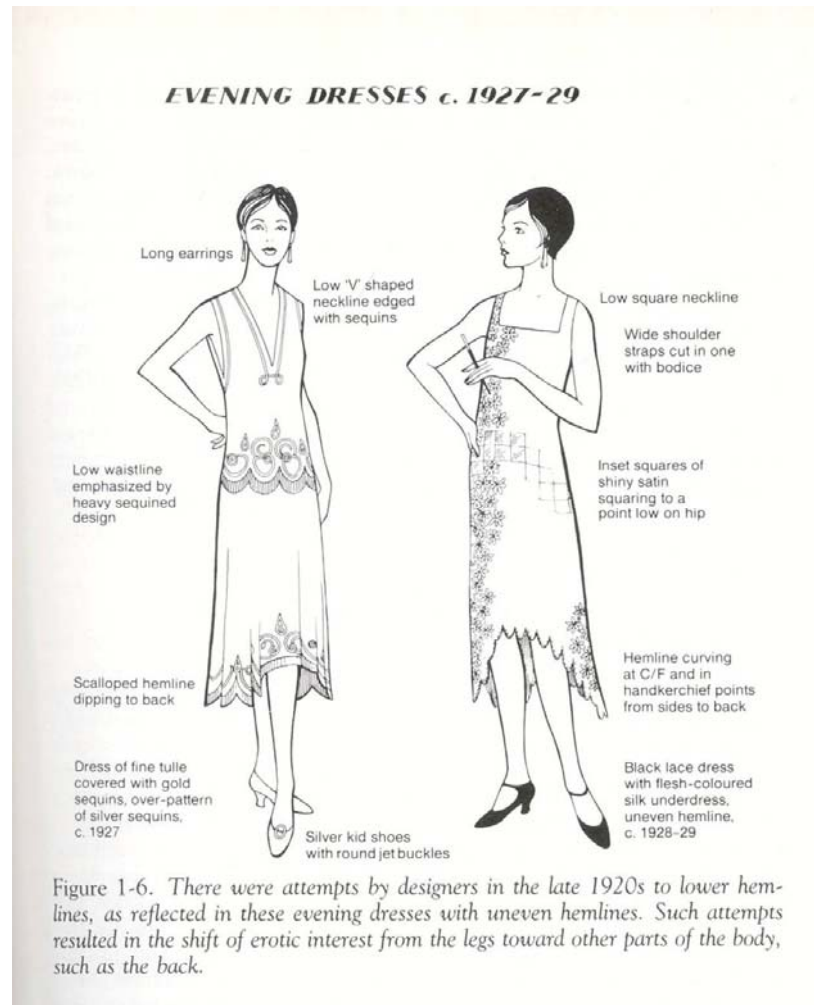


Figura A. Un detallado perfil del típico vestido femenino de los años 20

(Kaiser 13) (véase página 4).

LA MUJER Y LA CASA

LA MODA EN VIENA

## Sombreros de Primavera

POR CLAIRE PATECK

**T**odos los años, el gran éxito de la moda depende de los sombreros, puesto que ellos son los que en primer término caracterizan a la mujer y la clasifican entre las elegantes de gran *chic* o las elegantes del *montón*.

Desde que la *gigolo* ha hecho revolucionar los sombreros, haciendo que cambien por completo de línea, y gracias a esta transformación la mujer se encuentra joven y bonita, cada estación aumenta la curiosidad, esperando las órdenes de la moda y temiendo que desaparezca lo que tanto se ha penetrado con nosotras.

Este año no se esperan sorpresas, puesto que el nuevo sombrero nos trae una nota de mucho vestir, sin perder ninguno de sus encantos anteriores. Ante todo vemos una forma de toca sin ala, de paja *picot*, o exótica, que también así se denomina, siempre combinada con cinta, como, por ejemplo, el adorno que cubre la parte posterior de esta toca, hecho con cinta ancha de falla azul oscuro.

También se combina este modelo haciendo de cinta la parte que en la *foto* es de *picot*, y dejando la paja flexible para el adorno. Muy nuevo y precioso es la seda *beige*, con cuadros o rayas en rojo, amarillo y azul, que se emplea para un sombrero sin armadura, blando, que cada cual amolda a su cabeza a



FLORENCIA TELLIN, ARTISTA DEL "CINEMA", CON SOMBRERO "BEIGE" Y AZUL OSCURO

Figura B. Artículo "Los sombreros grandes" en la revista Blanco y negro (años 1922-28) (véase página 6).



