

José Ortega y Gasset y las pioneras de la crítica literaria feminista en España (1925-1930)*

José Ortega y Gasset and the Pioneers of Feminist Literary Criticism in Spain
(1925-1930)

Raquel Fernández Menéndez

Universidad de Alcalá
raquel.fmenendez@uah.es
ORCID: 0000-0003-3033-5517

Recibido el 12 de junio de 2022

Aceptado el 13 de marzo de 2023

BIBLID [1134-6396(2024)31:1; 255-275]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i1.25127>

RESUMEN

En este artículo se estudia una faceta aún inexplorada de la influencia del pensamiento de José Ortega y Gasset en la España de los años veinte: la reapropiación, por parte de algunas de las autoras en activo, de los conceptos axiales de su teoría estética para promover un debate en torno a las obras escritas por mujeres. Tras revisar las ideas del filósofo sobre la escritura femenina y el denominado “arte nuevo”, se analiza el artículo “3 proyecciones” (1929), de Ernestina de Champourcin, y los volúmenes *En torno a nosotras* (1927) y *Las escritoras españolas* (1930), de Margarita Nelken. Tal y como se demuestra, estos textos adelantan algunas de las hipótesis desarrolladas por la crítica literaria feminista en la segunda mitad del siglo xx, por lo que este trabajo contribuye a integrar la perspectiva de género en la historia de las ideas literarias en España.

Palabras clave: Crítica literaria feminista. José Ortega y Gasset. Ernestina de Champourcin. Margarita Nelken. Literatura española contemporánea. Vanguardia.

ABSTRACT

This article analyzes José Ortega y Gasset's influence in 1920s Spain from a new perspective: it focuses on how some women authors resorted to the central concepts of his aesthetic theory to promote a debate around female literature during the pre-civil war period. Following a review of his ideas about feminine writing and the so-called “arte nuevo”, I study the article “3 proyecciones” (1929), by Ernestina de Champourcin, and the volumes *En torno a nosotras* (1927) and *Las escritoras españolas* (1930), by Margarita Nelken.

* Para la realización de este trabajo conté con el apoyo de un acuerdo de hospitalidad del Institute for Cultural Inquiry (ICON) de la Facultad de Humanidades de la Universiteit Utrecht (Países Bajos) durante el segundo semestre del curso 2021/2022.

ras españolas (1930), by Margarita Nelken. As it is demonstrated, these texts anticipate part of the hypothesis formulated by feminist literary criticism in the second half of the twentieth century, and, thus, this research aims to reintroduce feminist thought in the Spanish history of literary ideas.

Keywords: Feminist Literary Criticism. José Ortega y Gasset. Ernestina de Champourcin. Margarita Nelken. Spanish Contemporary Literature. Avant-garde.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Meras representantes de un tipo: José Ortega y Gasset y las escritoras. 3.—Ernestina de Champourcin y el “triumfo de la juventud”. 4.—Margarita Nelken y la revisión feminista de la historia literaria. 5.—Conclusiones. 6.—Referencias bibliográficas.

1.—Introducción

El debate en torno a la diferencia sexual y el feminismo en auge en el continente europeo desde finales del siglo XIX alcanzó una gran popularidad en la España de los años veinte a través de la *Revista de Occidente* y de los artículos firmados por su director, José Ortega y Gasset. Como apunta Marcia Castillo Martín, la perspectiva adoptada por el filósofo con respecto al ideario decimonónico de la domesticidad no se distinguió tanto por la novedad como por “la sanción que su prestigio de hombre liberal e ilustrado y a la vanguardia de las élites intelectuales del momento, otorgaba a aquellos estereotipos tradicionales que se habían hecho lugares comunes a lo largo de casi dos siglos” (2003: 39), por lo que su reputación permitió actualizar en el contexto de entreguerras un aparato discursivo que limitaba el rol de la mujer al de acompañante del varón (Aldaraca, 1992: 44).

Sin embargo, según observa Encarna Alonso Valero (2016: 34-35), la atención prestada en la *Revista de Occidente* a la cuestión de la diferencia sexual contradecía el propósito de estar “de espaldas a toda política” (Anónimo, 1923: 2) declarado en el prólogo al primer número, puesto que las ideas al respecto manejadas por Gregorio Marañón, Georg Simmel, Carl Gustav Jung o el propio Ortega convivieron en este prestigioso espacio editorial con textos de creación y crítica literaria que marcarán el rumbo de las tendencias estéticas en la España de preguerra (López Campillo, 1972: 163-166)¹. En este sentido, aunque son ya numerosas las investigaciones centradas en los textos que José Ortega y Gasset le dedica al feminismo (Scanlon, 1986: 187-194; Mangini, 2001: 111; Ezcurra Barrena, 1993; Castillo Martín, 2003; Durán, 1996; Plaza Agudo, 2011: 646-648; Navas Ocaña, 2018; Martín Santaella, 2021; Solbes Borja, 2021), es preciso continuar ahondando en

1. Entre artículos sobre la mujer publicados en la *Revista de Occidente* en la década de los años veinte, cabe destacar los de Gregorio Marañón (1924), Carl Gustav Jung (1929), Waldo Frank (1929) o Georg Simmel (1925).

las repercusiones de este caudal teórico en el pensamiento de las autoras en activo en la década de los años veinte.

A este respecto, las publicaciones citadas han puesto asimismo de manifiesto que los ensayos de José Ortega y Gasset no solo contribuyeron a definir los modelos de género vigentes en la España del primer tercio de siglo, sino que ejercieron una particular influencia en algunas escritoras, que hicieron propias nociones como las de “minoría” o “juventud”, definidas en el clásico *La deshumanización del arte* (1925). Con todo, si bien se han dedicado abundantes estudios a la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset en la obra de María Zambrano y Rosa Chacel, conocidas discípulas del filósofo que establecieron un fructífero diálogo con sus presupuestos sobre el amor y la mujer (Lázaro, 1995; Laurenzi, 2012; Solbes Borja, 2021), urge explorar los ecos de su pensamiento estético en otras autoras españolas contemporáneas.

Siguiendo esta premisa, tras examinar los presupuestos manejados por José Ortega y Gasset en relación con la escritura femenina, en este artículo se atiende a la impronta de su pensamiento en los ensayos que Ernestina de Champourcin (Vitoria, Álava, 1905-Madrid, 1999) y Margarita Nelken (Madrid, 1894-Ciudad de México, 1968) dedicaron a este asunto. La primera se convertirá en una de las voces más representativas de la poesía española del primer tercio de siglo; por su parte, Nelken destacará por su contribución al feminismo en el pionero *La condición social de la mujer en España* (1919), pero la futura diputada socialista medió también en el debate en torno a la legitimidad artística de las obras escritas por mujeres en los volúmenes *En torno a nosotras* (1927) y *Las escritoras españolas* (1930). Al analizar la repercusión de la teoría estética de Ortega y Gasset en una selección de textos escasamente estudiados hasta la fecha —“Tres proyecciones” (1929), de Champourcin, y los dos títulos mencionados de Nelken—, se atiende a una faceta no explorada de su influencia al tiempo que se propone una revisión del legado de las pioneras de la crítica literaria feminista en España.

2.—*Meras representantes de un tipo: José Ortega y Gasset y las escritoras*

Tal y como observa Andreas Huyssen, a la vez que, a comienzos del siglo xx, se consolida una imagen del autor “como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos” (2002: 92), se generaliza una imagen de la mujer como consumidora y productora de obras de escasa calidad. Como resultado, se afianza la idea de que “la cultura de masas está de alguna manera asociada con la mujer, en tanto que la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres” (94). Este prejuicio encuentra sus raíces en el creciente número de escritoras, intelectuales y artistas que, en la segunda mitad del siglo xix, “golpeaban las puertas de una cultura dominada por hombres” (*ibid.*) y en la imposición de un criterio de valor que excluye las obras de autoría femenina del ámbito de la legitimidad artística.

