

SINFONÍA APASIONADA (1936)
DE FEDERICA MONTSENY:
¿MUJER MODERNA, FATAL O CAÍDA?

Nuria Cruz Cámara
Universidad de Tennessee

Resumen

Federica Montseny (1905-1994), figura fundamental del anarquismo español, publicó numerosos escritos con el fin de delinear su concepto de la mujer moderna dentro del marco de la doctrina anarquista que profesaba. La propia escritora reconoció a menudo la complejidad del tema y la dificultad de transformar prejuicios sociales, lo cual dramatiza en su novela Sinfonía apasionada (1936). Montseny explora los mecanismos de construcción de dos estereotipos femeninos literarios, la mujer fatal y la mujer caída, que amenazan con desplazar la representación de la mujer moderna con que se inicia el relato. La novela demanda la superación de conceptos rígidos de pureza femenina, basados en los modelos contrapuestos de la domesticidad virtuosa frente a la sexualidad pecaminosa, a través de los constantes intentos de la protagonista por escapar de ambas categorizaciones. Se pone así de relieve la función clave de la representación en la construcción y el mantenimiento de los papeles de género patriarcales.

Palabras clave: *mujer moderna, mujer fatal, mujer caída, anarquismo, representación*

Abstract

Federica Montseny (1905-1994), a key figure of Spanish anarchism, published numerous texts in order to define her vision of the modern woman within the context of her anarchist beliefs. Montseny was aware of the difficulty in changing social prejudices against women's emancipation, a difficulty that she dramatizes in her novel Sinfonía apasionada (1936). In this work, Montseny explores the construction of two literary feminine stereotypes, the femme fatale and the fallen woman, both of whom threaten to displace the representation of the modern woman that initiates the story. Sinfonía apasionada underscores the need to overcome rigid concepts of female sexual purity based upon the opposing models of virtuous domesticity and sinful sexuality, stereotypes from which the protagonist attempts to escape. As a result, the function of representation in the construction and maintenance of patriarchal gender roles is clearly revealed.

Keywords: *modern woman, femme fatale, fallen woman, anarchism, representation*

[I]mages and cultural representations are decisive in the construction and maintenance of gender roles and cultural notions of femininity and masculinity. Gender discourse, cultural rhetoric, and imagery are significant mechanisms of social control that enforce gender models. The recourse of symbolic violence through cultural representations explains the uses of consent and maintenance of gender conduct in society.

Mary Nash (*Defying 5*)

El concepto de “mujer moderna” surgió con fuerza en los años veinte del siglo pasado para designar un modelo femenino que rompía con la imagen decimonónica de la mujer “ángel del hogar”, esa esposa y madre abnegada, sumisa y casta que el discurso dominante de género prescribía como modelo a emular. La imagen de la mujer moderna halló su articulación visual más extendida en el prototipo de la *garçonne* o la *flapper* que inundaba las portadas de las revistas de la época en gran parte del mundo. Sin embargo, por muy emblemática que fuera esta imagen como representación de la mujer moderna, coexistió con otras articulaciones que también proponían modelos alternativos de mujer que rompían con los parámetros tradicionales.¹ Federica Montseny (1905-1994), una de las figuras más importantes del anarquismo español, publicó numerosas novelas y artículos de prensa durante los años veinte y treinta con el propósito de delinear

1 Para excelentes exposiciones de las características y manifestaciones del “ángel del hogar” en España, véanse Aldaraca y Jagoe. Para los cambios de papeles de género en la sociedad española de entreguerras, véanse Arestí, Gómez Blesa y Mangini. En España, el tema de la mujer moderna se abordaba continuamente, por ejemplo, en la importantísima revista gráfica *Blanco y Negro*, siendo la figura de la *garçonne* objeto central de la polémica como emblema de la desaparición de marcas exteriores de diferenciación sexual (véase *La Eva moderna*, que reproduce muchas de las ilustraciones publicadas en el semanario, así como artículos sobre el tema). Asimismo, es importante destacar la índole internacional de esta imagen, como demuestra la colección de ensayos recogidos en el volumen editado por Otto y Rocco.