Figura C. Artículo “Vemos en” en la revista Blanco y negro  
(año 1933) (véase página 6).



Figura D. Artículo “Los sombreros grandes” en la revista Blanco y negro (año 1933) (véase página 6).

**EVA** sus caprichos,  
sus elegancias,  
sus extravagancias..

**Desde París.**  
**Más sombreros nuevos.**

**D**ÍASE que la moda actual reserva todas sus audacias para este capítulo de los sombreros, único en el que aparece ahora la nota de extravagancia que, por lo general, marca la tendencia revolucionaria en cada nueva edición del día.

Por lo demás, un sombrero atrevido compromete a la dama que lo lleva, menos que un vestido audaz, porque el sombrero es pequeño; se quita con facilidad—y para ello cualquier pretexto es bueno en estos tiempos de sin sombrero—, y por grande que sea la audacia de la toca o del gorro, se compensa y equilibra con la seriedad y el buen tono del resto del vestido.

Siguiendo la orientación iniciada en las primeras colecciones de los sombreros fríos, y de caso alto, los nuevos modelos varían adoptando formas que se aproximan *«sans peur et sans reproche»* y en otras ocasiones evocan el clásico bonnet de cloche. Entre estos dos extremos queda comprendida toda la serie de formas inspiradas en las torras rusas y en los gorros circasianos o persas, así como las que, menos exóticas, recuerdan el célebre bonnet de Groucho.

La mayoría de estos sombreros nuevos tiene, por lo tanto, un estilo oriental muy definido, y tal estilo culmina en el modelo d'États-Majesté, que lleva un alto airo de paja protruido sobre la frente con un rico broche de orfebrería.

Dentro de esta elegancia atrevida, ofrece una nota independiente el sombrero de tipo «cristalino», semejante al que lucían, en el París post-revolucionario, los galanes de aquellas smart villanas que asombraban a gentes capaces de sorprenderse aún, después de haber visto guillotinar a Luis XVI y a María Antonieta, a Danton y a Robespierre.

Las diminutas boinas, de las que tanto se usó y se abusó durante la temporada última, se transforman también y adquieren mayor variedad en la temporada actual. Venen, así, la boina wagneriana, muy amplia, con el vuelo caído sobre la frente a modo de visera; y la boina-toca, de paja, o de tejido mixto de lana y paja; y la boina clásica, que sólo cubre la parte alta de la cabeza y deja al descubierto casi toda la cabellera. Este último modelo es, generalmente, de seda o de lana muy ligera, de color vivo, y se combina con los vestidos de playa o de casino y en general con los modelos de riguroso verano.

En lo que hace al gorro de cloche, llamado también sombrero de Circeos, y que sirve de complemento a muchos modelos de novísima elegancia presentados por un gran modisto de la Rue de la Paix, hemos de confesar que es muy deportivo, muy práctico, y que tiene una originalidad muy peculiar. Por ello su empleo sólo puede aconsejarse a las muchachas, y eso durante las horas en que viven al aire libre, en las playas, en las pistas o en los corcos.

Desde luego, tal modelo de sombrero no debe acompañar a una toilette de visita, ni es tocado conveniente para presentarse con él en un té, en un teatro o en una fiesta que requiera la mayor elegancia.

Hemos citado en primer término las creaciones más audaces: sin ellas nos ofrecen con un carácter

sonables, que no dan lugar a resonancia alguna, dentro de la general armonía de la moda.

Casi todos estos modelos son pequeños, no excediendo al volumen de una toca o de un pequeño turbante, y puede decirse que en ellos no existe el ala, reducida tan sólo a una pequeña vuelta del tejido o a un leve borde de la paja.

**Nuevos sombreros.**—1. Modelo de paja inglesa, negra y rosa. Garnición de terciopelo rosa pálido.—2. Capelina de paja clásica, negra, lacustada de paja blanca.—3. Sombrero confeccionado con festones de paja «belgas». Pequeña ala vuelta por detrás, rematada con un lazo de la misma paja.—4. Toca «pellissone», negra y blanca, guarneci-

Figura E. El Culto de lo Nuevo

(EVA años 1933-36) (véase páginas 6 y 9).



Figura F. La producción y el consumo continuo

(EVA año 1933) (véase páginas 6 y 9).



Figura G. Las modas dictadas por las revistas

(Blanco y negro año 1933) (véase página 9).



Figura 1.1. Carmen de Burgos  
(Rey 157) (véase página 14).



Figura 1.2. Lucía encanta al príncipe Ruzthewa con su belleza e inteligencia

(Burgos Ironía 21) (véase página 24).