En España, Ortega y Gasset encarnará este espíritu en *La deshumanización del arte* (1925). La favorable acogida brindada en este volumen al denominado “arte nuevo” (Ortega y Gasset, 2019: 19-20) supone, más que un genuino interés por los movimientos artísticos que se aglutinan en un corto periodo de tiempo —entre la primera y la segunda década de la centuria—, un rechazo al Romanticismo como paradigma estético del siglo XIX, actitud que el filósofo comparte con los nuevos movimientos literarios (Mainer, 1975: 201). Ortega se apoya en la defensa del arte por el arte, el privilegio de la ironía y de los elementos lúdicos de la creación artística para definir una obra no contaminada por los “elementos humanos” (Ortega y Gasset, 2019: 29), que, en su opinión, caracterizaban a la literatura romántica y realista. Según apunta Pierre Bourdieu, lo “humano” identifica aquí a “las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres ponen en su existencia y al mismo tiempo todos los temas u objetos capaces de suscitarlos” (2015: 36), de modo que esta postura presupone “rechazar lo genérico, es decir, lo común, ‘fácil’ e inmediatamente accesible” (37).

A este respecto, importa notar que Ortega y Gasset introdujo una propuesta de transformación política asentada sobre el binomio masa-minoría y basada en la creencia en la alta cultura como garante de la estabilidad social desde sus comienzos (Gracia, 2014: 68). De este modo, en *La España invertebrada* (1921), un conjunto de ensayos cuyo objetivo era analizar la imperfecta modernización que el país presentaba a comienzos del siglo XX frente a otras naciones europeas, se incluía ya la figura del escritor como parte de las minorías necesarias para el buen funcionamiento de la sociedad. La nación quedaba definida como “una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos” (Ortega y Gasset, 1966: 93) destinados a liderar los cambios en la historia. Como individuo privilegiado, el escritor puede “saturar la conciencia colectiva en la medida que el público sienta hacia él devoción” (91), pero el auge del consumo de masas habría determinado que “cuanto más hondo, sabio y agudo sea un escritor, mayor distancia habrá entre sus ideas y las del vulgo, y más difícil su asimilación por el público” (*ibid.*).

En consecuencia, se introduce aquí una división entre el público de las obras de arte minoritario y el público masivo que se analizará con mayor detenimiento en *La deshumanización del arte*, donde, además, se consolidará la identificación entre la masa y lo femenino a la que se refiere Huyssen, ya que el filósofo defenderá que el “cariz que en todos los órdenes va tomando la existencia europea anuncia un tiempo de varonía y juventud. La mujer y el viejo tienen que ceder durante un periodo el gobierno de la vida a los muchachos” (Ortega y Gasset, 2019: 67). Esta afirmación pone de manifiesto que, de antemano, la definición de “arte deshumanizado” propuesta por Ortega —y tempranamente adoptada por los vanguardistas españoles y por los jóvenes autores de la Residencia de Estudiantes (Cate-Arries, 1988)— no permite que las mujeres puedan participar en la transformación cultural en marcha en los años veinte.

Si bien en *La deshumanización del arte* no se hace referencia a ninguna obra de autoría femenina, el comentario que Ortega y Gasset le dedica a *Las fuerzas eternas* (1920), de Anna de Noailles (París, 1876-1933), en el primer número de la *Revista de Occidente* ha de ser interpretado como adelanto de algunas de las hipótesis del ensayo de 1925. Noailles era una poeta y novelista muy activa en la sociedad intelectual parisina de comienzos del siglo xx, pero su estilo literario se vinculó con frecuencia con el Romanticismo tardío, lo que impidió que, durante décadas, se reconociera su originalidad. Desde esta perspectiva, los lazos que la crítica tendía a establecer entre Noailles y el Romanticismo —analizados en profundidad por Perry (2003: 165-166)— constituían, de antemano, una excelente premisa para que Ortega y Gasset rechazara la vigencia de sus textos en un momento de profundos cambios en el plano artístico y social.

Tal y como han estudiado Navas Ocaña (2018: 128-129) y Martín Santaella (2021: 245-254), en el artículo sobre *Las fuerzas eternas*, el filósofo definirá el lirismo como la “innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona” (Ortega y Gasset, 1923: 36) y sugerirá que esta competencia se encuentra limitada en las mujeres debido a que “el alma femenina se cierra hacia dentro” (*ibid.*), por lo que produce un “cauto hermetismo” capaz únicamente de crear “una lírica trivial y prosaica” (*ibid.*). Tales consideraciones establecían asimismo una estrecha similitud con los presupuestos defendidos por Georg Simmel en el artículo “Cultura femenina”, cuya traducción aparecerá en la *Revista de Occidente* en 1925 (Martín Santaella, 2021: 103). Si bien el sociólogo alemán reconoce la existencia de una “cultura femenina” que destaca especialmente en artes como la danza o el teatro, considerará que “el torrente de la vitalidad femenina desemboca, por decirlo así, en el mismo manantial del que se alimenta” (Simmel, 1925: 175).

La localización de la mujer entre las paredes del hogar define el hermetismo al que también hacía alusión Ortega, puesto que Simmel caracteriza las obras de las mujeres como “algo concluso, encerrado en sí” (173) que carece de “significación estética” (*ibid.*). El desempeño artístico femenino sería, pues, fruto de una “originalidad secundaria” (193) y, por tanto, no podría medirse por las mismas reglas con las que se juzgan las formas masculinas, con las que no puede entrar “en competencia de contenidos y producciones” (198). En definitiva, para Simmel existiría “cierta discrepancia fundamental entre la forma de la feminidad y la cultura objetiva misma” (1925: 197), de modo que las obras de las mujeres no podrían formar parte de los universales estéticos a los que Ortega prestará atención en *La deshumanización del arte*.

En realidad, la oposición entre el *afuera* —al que los hombres tendrían la capacidad de elevar sus obras— y el *adentro* —al que se encuentran reducidas las contribuciones femeninas a la historia artística—, manejada tanto por Ortega como por Simmel, constituye uno más entre la serie de pares jerarquizados mediante los que se estructura el pensamiento dualista desde la Antigüedad a través de la asociación de las mujeres con la naturaleza, la pasividad, la interioridad y el sentimiento,

y de los hombres con la civilización, la actividad y el raciocinio (Plumwood, 1993: 3; Cixous, 1995: 14). Por esta razón, no es de extrañar que el ensayo sobre Anna de Noailles se cierre insistiendo en la incapacidad de las mujeres para singularizarse del resto, requisito que Ortega considerará en *La deshumanización del arte* imprescindible para formar parte de las minorías que lideran el cambio artístico y social (Ortega y Gasset, 2019: 23). Para tal fin, el filósofo recurrirá a la pintura, y, concretamente, al retrato, para señalar la dificultad de encontrar en el alma femenina algo que sea verdaderamente único:

[...] en el retrato se plantea el problema de crear plásticamente una individualidad, una figura que afirme su carácter único, insustituible, señero. Para ello hace falta que el pincel sea capaz de individualizar su objeto; pero, además, que este sea de suyo individual y no igual a otros muchos, mero representante de un tipo. Y acaece que, si hay pocos verdaderos retratos de hombre, puede decirse que no hay ninguno de mujer. El retrato femenino es la desesperación de la pintura. El artista se ve forzado, para singularizar la fisonomía copiada, a acumular distintivos ornamentales, buscando en el traje diferenciaciones que faltan en la persona. La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple. (Ortega y Gasset, 1923: 38-39)

El retrato se presenta aquí como una herramienta que individualiza y separa a su protagonista de los demás, por lo que no es posible que el resultado sea el esperable cuando quien aparece en el lienzo es una mujer. Ortega defenderá a través de esta comparación la incapacidad de las mujeres de ser diferentes las unas de las otras, ya sea cuando tratan de emular al varón escribiendo poesía o cuando son objeto de la mirada del pintor. De este modo, se establece un paralelismo entre “la fisonomía copiada” —que obliga al retratista a recurrir a elementos ornamentales en el vestido para distinguir a la protagonista del resto— y los textos escritos por mujeres que, como su propio rostro reflejado, no destacarían sino por su falta de originalidad.