su concepto de la mujer moderna dentro del marco de la doctrina anarquista que profesaba, imaginando un modelo de mujer física y emocionalmente fuerte, sana, independiente, trabajadora y comprometida con la creación de una sociedad libertaria en la que reinara la total igualdad entre sus miembros. Por otra parte, la propia escritora reconoció a menudo la complejidad del tema tratado y la dificultad de transformar las mentalidades individuales y la sociedad en general (Montseny, "La tragedia"). Esta complejidad se manifiesta claramente en *Sinfonía apasionada* (1936), novela corta publicada en la serie de literatura popular anarquista La Novela Libre, y que no ha recibido ninguna atención por parte de la crítica.² La reacción de miedo y ansiedad ante los cambios (o simplemente ante los intentos de transformación) de los papeles de género tradicionales—percibidos por varios sectores como una amenaza al secular dominio masculino y al orden "natural" de la sociedad—desencadenó una "guerra contra la mujer" . . . mayoritariamente librada en el campo de batalla de las palabras y de la imagen" (Bornay 83), un discurso misógino que abarcó las disciplinas médico-científicas, artísticas, literarias y filosóficas (Bretz 404-40; Gilbert y Gubar; Mangini 74-112). *Sinfonía apasionada* se hace eco de esta batalla representacional al explorar los mecanismos de construcción de dos estereotipos femeninos literarios: la mujer fatal y la mujer caída. Ambos arquetipos compiten por desplazar la representación de la mujer moderna con que se inicia la narración, pero, como veremos, la propia protagonista pone al descubierto sus componentes patriarcales. El relato propone así la superación de conceptos inflexibles de pureza femenina, basados en la dicotomía virtud-castidad/pecado-actividad sexual, luchando por imponer en su lugar un personaje fuera de las categorías establecidas.

2 La Novela Libre (1933-¿1937?) es una de las diversas colecciones a cargo de la empresa editorial La Revista Blanca, que dirigían la propia Montseny y su padre, Juan Montseny. Formaba parte del fenómeno editorial de novelas breves que proliferaron en las décadas previas a la guerra civil española. Para visiones de conjunto de estas colecciones, véanse Granjel y Sánchez Álvarez-Insúa. Para el estudio de la más exitosa de las colecciones publicadas por La Revista Blanca, La Novela Ideal (1925-1938), véase Siguan Boehmer.

Sinfonía apasionada narra la atormentada relación amorosa entre Olga Piwitz, rica heredera polaca de madre judía, y Juan Antonio Buhigas, mecánico catalán de ideología anarquista. El joven vive con su madre, nunca se ha enamorado y se ha mantenido virgen a la espera de que aparezca la mujer de sus sueños. Ella, por el contrario, ha tenido muchos amantes y siempre ha llevado una vida independiente, sin tener que rendirle cuentas a nadie y sin preocupaciones económicas, ya que heredó de su madre una fortuna suficientemente grande “para vivir mi vida” (76). Irremediable y fatalmente atraído hacia ella, Juan Antonio se siente torturado por los celos que le provocan el pasado sexual de Olga y los amigos (algunos de ellos antiguos amantes) que ella aún conserva. Olga se halla igualmente atormentada por los posesivos celos de Juan Antonio y por los constantes reproches que este le hace sobre su pasado sentimental. La relación se deteriora progresivamente hasta que llega la ruptura y Olga regresa a Polonia. Ya en el primer capítulo de la novela, donde se relata el encuentro entre los dos protagonistas, aparecen los principales ejes de articulación de Olga como mujer moderna: la creación de una figura femenina con rasgos masculinos; el desenmascaramiento de la mirada voyeurista como instrumento y símbolo de poder sobre la mujer; y el relato de una vida regida por la libertad sexual de la joven. Veamos esto con detalle.

Una estrategia común para la representación textual de la mujer moderna consiste en la creación de cuerpos ambiguos que difuminen las rígidas categorías prescritas por el discurso de género tradicional. Este recurso descriptivo remite a la idea del “tercer sexo” o “feminine masculinities”, esto es, “configurations of gender identification and performance that are constituted through the combination of elements commonly associated with masculinity and elements commonly associated with femininity” (Breger 82). Se crean así personajes sexualmente indeterminados que desafían nociones inflexibles de masculinidad y feminidad. Desde el siglo XIX, estas figuras híbridas se asociaban con la mujer nueva en el discurso misógino, que la calificaba de antinatural y monstruosa, ocupando un espacio “between