Figura 1.3. Lucía vestida elegantemente besa al mozo  
(Burgos Ironía 45) (véase página 27).



Figura 1.4. Lucía como la Nueva Mujer Moderna, se muestra vencedora con los dos hombres a sus espaldas (Burgos Ironía) (véase página 32).

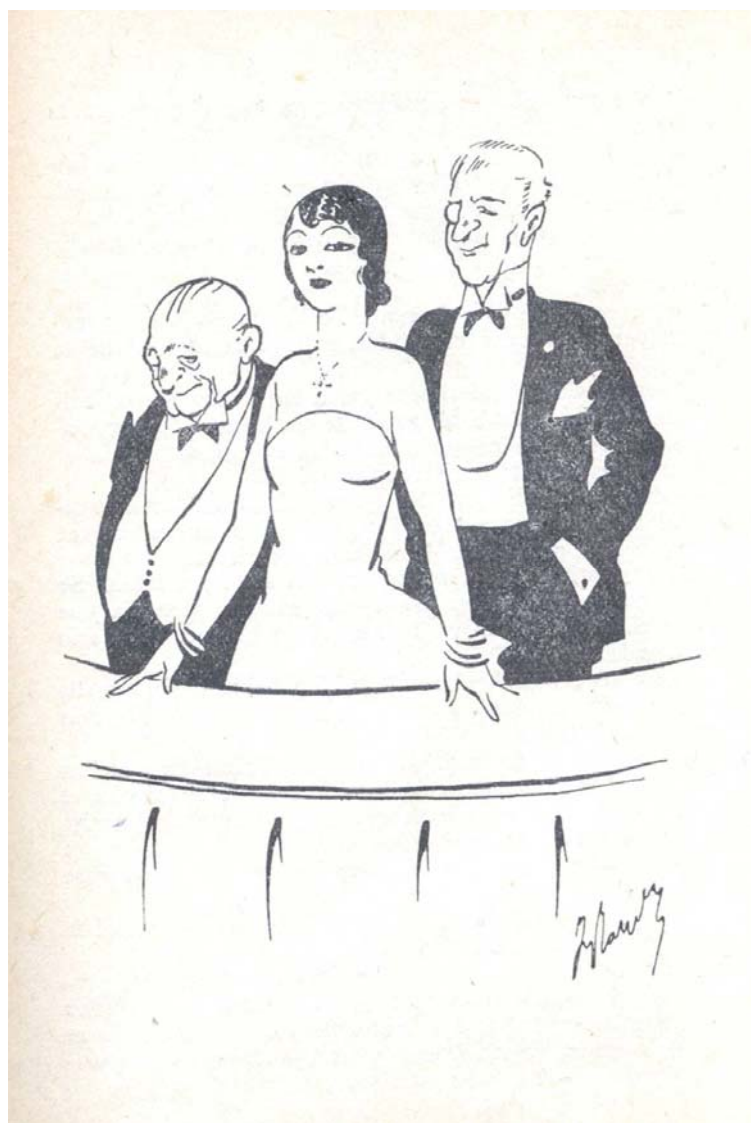


Figura 1.5. Lucía se muestra al teatro con sus hombres y su Cruz de Calatrava  
(Burgos Ironía 61) (véase página 32).

## TELAS PRIMAVERALES

A ver precisamente, bellas damas y muchachas correteaban, de calle en calle, y quedábanse perplejas ante las vitrinas.

Desde que comienza la primavera, los escaparates, como los campos, se cubren de flores. Y son flores más numerosas, más caprichosas, más suntuosas que las de los jardines mejor cultivados. Son flores de climas desconocidos, flores de ensueño, cortadas en los invernaderos febriles de la novedad; flores cuyos matices nos hacen pensar que la Naturaleza no posee una paleta tan rica cual la de los decoradores modernos. No es el dibujo lo que a la larga nos seduce. No son las flores estilizadas, las ramas paganas, los arabescos de rosas. No es más que la milagrosa gama de las manchas, la reverberación irisada de los tonos que se funden y se confunden, el cabrilleo alucinante de los matices, en el cual, en ciertos momentos, sentimos que la materia misma del tejido se diluye hasta desaparecer por completo.