Al establecer un paralelismo entre el proceso de retratar a una mujer y el de leer una obra firmada por una escritora, Ortega y Gasset comprende la creación literaria como un proceso compartido entre lector y autor. Refiriéndose a la pintura, el filósofo señala que el pincel debe “individualizar su objeto”, pero lo retratado ha de ser “de suyo individual y no igual a otros muchos, mero representante de un tipo” (Ortega y Gasset, 1923: 38). Por ello, la relación entre el sujeto (el pintor) y el objeto (la mujer) está destinada a ser una experiencia frustrada. A través de la figura del retratista, se plantea la problemática de la interpretación de la literatura femenina, ya que parece sugerirse que, aunque el lector cuente con la competencia necesaria para iluminar, con su lectura, el texto, el acercamiento a poemas que, como los de Noailles, están firmados por una mujer no devuelve sino la impresión de que es “igual a otros muchos” (*ibid.*).

Evocando el célebre ensayo “Leer como una mujer”, en el que Jonathan Culler (1998: 41) aborda la problemática del papel desempeñado por la experiencia

individual en la interpretación, Isabel Navas Ocaña señala que “las teorías interpretativas de Ortega parecen pues pensadas en exclusiva para *lectores varones que leen a escritores varones*” (2018: 129). Desde esta perspectiva, la jerarquía que se establece entre los pares exterior/interior, minoría/masa, masculino/femenino y, en definitiva, hombre/mujer revela el funcionamiento de lo que Pierre Bourdieu denomina “violencia simbólica”, esto es, una “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento” (2000: 12). Así, aquellos textos aparentemente elogiosos como el dedicado a Anna de Noailles —el filósofo no dudará en afirmar que sus comentarios sobre la obra de la Condesa “no son propiamente reparos, más bien subrayan y definen la calidad de su admirable estilo” (Ortega y Gasset, 1923: 35)— evidencian la dificultad para percibir esta forma de violencia, y, por ello, se convierten en la herramienta más efectiva del sistema para perpetuar la dominación masculina.

Al tratarse de una violencia “eufemizada” (Bourdieu, 2000: 203), se impone por las enormes “*limitaciones de las posibilidades de pensamiento y de acción*” (58) que ejerce sobre las dominadas. De hecho, en el caso de la literatura, este fenómeno se ha traducido a menudo en el rechazo de numerosas autoras a ser percibidas como parte de una tradición literaria escrita por mujeres a la que, como demuestra el artículo que Ortega y Gasset dedica a Anna de Noailles, se le atribuye un estatuto inferior a través de complejas estrategias de desautorización a menudo poco evidentes². De este modo, la asimilación por parte de las escritoras de la jerarquía de lo masculino sobre lo femenino explica las dificultades para que en la España de los años veinte comenzara a desarrollarse una crítica literaria feminista destinada a poner en cuestión una teoría estética que se basa en la distinción entre una producción cultural asociada a las minorías masculinas —considerada legítima en la historia literaria— y otra atribuida a las masas femeninas, y, en consecuencia, juzgada como menos valiosa de acuerdo con los pares que estructuran la división sexual del trabajo.

No obstante, al tiempo que triunfa en España el pensamiento estético de José Ortega y Gasset, se llevaron a cabo propuestas que, sin contradecir en apariencia

2. El caso de Rosa Chacel ha sido considerado paradigmático al respecto (Morán Rodríguez, 2013). La novelista reiteró en innumerables ocasiones su fidelidad a los principios estéticos de José Ortega y Gasset y rechazó que su obra fuera considerada únicamente como representativa entre la producción escrita por mujeres. De este modo, en el año 1976, ya de vuelta en España tras un largo exilio de casi cuarenta años, al ser preguntada en una entrevista para el programa *A Fondo* de Radio Televisión Española sobre si en sus comienzos había “un cierto movimiento de liberación femenina”, Chacel respondía contundentemente: “Es una cosa que nunca me interesó. Lo había, pero yo no me enteraba. [...] No era mi mundo ese”. Muy diferente será la respuesta de la escritora cuando Joaquín Soler Serrano llame la atención sobre el vínculo de Chacel con *Nova Novorum*, grupo formado alrededor de la colección editorial del mismo nombre dirigida por Ortega y Gasset, ya que, en este caso, no dudará en afirmar: “Claro. Eso sí” (Soler Serrano, 1976).

este aparato discursivo, cuestionaban los presupuestos sobre la diferencia sexual manejados por el filósofo. De este modo, Ernestina de Champourcin y Margarita Nelken aceptarán la diferenciación entre una masa y una minoría capaz de producir los grandes avances en el ámbito artístico, y, por lo tanto, asumirán las categorías de percepción hegemónicas, pero, al tiempo, propondrán un nuevo anclaje de las creadoras en este esquema que se convertirá en una eficaz forma de resistencia a la “violencia simbólica”.

3.—*Ernestina de Champourcin y el “triumfo de la juventud”*

A comienzos de los años veinte, Ernestina de Champourcin entra en contacto con la poesía de Juan Ramón Jiménez, e, influida por su obra, da a conocer su primer libro, *En silencio* (1926) (Champourcin, 1981: 8). La intensa actividad intelectual a la que se consagra hasta el estallido de la Guerra Civil —colabora con las principales revistas, participa en las actividades del Lyceum Club Femenino y publica *Ahora* (1928) y *La voz en el viento* (1931)— le permite convertirse, con Josefina de la Torre, en la única mujer incluida en la reedición de la célebre antología *Poesía española. Contemporáneos* (1934), de Gerardo Diego (Ascunce, 1991: xv-xvii). El deseo de formar parte del grupo de escritores reunidos en torno a la Residencia de Estudiantes y posteriormente agrupados bajo el marbete “generación del 27”, expresado por Champourcin a lo largo de su vida (Landeira, 2005: 240), fue determinante para que, en esta primera etapa de su trayectoria, asimilara en sus declaraciones públicas las ideas sobre la literatura que José Ortega y Gasset populariza entre este grupo, a pesar de que su producción poética no respondiera a los planteamientos vanguardistas, sino, en palabras de José Ángel Ascunce, al “romanticismo intimista y [la] depuración sensualista” (1991: XXVI) debidos a sus lecturas de la tradición modernista hispánica y europea.