and thus outside of the biological and social order” (Smith-Rosenberg 265). En la imaginación popular se encarnaban en el estereotipo del marimacho, que, como afirma Joyce Tolliver, “ocupa un lugar central en el discurso popular y literario de fin de siglo” en España (107). La categorización de marimacho incluía a cualquier “mujer que . . . no se porta como ‘mujer’” (Tolliver 107), es decir, mujeres intelectuales, física o sexualmente activas, o independientes. Este tipo de personajes femeninos masculinizados es común en la narrativa de Montseny, en la que aparecen dotados de una valorización claramente positiva al ofrecer la posibilidad de desestabilizar, cuestionar y transformar los parámetros definitorios de la diferencia sexual.³ En *Sinfonía apasionada*, la primera descripción que tenemos de Olga la coloca claramente en esta categoría:

Llevaba un pantalón bombacho, botas de montaña, hombrunas, y una blusilla “beige,” abierta y de cortas mangas, por las que escapaban unos brazos hermosísimos. Era recia, con esa musculatura propia de las mujeres del Norte, que practican la gimnasia y los deportes y que resumen el tipo de belleza moderna, deportista y sana, fuera de esa concepción raquíca de la elegancia, propia de las modas francesas (71-2).

Montseny distingue aquí entre dos tipos de mujer moderna en boga en la época de entreguerras, “the athletic body” y “the look of the night: dark eyes, pale skin, and almost anorectic bodies” (Hake 196-7). La escritora expresó repetidamente su rechazo por el segundo modelo, la garçonne, que consideraba frívolo y antiestético, un “ridículo timo de modernidad” que propiciaba la “sumisión precisamente a la forma más estúpida de tiranía: la moda” (“La mujer” 658). Por el contrario, el cuerpo recio, de aspecto sano y robusto, incluso musculoso, es para ella signo de una personalidad femenina igualmente sana y robusta.

La configuración del cuerpo de la mayoría de sus protagonistas se

³ Algunos ejemplos son Clara, protagonista de *La Victoria* (1925); Vida, de *La Indomable* (1928); y María Luisa, de *Heroínas* (1935).

aleja, pues, tanto del modelo tradicional del “ángel del hogar” (frágil y delicado, pero resaltando las formas femeninas), como del estilo de los años veinte tipo *garçonne* (flaca y sin curvas). En *Sinfonía apasionada*, la descripción inicial de Olga en estos términos la marca como una representación de la mujer moderna.

La ruptura con los dictados de género tradicionales mediante la caracterización masculinizada de Olga viene acompañada por otro desafío al sistema patriarcal, esta vez mediante la tematización de la dinámica de la mirada sexuada (*gendered gaze*) durante las primeras interacciones entre Olga y Juan Antonio. El estudio de esta dinámica es importante para ciertas teorías feministas en cuanto a que produce y reproduce la jerarquía de poder entre los sexos. Según el influyente modelo establecido por Laura Mulvey, en el campo de los estudios de cine, la índole patriarcal de la mirada se manifiesta en el desequilibrio sexual existente en el placer de mirar (escopofilia), que se ha dividido entre activo y masculino, por un lado, y pasivo y femenino, por el otro. En este esquema, la mujer funciona como una especie de pantalla en la que la mirada masculina proyecta su fantasía y construye la identidad femenina en función de sus deseos, miedos o necesidades, mientras que ella queda relegada al papel de espectáculo crótico. Como el portador de la mirada es también el poseedor del poder, “this gendered relation to the gaze is both the product of patriarchy and also a way of reinforcing male dominance” (Hawthorn 513). Desde una perspectiva psicoanalítica, “[the male gaze] is designed to annihilate the threat that woman (as castrated and possessing a sinister genital organ) poses” (Kaplan 31). Por otra parte, las teorías de Mulvey han sido criticadas por no dejar espacio a la entrada del deseo y la mirada activa de la mujer (Harper 22-23; Hawthorn 513). En su lugar, han intentado articularse modelos teóricos que puedan responder a dos cuestiones esenciales desde una perspectiva feminista: “What does the woman under the gaze . . . experience? How does she look back at the spectator(s)?” (Harper 21). En *Sinfonía apasionada*, la puesta en escena de la mirada sexuada, que ocupa un lugar central en el primer encuentro de Olga y Juan Antonio, sirve como medio para

explorar estas cuestiones y como componente clave de la articulación de la mujer moderna que se lleva a cabo en el relato.