A decir verdad, las telas que más me seducen no son ni antiguas ni caras. Con muy buen juicio, las fábricas y los comerciantes se han concertado, en esta época de crisis económica, para poner de moda, después de renovarla de una manera muy artística y muy moderna, la modesta indiana de nuestras

abuelas, el algodón humilde que parece una sustancia preciosa, de tal modo reúne en su traza la nitidez del lino y la riqueza de la seda. ¿Y qué decir de los crespones, de las lanas transparentes que llegan a la fluidez de la seda y de las armonías deliciosas de las telas estampadas?

Están en las vitrinas, en combinaciones infinitas, las telas nuevas, dignas de los bazares del Oriente de las *Mil y una noches*; los tonos más rebeldes a las uniones, el zafiro y la esmeralda, el rosa y verde eléctrico, el rojo sangre y azul jacinto aparecen entrelazados estableciendo gamas de gemas; y las escalas suaves que llevan de lo blanco a lo azul, de lo blanco a lo verde, de lo blanco a lo rojo, de lo blanco a lo violeta, sin el menor sacudimiento; nubes multiformes grises en millares de matices, los celajes del Poniente, los esmaltes de las noches de luna, los horizontes matinales de que hablan los poetas, están allí esperando a las hadas modernas que llegan aleteantes. El asunto las preocupa. Piensan que la importancia de la *toilette* es enorme en el éxito personal. El color tiene por fuerza que interesarles más que el adorno, y tanto como el color, el tejido. A su conjuro, cientos de piezas de telas se desparraman sobre el mostrador: una rosa aquí, una celeste allá, aquella estampa-



Figura 2.1. El artículo “Telas primaverales” es un ejemplo de los artículos en que se celebraba las creaciones de los modistos y se destacaban las últimas tendencias (Blanco y negro año 1933) (véase página 40).



Figura 2.2. Esta imagen del artículo “Telas primaverales” ejemplifica la variedad de opciones ofrecidas al consumidor (Blanco y negro año 1933)

(véase páginas 39 y 44).

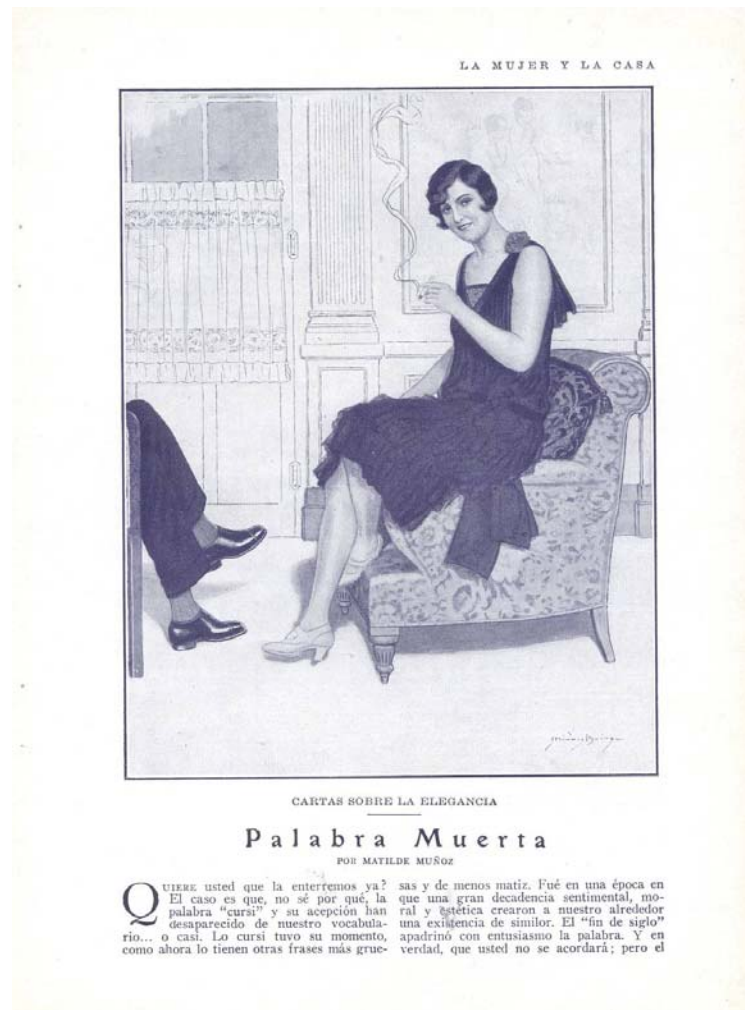


Figura 2.3. Artículo "Palabra muerta" de la revista Blanco y negro de los primeros años de los años 20. Dicta tendencias, incluso lo 'pasado de moda' que es lo cursi (véase página 51).