De este modo, aunque, a finales de la década de los años veinte, los planteamientos de José Ortega y Gasset sobre el “arte nuevo” habían perdido influencia a favor de una creciente inquietud por la literatura comprometida —lo que supondrá un progresivo descrédito del concepto de deshumanización— (Cano Ballesta, 1972: 94-95), algunas de sus ideas se aprecian aún en las respuestas de Champourcin a la encuesta “¿Qué es la vanguardia?”³, publicada en los números 83 y 84 de 1930

3. La encuesta, llevada a cabo en un momento de tránsito hacia nuevos planteamientos estéticos, estaba firmada por Miguel Pérez Ferrero e incluía las siguientes preguntas: 1) ¿Existe o ha existido la vanguardia?; 2) ¿Cómo la ha entendido usted?; 3) A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día?; y 4) ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político? Junto con Champourcin, se entrevistó a Rosa Chacel, Gregorio Marañón, Ernesto Giménez Caballero, José Bergamín, José Moreno Villa, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra, Melchor Fernández de Almagro, Antonio Marichalar, César M. Arconada, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo.

de *La Gaceta Literaria*. La autora destaca aquí como características esenciales de la vanguardia “un saludable temor al sentimentalismo, al tópico y a las formas ampulosas de la vieja retórica. Por el empeño de higienizar el vocablo dotándolo de sentidos nuevos, sin tradición ya gastada” (Champourcin, 1930: 4). Los rasgos distintivos del “nuevo estilo” que Ortega disecciona en *La deshumanización del arte* —el rechazo a “las formas vivas”, la voluntad de “hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte” (Ortega y Gasset, 2019: 30) y el despojo de lo “humano”— se encuentran eficazmente traducidos en la respuesta de la escritora alavesa. Además, al señalar el desinterés por una “tradición ya gastada”, Champourcin tiene en cuenta que “un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complacida negación de los tradicionales” (Ortega y Gasset, 2019: 59) y que, concretamente, “está hecho el perfil del arte nuevo con puras negaciones del arte viejo” (60).

Importa destacar que la poeta no se distancia en sus respuestas del movimiento vanguardista, sino que adopta un tono programático que le permite presentarse como parte de un movimiento estético del que, como se comprobó en la sección previa, Ortega expulsaba a las mujeres. Al reconocer como propia “la exploración de vagos caminos que tal vez no lleven a ninguna parte, pero a los que quizás nosotros sepamos fijar un rumbo determinado” (Champourcin, 1930: 4), la autora se introduce a sí misma en las minorías rectoras que han participado en la transformación artística a lo largo de la década y, de este modo, cuestiona implícitamente la oposición que tanto Ortega como sus seguidores establecen entre lo femenino y el “arte nuevo”⁴.

En este sentido, Champourcin no solo recurrirá al aparato discursivo de *La deshumanización del arte* para legitimar su propio desempeño artístico, sino también para introducir una nueva perspectiva sobre la evolución de la tradición literaria femenina que contradice lo expuesto por Ortega en ensayos como el dedicado a la poesía de Anna de Noailles. Así lo revela “3 proyecciones” (1929), un artículo recuperado por James Valender (2001) y editado originalmente en la revista bonaerense *Síntesis* en el que la escritora presenta al público argentino la obra de sus coetáneas —Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Concha Méndez, Clemencia Miró y Carmen Conde—, puesto que, en línea con lo expresado un año más tarde en la encuesta de *La Gaceta Literaria*, Champourcin afirmará que estas autoras “llegan

4. Como es bien sabido, el pensamiento teórico de José Ortega y Gasset sirvió de sustento a la cultura de vanguardia, puesto que los movimientos artísticos de las dos primeras décadas del siglo se caracterizaron por una insistencia en la juventud y en la masculinidad como motores de la creación literaria y pictórica. Así, a pesar de que, en su “Proclama futurista a los españoles” (1910), Ramón Gómez de la Serna defendía el “desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y los matrimonios” (Gómez de la Serna en Brihuega, 1979: 89), la identificación que Marinetti establecía en su “Manifiesto futurista” (1909) entre la virilidad y el acto creativo influirá notablemente en las proclamas ultraístas españolas (Geist, 1980: 50; Alonso Valero, 2016: 15), lo que dificultó que las escritoras alcanzaran la autonomía literaria.

adscritas por afinidad de ideas y temperamento, al grupo de las vanguardistas” y “son tan audaces como sus compañeros” (Champourcin, 2001: 84).

Para Champourcin, las seleccionadas habrían superado a escritoras como Marceline Desbordes-Valmore o Gertrudis Gómez de Avellaneda⁵, que, en su opinión, identificarían a la “poetisa” decimonónica que “no sale de sí, ni siquiera entra del todo. Arrinconada en su primer rellano, solo conoce un sentimiento fuerte que la estremece hasta el paroxismo” (82). Sin duda, la alavesa incurre aquí en el prejuicio, expresado previamente por Ortega (1923: 36), de que la poesía femenina —al menos, para ella, *cierta* poesía femenina— se caracteriza por la incapacidad para proyectarse más allá del ámbito de lo íntimo, y, al igual que el filósofo, valora negativamente el legado romántico por su excesiva inclinación hacia el sentimentalismo. No obstante, esta actitud hacia las predecesoras encubre una evidente voluntad de destacar la transformación llevada a cabo por las jóvenes españolas en la década de los años veinte —“del esfumado pastel romántico o la recia aguafuerte monacal, vamos a caer en el presente” (Champourcin, 2001: 82)—. Por ello, al defender que sus coetáneas han superado exitosamente la etapa anterior, Champourcin plantea la posibilidad de que las mujeres introduzcan cambios en la historia artística, una hipótesis que, como vimos, se rechazaba en las páginas de la *Revista de Occidente* debido a la falta de “significación estética” (Simmel, 1925: 173) de la producción femenina y, por lo tanto, su separación de la “cultura objetiva” (197).

Asimismo, la ruptura con el pasado inmediato observada por Champourcin evoca de nuevo los presupuestos de *La deshumanización del arte*, puesto que la poeta subrayará la necesidad de hacer de la palabra “algo preciso, aséptico, como un instrumento de cirugía” (Champourcin, 2001: 83) y, para ello, situará al frente a una juventud —femenina, en este caso— que representa lo opuesto del trasnochado espíritu romántico:

La pantalla se cubre de sol y un tropel de muchachas ágiles, vigorosas, llenan el mundo. Es el triunfo de la juventud. Vence por fin lo sano, lo nuevo. Todo lo que llega limpio, desnudo, sin el peso abrumador de inútiles tradiciones. Mueren en sordina las últimas quejas. ¿Quién se atreve a llorar en la irrupción de esta magnífica aurora? ¿Quién dispone de un minuto para perderlo cantando alegrías al amor marchito? Tenemos mucho que hacer y el trabajo pide notas alegres, cantos de luz que aceleren su ritmo (82-83).

5. Además de autora de una extensa producción literaria, Marceline Desbordes-Valmore (Douai, Francia, 1786-París, 1859) fue una actriz muy popular a comienzos del siglo XIX (Planté, 1987). Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814-Madrid, 1873) fue una eminente poeta, narradora y dramaturga nacida en Cuba y afincada en España desde su juventud (Pastor, 2002).

En este fragmento, Champourcin recupera algunos de los términos popularizados por Ortega y Gasset en los años veinte —“juventud”, “nuevo”, “desnudo”, “irrupción”, “ritmo”— para referirse sin embargo a las escritoras. De este modo, insiste, como el filósofo, en la novedad, en el rechazo a la tradición y en la eliminación de todo contenido “humano” como características esenciales de la renovación estética en marcha, pero, al poner el foco en sus compañeras, niega que las mujeres tengan “que ceder durante un periodo el gobierno de la vida a los muchachos” (Ortega y Gasset, 2019: 67). De esta manera, el empleo de los mismos conceptos que impiden que sus obras sean reconocidas entre las élites artísticas se convierte en la estrategia más eficaz para ejercer resistencia a la “violencia simbólica”, puesto que, aunque la poeta no cuestiona los criterios de valor imperantes, rechaza los prejuicios sobre las obras escritas por mujeres implícitos en ellos.

Por este motivo, es preciso tener en cuenta que, aunque la autora valoraba negativamente el legado de las románticas, no dejaba de señalar a sus inmediatas predecesoras como hitos imprescindibles en el desarrollo de la literatura escrita por mujeres. En concreto, destacaba la obra de las modernistas Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou como el sustrato sobre el que las jóvenes vanguardistas habrían podido desarrollar una obra acorde con las novedades estéticas, y, no por casualidad, distinguía a Anna de Noailles por haber dado lugar a una poesía de “inspiración plena, madura” (Champourcin, 2001: 84). En este sentido, es más que probable que Champourcin conociera el artículo que Ortega le dedicó en 1923, puesto que, como se puede comprobar en el epistolario con Carmen Conde, la poeta alavesa era en los años veinte una lectora habitual de la *Revista de Occidente*, que calificaba como “una publicación bastante espléndida” (Champourcin y Conde, 2007: 60-61).