El encuentro entre los dos jóvenes tiene lugar cuando, habiéndose quedado Juan Antonio dormido en las montañas, se despierta al notar sobre él la mirada de Olga, descrita en los términos masculinizados ya mencionados, quien le confiesa que mientras él dormía ha podido “contemplanle a mi sabor” (72). Vemos aquí, para empezar, una inversión de un motivo poético tradicional en el que un sujeto masculino observa a una mujer dormida, celebrando su pasividad “as an opportunity to more easily refashion her identity to match his idealized version” (Bretz 427), motivo que aparece, por ejemplo, en la rima XXVII de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo, la larga contemplación del hombre dormido no lleva a Olga a construir una versión idealizada de él a la manera romántica, sino que, sencillamente, Juan Antonio le cae “simpático”, porque le pareció “que tenía cara de buena persona” mientras dormía (72). La inversión de papeles de género tradicionales se completa con el hecho de que a Juan Antonio le despierte “algo como un roce ligero sobre su frente” (71), lo que evoca el beso del príncipe que despierta a la princesa (Blancanieves o Bella Durmiente), o más específicamente, al héroe nórdico Sigfrido rescatando a la valquiria Brunilda con un beso, ya que este personaje mitológico se menciona más tarde en la novela (Olga se despide de Juan Antonio diciéndole “¡Au revoir, mon Sigfrid!” [85]). En el relato, Olga despierta a Juan Antonio al amor carnal y pasional que nunca había experimentado.⁴

Tras las presentaciones y una breve charla entre los dos personajes, la mirada pasa a ser por segunda vez el componente central de la escena cuando Olga rompe de nuevo la jerarquía tradicional, dirigiendo admirativamente sus ojos sobre el cuerpo de Juan Antonio y diciéndole sin rodeos: “Es usted muy guapo. . . . Desnudo, su cuerpo debe tener la perfección de una estatua clásica” (73). Ante el inesperado piropo, que lo convierte en objeto de contemplación estética, Juan

⁴ Es digno de mención el hecho de que la valquiria (con quien Olga se identifica automáticamente al llamar a Juan Antonio, Sigfrido) sea una mujer guerrera, esto es, que ocupa un papel considerado epítome de lo masculino.

Antonio se pone “como la grana” (73). La inversión de la mirada sexuada en este episodio resalta el desequilibrio de poder inserto en ella: así, cuando al hombre se le coloca en la posición de objeto de contemplación, desnudado con la mirada, se siente amenazado. Como afirma Barry Jordan, “a returning female look threatens to transfix and paralyze the male looker (rendering him a victim of what Freud refers to as the Medusa’s Head) and thereby deprive him of his power, self-confidence and self-identity” (80). Como veremos a lo largo de este análisis, precisamente, es la pérdida de poder sobre sí mismo (de autocontrol) y la sensación de que la relación con Olga está destruyendo su verdadera identidad lo que constituye la principal fuente de angustia para Juan Antonio; esta angustia es, además, el detonante que conduce a la fabricación de la joven como mujer fatal y/o caída.

Después de la conversación con Juan Antonio, Olga decide darse un baño en el río, y para ello, baja al fondo de una vertiente, se desnuda por completo y se “desliz[a] en el agua, ligera y bella como una náyade” (74). Juan Antonio la contempla desde arriba, “presa de estupor y sofocado por el espectáculo”, preguntándose si debe o no meterse con ella en el agua, perplejo ante el comportamiento tan raro de “estas extranjeras” (74). Por fin, baja y se coloca sin hacer ruido detrás de unos arbustos, desde donde puede observar a sus anchas el cuerpo desnudo de Olga, cuya visión excita a Juan Antonio sexualmente en una típica escena de voyeurismo: “Aquel espectáculo despertaba todos los ardores de su naturaleza, turbándole y excitándole” (74). El uso, por segunda vez, de la palabra “espectáculo” subraya el carácter objetivador de la mirada de Juan Antonio, quien convierte el cuerpo de Olga en un artefacto erótico. Cuando Olga se da cuenta de la presencia oculta de Juan Antonio y ve “su semblante congestionado, la mirada del hombre fija sobre ella” (74), le exige con irritación que se vaya porque va a salir del río. Así, la mirada masculina se lee aquí a través de la reacción de la mujer y de su rechazo a adoptar la posición exhibicionista, contrapartida pasiva del voyeurismo.