Figura 2.4. En el estudio de un pintor de moda, Blanquita lleva un “descote moderno” que Carlos quiere modificar para hacerlo un “descote impreciso” (Répide 19) (véase página 56).



Figura 2.5. El “edificio humano” que es Blanquita: con medias de seda y zapatos de “tisú de plata,” haciendo “bocanaditas de humo” (Répide 35) (véase página 57).



Figura 3.1. Una joven Carmen de Icaza (Icaza 55)  
(véase página 65).



Figura 3.2. Carmen de Icaza

(Icaza 125) (véase página 65).



*¡Virgen de los Desamparados, que está en Valencia! ¡Que alguien haga algo, por Dios! ¡Esa madre! ¿Dónde se mete esa madre?*

Figura 3.3. Una niña en su tocador

(Sopeña 165) (véase página 66).

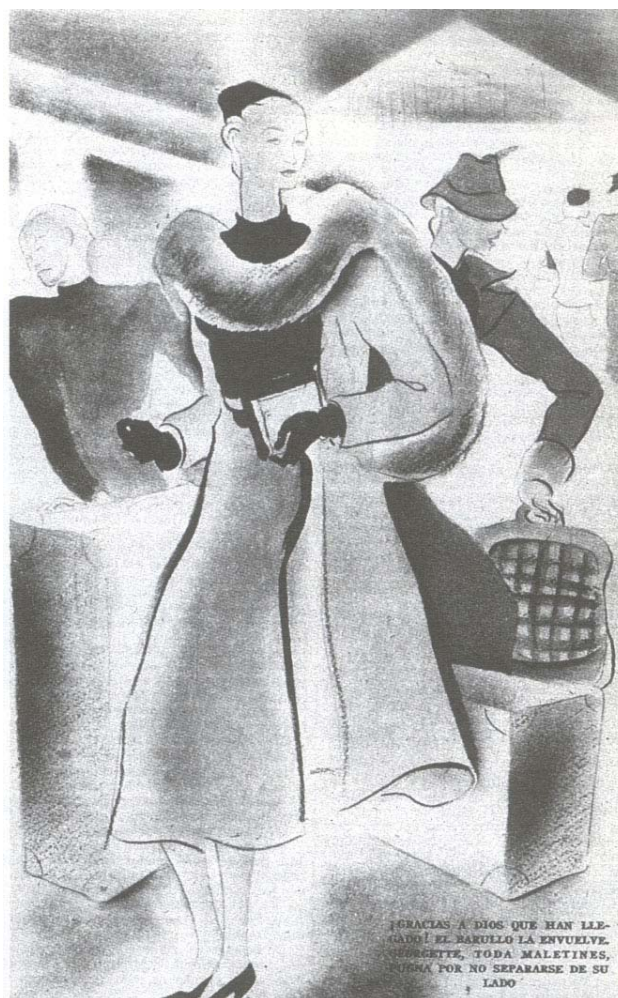


Figura 3.4. Cristina Guzmán haciendo de Fífi. Detrás está Georgette, la criada de Fífi y la “reguladora” de Cris  
(Icaza 173) (véase página 76).



Figura 3.5. Cris en su performance, haciendo los “dancings en Chez White’s”  
con un galán (Icaza 225)  
(véase página 79).



3.6. Una mujer cerca de su tocador/camerino  
 (Blanco y Negro 1933) (véase página 83).



Figura 3.7. Una mujer maquillándose cerca de su tocador  
 (Blanco y negro 1933) (véase página 83).

OBRAS CITADAS

- Alexander, Gerard. "Women and Men at the Ballot Box: Voting in Spain's Two Democracies." Enders and Radcliff. 349-374.
- Álvarez Junco, José. "Popular Culture: Rural and Urban Popular Cultures." Graham and Labanyi. 82-90.
- Barnes, Ruth y Joanne B. Eicher. Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Contexts. New York and Oxford: Berg, 1992.
- Barthes, Roland. Matthew Ward y Richard Howard (trans.). The Fashion System. New York: Hill and Wang, 1983.
- Baudrillard, Jean. Consumer society. London, Thousand Oaks y New Delhi: SAGE Publications, 1998.
- Brenan, Gerald. The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War. Cambridge: The University Press, New York: The Macmillan Company, 1943.
- Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York y London: Routledge, 1990.
- Calefato, Patrizia. El sentido del vestir. Valencia: Engloba Edición, 2002.
- Carr, Raymond. The Republic and the Civil War in Spain. London y Basingstoke: Macmillan and Co., Ltd, 1971.
- Cremers van der Does, Eline. The Agony of Fashion. Poole: Blandford, 1980.
- Davis, Fred. Fashion, Culture and Identity. Chicago y London: The University of Chicago Press, 1992.
- Enders, Victoria Lorée and Pamela Beth Radcliff, ed. Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Fitzgerald, Scott F. Matthew J. Bruccoli (ed.). The Great Gatsby. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.
- Fontana, Benedetto. Hegemony & Power: On the relation between Gramsci and Machiavelli. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Gaite, Carmen Martín. Usos amorosos de la posguerra española. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- Graham, Helen and Jo Labanyi (ed.). Spanish Cultural Studies: An Introduction, The Struggle for Modernity. Oxford and New York: Oxford University Press, 1995.
- Herget, Winfried (ed.). Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991.
- Holub, Renate. Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism.