En todo caso, la inserción de las escritoras en el canon literario a través del diálogo con la teoría estética de Ortega y Gasset permite considerar este artículo como un testimonio de la temprana inquietud de las intelectuales españolas por repensar el lugar de las creadoras culturales en la tradición cultural hegemónica. A este respecto, no cabe duda de que Champourcin adelanta algunas de las cuestiones axiales que ocuparán a la crítica literaria feminista a partir de los años sesenta del siglo xx: el examen de las implicaciones del pensamiento patriarcal en el alcance y la comprensión de las obras escritas por mujeres (Gilbert y Gubar, 1979), el papel del género en la interpretación de los textos literarios (Kolodny, 1980), y, en definitiva, la erradicación de la jerarquía entre los sexos a partir del análisis del discurso cultural (Moi, 1985: xiv; Zavala, 2011: 27-28).

De hecho, la separación entre dos tramos cronológicos para referirse a la producción literaria femenina que Champourcin ofrece en “3 proyecciones” recuerda a la propuesta llevada a cabo por Elaine Showalter (1982, 13) en el contexto anglófono. Showalter dividía la evolución de la literatura escrita por mujeres en tres fases desarrolladas, respectivamente, entre 1840 y 1880 —imitación de la tradición dominante (*femenina*)—, entre 1880 y 1920 —protesta contra dichos estándares y

valores (*feminista*)— y de 1920 en adelante —autodescubrimiento y búsqueda de una identidad propia (*female* o *de mujer*)—. Si bien la profesora norteamericana consideraba la etapa comprendida entre 1840 y 1880 como una fase de imitación de la literatura dominante, y Champourcin, en cambio, observa que se trata de un periodo de exaltación de “la voz femenina”, destinado a acabar con los tópicos que se han atribuido a la escritura de las mujeres, tanto una como la otra destacarán los años veinte como un momento de cambio, lo que supone que la poeta alavesa está adelantando en la España de preguerra algunas de las principales hipótesis de la teoría literaria feminista posterior.

Este rol pionero se observa asimismo en algunos de los ensayos en los que, en fechas próximas, Margarita Nelken abordó la problemática del género en el arte y la literatura. La escritora y futura diputada socialista toma también algunos de los conceptos axiales de la teoría estética de José Ortega y Gasset como sustento de su propuesta, pero se separa notablemente de Champourcin al aceptar la particularidad de la literatura femenina con respecto a la tradición hegemónica. Según veremos, Nelken llevará a cabo una propuesta basada en la redefinición del concepto de diferencia sexual que evidencia la diversidad de enfoques manejados por las precursoras de la crítica literaria feminista en España.

4.—Margarita Nelken y la revisión feminista de la historia literaria

Margarita Nelken colaboró con frecuencia como traductora para las colecciones de la *Revista de Occidente*⁶, una actividad que hubo de permitirle conocer los artículos que la publicación dedicó al feminismo a lo largo de la década de los años veinte. En efecto, la impronta del pensamiento de Georg Simmel o del propio Ortega y Gasset sobre la “cultura femenina” se aprecia en el ensayo novelado *En torno a nosotras* (1927), donde se recuperan algunas de las ideas manejadas en su pionero *La condición social de la mujer en España* (1919)⁷. Además de retomar el debate sobre el trabajo remunerado o el matrimonio —asuntos nucleares en el libro de 1919—, la escritora y futura diputada socialista se ocupa aquí de la relación entre la genialidad artística y la feminidad e introduce los planteamientos

6. Entre las traducciones del alemán que Margarita Nelken preparó para la editorial de la Revista de Occidente destacan *La decadencia del mundo antiguo* (1925), de Ludo Moritz Hartmann, y *la Historia de la República Romana* (1926), de Arthur Rosenberg. Asimismo, se le atribuye la primera traducción al castellano de la obra de Franz Kafka, publicada sin firma en la *Revista de Occidente* (Melero, 2005).

7. Para conocer más sobre la trayectoria política de Margarita Nelken, véase Martínez Gutiérrez (1997; 2008) y González Sanz (2018). Asimismo, si bien su labor como crítica de arte ha recibido una menor atención, esta faceta de su producción ha sido abordada por Cabañas Bravo (2013) y Losada (2013).

teóricos que servirán de sustento a *Las escritoras españolas* (1930), un volumen centrado en otorgar visibilidad a la literatura escrita por mujeres en España en el que se presenta un amplio recorrido cronológico con inicio en la Edad Media y fin en la obra de Emilia Pardo Bazán.

En torno a nosotras tiene como protagonistas a Elena, una joven estudiante de aproximadamente veinte años que defiende con firmeza la igualdad entre hombres y mujeres, e Isabel, quien, por su parte, se encuentra ya más próxima a la treintena y argumenta que existen notables diferencias entre los sexos. Los dieciséis capítulos que conforman el libro abordan, a partir del diálogo entre ambas, algunos de los asuntos nucleares en el debate sobre la diferencia sexual —entre otros, el trabajo, la relación entre el cuerpo y el espíritu, el arte femenino, la maternidad o el matrimonio—. Cada sección se inicia con una pregunta o comentario de Elena que sirve para introducir el tema y finaliza con las palabras de Isabel, por lo que Nelken recurre al esquema de la mayéutica socrática como estrategia pedagógica.

En este sentido, puesto que la narradora parece conceder una mayor autoridad a los juicios de Isabel, Beatriz Caamaño Alegre (2009: 184) ha planteado que Nelken canalizaría su opinión a través de este personaje, que, en apariencia, adopta una perspectiva más conservadora. Por ello, para la investigadora (185), el ensayo revelaría la asimilación del discurso sobre la complementariedad entre los sexos desarrollado en fechas próximas por figuras como Gregorio Marañón⁸, y, por lo tanto, pondría de manifiesto las contradicciones de la propuesta feminista de Nelken en los años anteriores a la Guerra Civil. Con todo, para nuestro propósito, no importa tanto valorar si es posible identificar a la autora con el personaje como constatar que el volumen demuestra el interés de las intelectuales españolas por indagar en las relaciones entre escritura y género⁹.

A este respecto, la primera referencia a la creación literaria se introduce en el capítulo titulado “El cuerpo y el espíritu”, donde Isabel defiende que existe un privilegio del cuerpo en las mujeres y del espíritu en los hombres que determina que las escritoras “que más se han elevado, las místicas doctoras, Teresa, Catalina, se elevaron, no por razón, sino por amor, o sea por todo lo contrario de concep-

8. En “Sexo y trabajo” (1924), aparecido en la *Revista de Occidente*, Gregorio Marañón defendía la relación de complementariedad entre los sexos al argumentar que, debido a que los órganos destinados a la reproducción ocupan un mayor espacio en el cuerpo de las mujeres que en el de los hombres (Marañón, 1924: 310), ellas han de desempeñar un rol particular en la sociedad: el ejercicio de la maternidad y el acompañamiento del varón. En consecuencia, a pesar de que la noción de complementariedad sustituye a la de inferioridad entre los sexos, la división de la sociedad en dos esferas radicalmente opuestas, tal y como había quedado fijado en el contrato social moderno, mantenía su vigencia en el pensamiento de los años veinte (Nash, 1993: 690).