Por otra parte, la manera en que se describe la salida del agua de Olga (“La joven salió del agua, chorreando, hermosa y radiante

como una aparición de maravilla” [75]), atribuible a la voz autorial (ya que Juan Antonio obedece a la joven y se retira de su puesto de observación [75]), resulta problemática. Olga está aquí claramente enmarcada como una Venus emergiendo de las aguas, imagen que, desde el Renacimiento, la pintura occidental ha reproducido ininidad de veces, y que es la quintaesencia de la objetivización del cuerpo y la sexualidad de la mujer. Hallamos aquí, entonces, el primer ejemplo de la presencia en esta novela de representaciones contradictorias del personaje femenino. ¿Se construye en esta escena la mirada femenina como una mera reproducción de la mirada masculina? Habría que preguntarse, como lo hace Rosemary Betterton, en su discusión del tratamiento del desnudo en los cuadros de la pintora francesa Suzanne Valadon (1865-1938), si es posible que una mujer vea la imagen de una mujer desnuda fuera de la estructura patriarcal de la mirada: “If the nude is embedded in a structure of gendered looking, based on male power and female passivity, is it possible for a woman artist to ‘see’ it differently?” (219). Aparentemente, la imagen de Olga saliendo de las aguas es una réplica fiel de las convenciones del desnudo clásico que “affirms the tradition of the voyeuristic male gaze” (Lagerroth 241). Además, la colocación del personaje en el marco de un paisaje natural (el río) remite a la identificación esencialista del cuerpo femenino con la naturaleza, causa—según el pensamiento patriarcal—de su supuesta cercanía al mundo de los sentimientos y de los instintos, en oposición al mundo de la razón y del espíritu adjudicado al reino masculino (Betterton 227; Mathews 422-23). ¿Debemos concluir, entonces, que Montseny no rompe la estructura patriarcal de la mirada a través del personaje de Olga? No necesariamente, aunque, como ya he apuntado, la configuración textual de la mujer moderna en esta novela no está libre de contradicciones. Si bien el encuadre de Olga como una Venus pictórica se realiza según las coordenadas patriarcales que rigen el género del desnudo, la reacción posterior del personaje desestabiliza—si no destruye—esas mismas convenciones, de modo que puede afirmarse que Olga se sale del marco del desnudo clásico y de las asociaciones que conlleva. Así, la protagonista no solo rechaza la mirada objetivadora de Juan Antonio, sino que además

formula una dura crítica de la mirada masculina desde una perspectiva racional y discursiva, reprochándole que no sea capaz de contemplar un cuerpo desnudo con serenidad y apreciación puramente estética. El hecho de que esta conversación se lleve a cabo mientras ella está desnuda (“Juan Antonio fue avanzando, hasta colocarse en una especie de terreno neutral, desde el que podían dialogar sin esforzar la voz, quedando la joven cubierta por las desigualdades del terreno” [75]) rompe por completo con la pose tradicional del desnudo, esto es, con la pasividad de la mujer que, en silencio, se ofrece desde el cuadro como espectáculo para el *Peeping Tom*. Asimismo, la asociación previa de Olga con la naturaleza se destruye por el hecho de que la joven se ponga a razonar y a exponer sus opiniones sobre el tema. La conciencia y el discurso lógico se imponen sobre los sentimientos y los instintos (tradicionalmente marcados como femeninos), el objeto erótico-estético cobra vida y se pone a hablar. Hasta cierto punto, la escena es cómica si pensamos en las sucesivas transformaciones de Olga de fascinante “náyade” (74) a hermosa Venus y, finalmente, a versada oradora, formas todas que adopta desnuda.