- London: Routledge, 1992.
- Hurlock, Elizabeth B. The Psychology of Dress: An Analysis of Fashion and Its Motive. New York: The Ronald Press Company, 1929.
- Jackson, Gabriel. The Spanish Republic and the Civil War, 1931- 1939. New Jersey: Princeton University Press, 1965.
- Jones, Anny Brooksbank. Women in Contemporary Spain. Manchester y New York: Manchester University Press, 1997.
- Kaiser, Susan B. The Social Psychology of Clothing. New York: MacMillan Publishing Company, 1985.
- Lipovetsky, Gilles. Catherine Porter (trans.). The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- López, Francisca. Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España. Madrid: Pliegos, 1997.
- Lurie, Alison. The language of clothes. New York: Random House, 1981.
- Morcillo, Aurora G. "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women." Enders and Radcliff. 51-69.
- Montalbán, Vázquez. La penetración americana en España. Madrid: Cuadernos para el Dialogo, 1975.
- Nash, Mary. Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War. Denver: Arden Press, Inc., 1995.
- . "Un/Contested Identities." Enders and Radcliff. 24-47.
- Payne, Stanley G. The Spanish Revolution. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- Rey, Concepción Núñez (ed.). Carmen de Burgos, Colombine: La flor de la playa y otras novelas cortas. Madrid: Editorial Castalia, 1989.
- Richmond, Kathleen. Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange, 1934-1959. London and New York: Routledge, 2003.
- Roach-Higgins, Mary Ellen; Joanne B Eicher; y Kim K. Jonson. Dress and Identity. New York: Fairchild Publications, 1995.
- Serna, Ramón Gómez de la. Ensayo sobre lo Cursi, Suprarrealismo, Ensayo sobre las mariposas. Madrid: Moreno-Avila Editores, 1988.
- Scanlon, Geraldine M. La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974). Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- Sopeña Monsalve, Andrés. "Normas concretas de modestia femenina (Impuestas en la Diócesis de Málaga)." La morena de la copla. Grijalbo, 1996.
- Valis, Noël. The Culture of 'Cursilería'. Durham y London: Duke University Press, 2002.
- Vollendorf, Lisa. Recovering Spain's Feminist Tradition. New York: The

Modern Language Association of America, 2001.

#### NOVELAS ROSA CITADAS

Burgos, Carmen de. Colombine: Artículo 438. Madrid: Publicaciones Prensa Gráfica, 1921.

---. El arte de la elegancia. Valencia: Prometeo. 1918.

---. La ironía de la vida. Madrid: Editorial Atlántida, 1931.

---. La mujer moderna y sus derechos. Valencia: Editorial Sempere, 1927.

---. Colombine: Perdónanos nuestras deudas. Madrid: Editorial Atlántida, 1931.

Francés, José. El berilo azul. Madrid: Editorial Atlántida, 1929.

Icaza, Carmen de. Cristina Guzmán, profesora de idiomas. Madrid: Editorial Castalia, Instituto de la mujer, 1991.

Répide, Pedro de. El zodiaco y el amor. Madrid: Imp. Sáez Hermanos, 1926.

#### REVISTAS

Blanco y negro. 1922-28

---. 1933.

EVA: Sus caprichos, sus elegancias sus extravagancias. 1933-36.

#### INTERNET

Thinkexist.com Quotations. Last update Jan. 2004. Accessed 28 April 2005.

[http://en.thinkexist.com/quotation/fashion\\_is\\_a\\_form\\_of\\_ugliness\\_so\\_intolerable\\_that/153838.html](http://en.thinkexist.com/quotation/fashion_is_a_form_of_ugliness_so_intolerable_that/153838.html).