9. Remito a la investigación de Alba González Sanz (2018) para una más precisa aproximación al desarrollo de la teoría política feminista española hasta 1936. En su tesis doctoral inédita (González Sanz, 2017), la investigadora se ocupa, además, de la sociabilidad literaria como espacio de la política femenina y feminista a través de figuras como la propia Nelken.

ción objetiva, de contemplación desinteresada, solo lo suyo, su propio diálogo” (Nelken, 1927: 98-99). Es evidente que Isabel reproduce aquí el prejuicio de que la producción femenina se refiere únicamente al ámbito de la intimidad, principio, recordemos, en el que Ortega y Gasset basaba su crítica al libro de Anna de Noailles. De hecho, la joven no duda en afirmar que “no buscamos nada fuera de nosotras, porque, en el fondo, en la realidad de nuestro instinto, solo sentimos aquello que se halla íntimamente ligado a nosotras. Casi diría que aquello que llevamos dentro” (99).

A diferencia de Ernestina de Champourcin —quien, como vimos, juzgaba negativamente la obra de las románticas por su excesiva inclinación hacia la temática amorosa y sentimental, pero reconocía la valía de las predecesoras modernistas—, el personaje imaginado por Nelken no interpreta ninguna obra de autoría femenina al margen de su contenido autobiográfico, en tanto que niega que las mujeres puedan desarrollar una “concepción objetiva” y una “contemplación desinteresada”, y, en consecuencia, una literatura independiente de sus propios sentimientos. En este punto, la diferenciación que Nelken introduce entre una “concepción objetiva” o masculina del arte y una aproximación subjetiva o femenina evoca la segmentación entre quienes cuentan con la “sensibilidad artística” (Ortega y Gasset, 2019: 28) para percibir que “el objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real” (27) y quienes, en cambio, encuentran únicamente el “goce estético” en la identificación con lo que acontece en la obra, idea que Ortega expone en *La deshumanización del arte*.

Desde esta perspectiva, el personaje de Isabel reconoce el valor de las obras escritas por mujeres, pero las desvincula de la participación en el “arte nuevo”. De hecho, en el capítulo titulado “Cultura elevada”, Nelken recuperará el binomio masa-minoría a partir de la diferenciación entre “la cultura general” y “la cultura más alta”. Elena destaca aquí el papel de las mujeres en la evolución artística y señala que “han sabido afinar sus facultades con el estudio, que han participado, no ya en la cultura general, sino en la cultura más alta” (Nelken, 1927: 172). Sin embargo, Isabel subraya que no se ha tratado de “mujeres que han participado en la cultura más alta” sino “de la cultura más alta” (*ibid.*), un matiz que, tal y como plantea la más joven, implica que “la mujer, en la obra de la cultura, solo puede aprovechar los descubrimientos del hombre” (173) y, por lo tanto, ocupar una posición secundaria en la historia de las ideas estéticas.

Como ocurría en el capítulo “Cuerpo o espíritu”, Isabel apoya su argumento en la incapacidad de la mujer para desarrollar una “contemplación desinteresada”, ya que, en su opinión, “el conocimiento en sí, la busca del conocimiento sin aplicación práctica inmediata, parece estarle vedada” (*ibid.*). Al establecer, como Ortega, una jerarquía entre “la cultura general”, ligada a las necesidades prácticas, y “la cultura más alta”, fruto en cambio del desarrollo de una “concepción objetiva”, este personaje parece perpetuar “la dominación masculina” (Bourdieu,

2000) implícita en el orden simbólico que resulta de la división sexual del trabajo, y que la teoría estética de Ortega y Gasset contribuye a afianzar.

Sin embargo, Isabel se distancia de los planteamientos del filósofo al defender que la particularidad de la escritura femenina no ha de suponer su descrédito: “ello no supone que seamos inferiores en espíritu, sino que no es en el espíritu donde conviene buscar nuestra superioridad” (Nelken, 1927: 180). De este modo, a través de este personaje, Nelken introduce una propuesta teórica destinada a revisar el concepto de diferencia sexual, puesto que, aunque la producción de las mujeres se vincula estrechamente con ciertos atributos que son considerados innatos en el orden patriarcal, se reivindican aquí sus obras como una manifestación cultural legítima.

Así se evidencia en el capítulo “La mujer y el arte”, donde Elena plantea que, si “la creación artística es, las más de las veces, obra de exaltación; de desproporción, siempre. ¿Cómo no admitir entonces también que, por lo mismo, la mujer sea, no ya tan artista como el hombre, sino más?” (192). En su respuesta, Isabel apunta que no niega que las mujeres reúnan las condiciones adecuadas para la “creación poética”, sino que, por sus dificultades para el arte objetivo, encontrarían enormes obstáculos en las artes plásticas:

—Y ¿crees a Santa Teresa menos capaz de creación que a San Juan de la Cruz?

—Creo a San Juan de la Cruz tan capaz de emoción subjetiva como a Santa Teresa. Es lo mismo... salvo que todo lo contrario —sonríe Isabel.

—Te entiendo —afirma Elena—. Crees que, en el poeta, lo que se exalta es una capacidad, en cierto modo, femenina, ¿no es eso?

—Eso mismo. Mientras que el arte plástico, al cuajarse en formas precisas, formas que pudiéramos decir recortadas, encierra fatalmente la exaltación en unos límites que yo me atrevería a llamar matemáticos (194).

Si bien se perciben los ecos del pensamiento estético de Ortega y Gasset en la distinción que Nelken establece entre aquellas manifestaciones artísticas que requieren de una mayor “emoción subjetiva” y aquellas que se rigen por principios “matemáticos”, reconocer una capacidad femenina en “el poeta” supone demostrar que las mujeres pueden liderar el cambio en ciertos ámbitos de la producción cultural. Por ello, aunque se incurre en el prejuicio de que no cuentan con la capacidad para producir un arte no impregnado por las emociones, se cuestiona que la denominada “cultura femenina” se sitúe siempre al margen de las manifestaciones artísticas masculinas, ya que el talento de autores como San Juan de la Cruz residiría precisamente en el desarrollo de una “emoción subjetiva” que es propia de la feminidad.

En su documentada revisión de las teorías feministas en la España de la Modernidad, Alba González Sanz (2018: 349-395) apunta que la noción de diferencia era ya un elemento central en la obra de ensayistas españolas como Concepción

Arenal, que hicieron propuestas para la inserción de la mujer en el ámbito de la educación y del trabajo en el paso entre los siglos XIX y XX. Este punto de vista se basa en que las mujeres aportarían a la vida pública cualidades consideradas exclusivas de su sexo, como el altruismo, la capacidad para la compasión, la castidad y el buen hacer en el ámbito de los cuidados.

Como es obvio, existen importantes contradicciones implícitas en este razonamiento —del que, sin duda, son herederas las ideas de Nelken sobre la literatura y el arte (González Sanz, 2018: 576-577)—, puesto que no se reconoce que estos atributos supuestamente naturales en las mujeres son el resultado de un proceso de sociabilización desigual. Con todo, esta postura ha de interpretarse como un ejercicio de resistencia a la “violencia simbólica”, en tanto que, como afirma Pierre Bourdieu al investigar las actitudes de disidencia entre los dominados/as, supone “invertir el signo del estigma para convertirlo en emblema” (2000: 145). Se acepta, así, la oposición masculino-femenino inscrita en el discurso cultural, pero se reivindica lo femenino como forma de conocimiento legítima. No por casualidad, esta perspectiva será retomada por la teoría literaria feminista a partir de los años setenta en el trabajo de filósofas como Hélène Cixous (1995: 59), quien, a través del concepto de *écriture féminine*, postulará una nueva práctica creativa destinada a recuperar aquellos elementos reprimidos en la historia literaria y a estimular una lectura de las obras en disenso con las normas aprendidas (González Sanz, 2018: 356-360).