Entrelazados con los episodios y las conversaciones marcados por la tematización de la mirada, se encuentran a lo largo del diálogo entre los dos jóvenes la descripción y la interpretación que Olga lleva a cabo de sí misma y de su estilo de vida, junto con las reacciones de Juan Antonio a este relato autobiográfico. A través de sus palabras se perfilan los rasgos maestros de la protagonista como mujer moderna, y se atisba asimismo el choque que provocará su modernidad con los principios y la personalidad del joven. Olga le va revelando detalles de su pasado que provocan el continuo asombro de Juan Antonio, quien nunca ha conocido a una mujer igual: no teme caminar sola por los desiertos parajes montañosos, está acostumbrada “a vivir una vida así, medio varonil, libre y despreocupada, y a pensar y a hablar también libre y despreocupadamente” (74), y confiesa de manera espontánea que ha tenido varios amantes. Aquí está el germen de lo que constituirá el conflicto central de la narración, esto es, la lucha entre Juan Antonio y Olga por imponer cada uno su visión de las relaciones amorosas. El resto del relato desarrolla el antagonismo entre

su estilo de vida de mujer moderna y la mentalidad tradicional—aun siendo anarquista—de Juan Antonio. Paralelamente, dos imágenes misóginas de la mujer—la mujer fatal y la mujer caída—entran en el relato como fruto de la creación del personaje de Juan Antonio, quien intenta así poner coto a la pérdida de autocontrol que le provoca la atracción sexual por Olga.

Un primer intento por parte de él de encasillar a Olga de acuerdo con modelos femeninos patriarcales lo encontramos en la pregunta que le formula al cierre del primer capítulo: “¿Es usted eso que se ha venido en llamar una muchacha honrada o bien una simpática joven mantenida por algún amigo rico y viejo? Usted, como extranjera, no se escandalizará ante esta pregunta. Es un tipo de mujer moderna, muy frecuente en Francia y tan digna de respeto como la honorable casada que legaliza unas relaciones igualmente irregulares ante la Naturaleza” (76). Aunque Juan Antonio demuestra cierta liberalidad de pensamiento al juzgar en términos de igualdad a la casada y a la mantenida, es igualmente cierto que la “mantenida” no representa en absoluto un tipo de mujer moderna, sino que es tan antigua como la institución del matrimonio, del que va de la mano. En cualquier caso, las categorías de Juan Antonio se basan, como es costumbre para la calificación de las mujeres, en su comportamiento sexual, es decir, en cómo, con quién y en qué circunstancias usan su cuerpo. Así, en este esquema no caben más que, por un lado, la muchacha honrada, o sea, virgen y soltera, y, por el otro, la que intercambia su sexualidad por dinero, bien sea este intercambio avalado por la ley o no.⁵ Olga, claro está, no encaja en ninguno de los letreros que Juan Antonio propone, y con seguridad en sí misma se describe como “algo mejor que todo eso” (76). Este sentimiento de superioridad le viene dado por una independencia económica que le permite vivir su vida en total libertad, sin tener que rendirle cuentas a nadie ni depender de un hombre para su mantenimiento. Sus declaraciones rompen los esquemas tradicionales de Juan Antonio, quien no está preparado

5 La creencia de que la institución matrimonial era una forma de prostitución constituía un pilar fundamental del pensamiento anarquista y de la izquierda en general. Para el anarquismo, véase Álvarez Junco 289-94.

para tratar con una verdadera mujer moderna que sea efectivamente independiente de los hombres. Las confidencias sobre su activa vida sexual, que Olga le va haciendo a Juan Antonio, propician que este comience a percibirla como una *femme fatale*, estereotipo femenino que viene a competir en el texto con la representación de la mujer moderna. Esta figura, que proliferó en el arte y la literatura masculinos de finales del siglo XIX, aparece en *Sinfonía apasionada* bajo una mirada crítica que pone en evidencia la ideología patriarcal que la sustenta.