Como demuestran los fragmentos comentados, Nelken adelanta algunos de los aspectos de esta deriva teórica en *En torno a nosotras* y la introduce en la historia alternativa de la literatura española que desarrolla en *Las escritoras españolas* (1930). Al expresar en el prólogo su voluntad de explorar el “actual empuje adquirido por la cultura femenina, o, si se prefiere, en el actual advenimiento de la mujer a la cultura general” (Nelken, 1930: 9), la autora demostraba la voluntad de integrar las obras escritas por mujeres en la producción hegemónica, y, de hecho, no dudaba en afirmar el estatuto minoritario de los textos abordados a lo largo del ensayo: “ni entre las mujeres, ni entre los hombres, la cultura ha sido nunca bien abundantemente repartida. Cultura equivale a privilegio; por lo tanto, a minoría y a selección” (10). De este modo, la apropiación del binomio masa-minoría resulta determinante para integrar a las escritoras presentadas en la cultura de su tiempo: se acepta, con Ortega, que la capacidad de percibir y asimilar correctamente las obras artísticas es propia de una porción reducida dentro de un grupo social, pero se defiende que dicha aptitud no depende del sexo.

Esta premisa es fundamental para avanzar en las ideas desarrolladas en *En torno a nosotras* y llevar a cabo una innovadora propuesta destinada a resituar en el canon las obras de las escritoras españolas y a sacar a la luz la perspectiva femenina en la historia literaria. En este sentido, la interpretación que Nelken ofrece de la etapa romántica merece una especial atención, ya que difiere de la posición adoptada tanto por José Ortega y Gasset como por Ernestina de Champourcin. La

autora se sirve de este movimiento estético para demostrar que las mujeres no han ocupado una posición marginal en el desarrollo de las ideas literarias, puesto que mientras “el clasicismo —la forma apresada por la razón— puede prescindir de la colaboración femenina; el romanticismo —desahogo del sentimiento, cuando no su voluntaria exacerbación— nútrese principalmente de la inspiración fomentada por la mujer” (187). Aunque el privilegio de la razón en los hombres y del sentimiento en las mujeres supone la aceptación del principio de complementariedad entre los sexos, Nelken ofrece aquí una interesante revisión de los conceptos de “épocas masculinas” y “épocas femeninas”, que José Ortega y Gasset había desarrollado en “Masculino o femenino” (1927).

En este artículo, el filósofo defendía que la historia se organiza a partir de un “ritmo de los sexos” (Ortega y Gasset, 1966: 472) que determina la naturaleza femenina o masculina de cada etapa. Las épocas masculinas “se caracterizan por la falta de interés hacia la mujer” (473) y, si, en estas ocasiones, ella pasa al primer plano se debe a que “ha aprendido el saber de los hombres, porque se ha masculinizado” (474). Por el contrario, las “épocas femeninas” están marcadas por la entrada de la mujer “en el escenario de la vida pública” (475), lo cual produce “un nuevo estilo de cultura y de vida” (475) que se manifiesta en el culto a figuras como la de la Virgen María o en alteraciones en la indumentaria del varón mediante las que el traje masculino se feminiza. Sin embargo, es característica común a todas las épocas el que la mujer no pueda ser definida si no es en relación con el hombre, ya que su papel en la ciencia, la guerra o la política demuestran que él “es independiente por completo de que la mujer exista o no” (473).

Aunque Nelken acepta este esquema al definir la oposición entre clasicismo y Romanticismo, la autora defenderá el liderazgo femenino en etapas como la romántica, que Ortega no reconoce en ningún caso. Por otra parte, al referirse a las autoras decimonónicas, Nelken cuestionará los prejuicios sobre la escritura femenina manejados por el filósofo en el artículo dedicado a Anna de Noailles, puesto que atribuirá a las románticas un papel no solo en el desarrollo de un nuevo estilo literario, dominante a mediados del siglo XIX, sino también una evidente responsabilidad política. En este sentido, resulta sumamente significativa la lectura que se ofrece en *Las escritoras españolas* del legado de Carolina Coronado (Almendralejo, Badajoz, 1820-Lisboa, 1911), que Nelken contribuye a resituar en el canon del romanticismo español.

Mientras que la crítica decimonónica tendía a señalar a la poeta extremeña como paradigma de la escritura femenina, y, así, como autora de una producción que destacaría únicamente por sus logros en el tratamiento de la temática sentimental y la autobiografía (Valis, 1990: 3-4), se subraya aquí su faceta más política. Nelken atribuye a Coronado una “emoción patriótica” (201) y “liberal” (*ibid.*) en el contexto de la lucha contra el absolutismo: “a Carolina, ‘la poetisa’, no conviene sumirla tan de lleno en el infierno de las pasiones. Dejémosla en medio de su corte de políticos y literatos de buen tono” (207). De este modo, adelantándose a algunas

de las lecturas recientes de la obra de Coronado (Burguera, 2012), Nelken asigna a la escritora un rol en la vida pública que Ortega y Gasset negaba a las mujeres.

Por todo ello, y a pesar de las contradicciones que caracterizan a todo proyecto pionero, *Las escritoras españolas* pone de manifiesto que Margarita Nelken desarrolló un complejo ensamblaje teórico destinado a otorgar autoridad a las mujeres en el ámbito de las ideas y de la cultura. La autora había afirmado en *La condición social de la mujer en España* que “el feminismo español no ha conocido la lucha ideal, la guerra ‘por la idea’, por lo que parecía justo y, por lo tanto, natural” (Nelken, 1919: 14). Aunque, cuando se publica este ensayo, el feminismo español sí que contaba con referentes como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o Rosario Acuña (González Sanz, 2018: 576-577), los dos volúmenes aquí estudiados constituyen un hito en dicha “guerra ‘por la idea’”. Al apropiarse de algunos de los conceptos clave popularizados por Ortega y Gasset (“épocas masculinas” y “femeninas”, “minoría”, “cultura objetiva”) —sin referirse explícitamente al filósofo—, Nelken propuso una novedosa interpretación del lugar de las mujeres en la historia literaria que abrió el camino para los posteriores avances llevados a cabo en el ámbito de la teoría literaria feminista.

5.—Conclusiones

Al revisar las ideas de José Ortega y Gasset sobre la escritura femenina, apuntaba, con María Isabel Navas Ocaña, que el filósofo promueve una práctica interpretativa destinada a “lectores varones que leen a escritores varones” (Navas Ocaña, 2018: 129). En las páginas anteriores se ha podido comprobar que, en los años veinte, este pensamiento teórico convivió con el de autoras como Ernestina de Champourcin y Margarita Nelken, quienes, *como mujeres leyendo a otras mujeres*, promovieron una resistencia a la “violencia simbólica” (Bourdieu, 2000: 12) ejercida por el filósofo.

Si bien ni Champourcin ni Nelken hacen referencia a Ortega y Gasset en los ensayos estudiados, es evidente que tanto una como la otra recurrieron a los principios manejados por el filósofo para revisar los presupuestos sobre la mujer y la literatura imperantes en los años veinte, y, así, proponer una genealogía alternativa destinada a incorporarlas en la historia literaria. En este sentido, a pesar de que sus propuestas difieren en la actitud ante la tradición femenina —Champourcin opta por eliminar la diferenciación entre lo masculino y lo femenino, mientras que Nelken reivindica lo femenino como fuente de conocimiento—, ambas coinciden en su voluntad de legitimar una producción situada en los márgenes del canon. En definitiva, no aceptan la inferioridad de lo que Georg Simmel denominaba “cultura femenina” (1925) ni su separación de las etapas que organizan la historia literaria, sino que atienden a la participación de las mujeres en la evolución y en

las transformaciones de las ideas literarias entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Por esta razón, uno de los hallazgos de este trabajo ha consistido en demostrar que algunas de las problemáticas abordadas por la crítica literaria feminista en la segunda mitad del siglo XX (Gilbert y Gubar, 1979; Showalter, 1982; Cixous, 1995) se encontraban ya integradas en el pensamiento teórico de las autoras españolas de preguerra. Por consiguiente, además de analizar la influencia de José Ortega y Gasset desde una nueva perspectiva, siguiendo la estela de investigaciones como la de González Sanz (2018), se ha avanzado en el conocimiento de la historia del pensamiento feminista y se ha demostrado que uno de los retos de futuro de los estudios literarios en España consiste en recuperar el legado de las pioneras que indagaron en las relaciones entre género y escritura.