La mujer fatal es una creación masculina de escritores como Théophile Gautier y Charles Baudelaire, y de pintores como Gustave Moreau y Dante Gabriel Rossetti (Doane 1). Se trata de una figura de mujer que se vale de su fascinante atractivo sexual como medio para manipular y destruir a los hombres. Entre otros rasgos que la caracterizan destacan su ambición, frialdad y perversidad. Puede presentarse también como formas monstruosas (sirenas, esfinges, vampiras) o encarnaciones de figuras míticas y bíblicas (Elena, Salomé, Judith). Para identificar a un personaje como mujer fatal es esencial que exista un protagonista “sheltered and naïve” (Hedgecock 9) sobre el que la mujer fatal produzca un efecto (fatal). La extraordinaria recurrencia de este motivo en el arte y la literatura del siglo XIX, y su persistencia en el siglo XX (especialmente en el género del cine negro), se ha vinculado con las demandas y las conquistas del movimiento feminista y la consiguiente irrupción de la mujer moderna en la vida pública. Mary Ann Doane afirma que la mujer fatal es un producto de la Modernidad y “a clear indication of the extent of the fears and anxieties prompted by shifts in the understanding of sexual difference in the late nineteenth century” (1-2). Su poder se relaciona con “fears linked to the notions of uncontrollable drives, the fading of subjectivity, and the loss of conscious agency— all themes of the emergent theories of psychoanalysis” (Doane 2); de esta manera, la frecuente erradicación textual de la mujer fatal—bien sea por la muerte o el castigo—puede leerse como un intento desesperado por parte del sujeto masculino de recuperar el control perdido (Doane 2). Por ello, este personaje no puede ser “the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism” (Doane 2-3) ni su dominio

sexual sobre el hombre la convierte en modelo de liberación femenina, ya que se trata en realidad de “un objeto artístico, expresión del deseo y del miedo del hombre” (Gutiérrez Koester 204). Por otra parte, la mujer fatal comparte con la mujer moderna el desafío a las normas sexuales patriarcales, el rechazo a someterse a ningún hombre y la independencia y la fortaleza de carácter, rasgos que han propiciado la lectura de esta figura en clave transgresora y como vehículo imaginativo de emancipación femenina (cf. Casas y Yang). A mi juicio, la mujer fatal, construcción masculina fruto de temores históricos (el feminismo) y psicológicos, no es un modelo feminista; en definitiva, no se trata más que de otra de las múltiples formas que toma “the dark half of the dualistic concept of the Eternal Feminine (the Mary/Eve, saint/witch or angel/monster dichotomy)” (Porter 263).

Para analizar el proceso que lleva a Juan Antonio a construir a Olga como mujer fatal, debemos considerar, en primer lugar, el pasado y el estilo de vida del joven antes de que ella irrumpiera en su vida. La voz autorial lo describe como un joven de veinticuatro años que “era uno de esos tipos, más frecuentes de lo que vulgarmente se cree, de jóvenes modernos, mantenidos vírgenes por toda una concepción nueva del amor y de la vida” (78). Huérfano de padre a los cuatro años, fue criado exclusivamente por su madre, Montserrat, con quien aún vive en el presente de la novela y “a la que él adoraba, porque se sacrificó toda la vida por él, manteniéndole con su trabajo” (79), y que rechazó los requerimientos de varios pretendientes para dedicarse exclusivamente al hijo. Hasta la aparición de Olga, en quien Juan Antonio no puede dejar de pensar obsesivamente y a la que percibe como “aquella mujer enigmática [que] había venido a turbar la serenidad” de su vida (78), esta había transcurrido tranquila, repartida entre el trabajo y la lectura de publicaciones libertarias. El ideario anarquista “engrandeció su espíritu” y se convirtió en “otra coraza protectora que le aisló del mundo, que abrevó en él los grandes sueños puros y nobles” (80). Encontramos aquí, pues, al personaje masculino protegido e inocente característico de las narraciones donde aparece una mujer fatal. Él mismo se califica, de hecho, como “un mirlo blanco”, “[u]n hombre que no ha tenido ningún amorío,

que no ha besado aún labios femeninos” (82). Frente a este mundo interior y aislado en el que ha vivido alimentado de ideales, Olga se le aparece como una figura “contradictoria, con una sensualidad y una libertad de visión completamente distintas del nivel vulgar”, lo que para Juan Antonio “significaba también algo inquietante y angustioso” (80). Llama la atención el uso del verbo “significaba”, en cuanto sugiere que es él quien interpreta la personalidad y el estilo de vida de Olga como “inquietante y angustioso,” lo que confirma la idea de que el origen de la fabricación de la mujer fatal se encuentra en los sentimientos de miedo y ansiedad que las demandas del feminismo (como, por ejemplo, el reconocimiento de la sexualidad activa femenina, exenta de vergüenza o de sentido del pecado, que Olga representa) provocaron entre los sectores tradicionalistas de la sociedad, con quien Juan Antonio se alinea en esta materia a pesar de sus ideas anarquistas. Así, al considerar los actos y los sentimientos de Olga, es evidente que de ninguna manera se la puede caracterizar como mujer fatal, lo que nos da la clave de la crítica que se lleva a cabo de este arquetipo producto de la imaginación patriarcal. Mientras que para Juan Antonio sus amantes constituyen “el pasado inquietante de aquella mujer” (82), desde la naturalidad con que ella rememora su pasado no se percibe nada inquietante en ello. Mediante el desvelamiento de las reacciones psicológicas y emocionales del joven, Montseny disecciona en esta breve novela los entresijos de las ficciones literarias femeninas creadas por las plumas masculinas.