6.—Referencias bibliográficas

- ALDARACA, Bridget A. (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid, Visor.
- ALONSO VALERO, Encarna (2016): *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Madrid, Devenir.
- ANÓNIMO (1923): “Propósitos”. *Revista de Occidente*, 1: 3.
- ASCUNCE, José Ángel (1991): “Prólogo”. En CHAMPOURCIN, Ernestina de (autora), *Poesía a través del tiempo*. Barcelona, Anthropos, pp. IX-LXV.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá. Madrid, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2015): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducido por M.^a del Carmen Ruiz de Elvira. Barcelona, Taurus.
- BRIHUEGA, Jaime (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid, Cátedra.
- BURGUERA, Mónica (2012): *Las damas del liberalismo respetable*. Madrid, Cátedra.
- CAAMAÑO ALEGRE, Beatriz (2009): “‘La exótica’: Margarita Nelken, mujer y arte”. *Letras Femeninas*, 35-2: 173-192.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2013): “Margarita Nelken y la crítica de arte”. En Asociación Española de Críticos de Arte (coord.), *La mujer en el arte. Ponencias y comunicaciones*. Madrid, Asociación Madrileña de Críticos de Arte/Asociación Española de Críticos de Arte, pp. 37-53.
- CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid, Gredos.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2003): “De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte”. *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 1-XVI: 39-57.
- CATE-ARRIES, Francie (1988): “Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927”. *Hispania*, 71-3: 503-511.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de. 1930. “Respuestas a ‘Una encuesta sensacional: ¿qué es la vanguardia?’”. *La Gaceta Literaria*, 84: 4-5.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de (1981): *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. Madrid, Los Libros del Fausto.

- CHAMPOURCIN, Ernestina de (2001): “3 proyecciones (1929)”. En VALENDER, James (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 81-88.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de y CONDE, Carmen (2007): *Epistolario (1927-1995)*. Editado por Rosa Fernández Urtasun. Madrid, Castalia.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix. Barcelona, Anthropos.
- CULLER, Jonathan (1998): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Traducido por Luis Cremades. Madrid, Cátedra.
- GEIST, Anthony Leo (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona, Labor.
- GONZÁLEZ SANZ, Alba (2017): *Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la prosa ensayística de las autoras españolas (1830-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- GONZÁLEZ SANZ, Alba (2018): *Contra la destrucción teórica. Teorías feministas en la España de la Modernidad*. Oviedo, KRK.
- GRACIA, Jordi (2014): *José Ortega y Gasset*. Madrid, Taurus.
- DURÁN, María Ángeles (1996): “Ortega como pretexto”. En DURÁN, María Ángeles (coord.), *Mujeres y hombres en la formación de la teoría sociológica*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 207-232.
- EZCURRA BARRENA, María Paz (1993): “Ortega y las mujeres”. *Euridice*, 3: 133-154.
- FRANK, Waldo (1929): “La mujer norteamericana”. *Revista de Occidente*, 67: 70-82.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1979): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. Londres, Yale University Press.
- HUYSEN, Andreas (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducido por Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- KOLODNY, Annette (1980): *A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts*. *New Literary History*, 11-3: 451-467.
- JUNG, Carl Gustav (1929). “La mujer en Europa”. *Revista de Occidente*, 76: 1-32.
- LANDEIRA, Joy (2005): *Ernestina de Champourcin. Vida y literatura*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- LAURENZI, Elena (2012): “Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la ‘Revista de Occidente’”. *Aurora* 13: 18-29.
- LÁZARO, Reyes (1995): *Indecisiones y seducciones familiares: Rosa Chacel, Ortega y la generación del noventa y ocho*. Tesis doctoral, University of Massachusetts.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelynne (1972): *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Madrid, Taurus.
- LOSADA, Matt (2013): “Margarita Nelken, the Madrid Press and the ‘Ballets Russes’”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38-3: 661-685.
- MAINER, José Carlos (1975): *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona, Asenet.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- MARAÑÓN, Gregorio (1924): “Sexo y trabajo”. *Revista de Occidente*, 18: 305-342.
- MARTÍN SANTAELLA, Alba (2021): *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*. Almería, Universidad de Almería.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (1997): *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2008): *Las santas rojas. Exceso y pasión de Clara Campoamor, Victoria Kent y Margarita Nelken*. Madrid, Flor del Viento ediciones.

- MELERO, Nina (2005): “Los traductores de *La metamorfosis*”. *Hieronymus Complutensis*, 12: 87-92.
- MOI, Toril (1985): *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Londres y Nueva York, Routledge.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2013): “‘Un escritor argentino’: Rosa Chacel, identidad en conflicto(s) y estrategias de inclusión”. *Gamma*, XXIV-50: 186-204.
- NASH, Mary (1993): “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939”. En DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente. Vol 5. El siglo xx*. Madrid, Taurus, pp. 627-645.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (2018): “Leyendo a Ortega como una mujer”. *Studia Neophilologica* 90-1: 126-140.
- NELKEN, Margarita (1919): *La condición social de la mujer en España*. Barcelona, Minerva.
- NELKEN, Margarita (1927): *En torno a nosotras*. Madrid, Artes Gráficas Rivadeneyra.
- NELKEN, Margarita (1930): *Las escritoras españolas*. Barcelona, Labor.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923): “La poesía de Ana de Noailles”. *Revista de Occidente*, 1: 29-41.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid, Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José (2002): *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*. Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (2019): *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (y otros ensayos)*. Madrid, Alianza.
- PASTOR, Brígida (2002): *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*. Alicante, Cuadernos de América sin nombre.
- PERRY, Catherine (2003): *Persephone Unbound. Dionysian Aesthetics in the Works of Anna de Noailles*. Lewisburg/Londres: Bucknell University Press/Associated University Presses.
- PLANTÉ, Christine (1987): “Marceline Desbordes-Valmore: l’autobiographie indéfinie”. *Romantisme*, 56: 47-58.
- PLAZA AGUDO, Inmaculada. 2011. *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- PLUMWOOD, Val (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*. Nueva York, Routledge.
- SCANLON, Geraldine M. (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Traducido por Rafael Mazarrasa. Madrid, Akal.
- SHOWALTER, Elaine (1982): *A Literature of Their Own. From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Londres, Princeton University Press.
- SIMMEL, Georg (1925): “Cultura femenina”. *Revista de Occidente*, 23: 170-199.
- SOLBES BORJA, Clara (2021): “José Ortega y Gasset y las intelectuales modernas. Rosa Chacel y María Zambrano”. *Revista de Estudios Orteguianos*, 42: 111-143.
- SOLER SERRANO, Joaquín. 1976. “Entrevista a Rosa Chacel”. *A Fondo* (RTVE). Disponible en: <https://youtu.be/a1Xg3gZzrCM>. Acceso: 2 de marzo de 2023.
- VALENDER, James (ed.) (2001): *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- VALIS, Noël (1990): “La autobiografía como insulto”. *Dispositio*, 15-40: 1-25.
- ZAVALA, Iris M. (2011): “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, e Iris M. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos, pp. 27-76.