A pesar de sus fuertes reticencias, Juan Antonio reconoce enseguida que se va a enamorar de Olga, constituyendo así el primer amor de su vida (84), pero aun antes de haber iniciado ninguna relación íntima con ella, confiesa que le asusta este enamoramiento porque le “parece que usted está destinada a serme fatal” (84). La respuesta de Olga es inmediata en su rechazo del letrado con que él pretende definirla de antemano. Al igual que en la escena del baño en el río, Olga ataca las percepciones patriarcales de Juan Antonio con su fuerza discursiva: “No siga usted, Juan Antonio. Vale muchísimo más que nos separemos ahora mismo . . . No quiero jugar un papel de vampiresa en la vida de nadie” (84). Por el contrario, Olga se declara deseosa de “llevar

un poco de luz y de alegría a cuantas existencias rocen la mía" (84), describiéndose como "un espíritu abierto y solidario", que ama la bondad y la belleza, y cuya perspectiva sobre la sexualidad presenta coincidencias con ciertos aspectos del movimiento anarquista de reforma sexual.⁶ Claramente, nada de esto la convierte en "esa mujer fatal que se obstina en ver en mí" (85), como la propia Olga le hace notar a Juan Antonio. Nada más lejos, en efecto, de la clásica vampiresa que "aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce" (Real). Juan Antonio, aún así, y a pesar de aceptar que es posible que Olga posea "virginidad del alma, que es la única digna de ser estimada" (85), persiste en los sentimientos mezclados de "seducción y de repulsión íntima" (86) que le provoca ella.

El acto sexual entre ellos se consume en un refugio de montaña, al que han llegado después de una larga y fatigosa caminata en su tercera cita. Juan Antonio se debate entre el ardiente deseo que siente

6 El movimiento para impulsar la reforma sexual en España tuvo un gran auge en los años veinte y treinta, y en él se pueden distinguir dos corrientes principales. El reformismo eugénico, liderado por una élite de profesionales (en especial médicos, abogados y juristas, entre los que se contaba el famoso médico Gregorio Marañón), gozaba de "una gran proyección socio-cultural y política en el país" (Nash, "La reforma" 282). Principalmente, trataban cuestiones de higiene, salud pública, métodos anticonceptivos y educación sexual. La otra corriente de reforma sexual se desarrolló en los medios anarquistas, y "se define e inscribe en una estrategia global de transformación y de lucha social en el marco de un proyecto revolucionario de carácter anarquista (Nash, "La reforma" 283). Ambas ramas abogaban por la liberación del sexo de convenciones religioso-morales represivas y de la ignorancia con que se trataba en la sociedad española, pero para los anarquistas era además un elemento fundamental de la profunda transformación individual y colectiva necesaria para lograr el comunismo libertario. Aunque Olga no es militante anarquista, su estilo de vida la sitúa en el ambiente de su nueva moral sexual, la cual "adquirió además un significado cultural global al identificarse con un compromiso con formas alternativas de vida vinculadas con el naturismo, el vegetarianismo o el nudismo" (Nash, "La reforma"). Además de haber vivido en un campamento nudista, Olga comparte con la nueva moral anarquista el rechazo de las nociones de pecado y vergüenza asociadas con el sexo. Para más información sobre la reforma sexual en la España de entreguerras, véanse, además de Nash, Cleminson y Glick. Por otra parte, existía otra corriente del anarquismo que defendía un estricto puritanismo sexual (véase Álvarez Junco 124-33).

por Olga, una “fuerza irresistible” ante la que se siente “impotente” (90), y su afán por continuar en el hábito de “dominar sus sentidos” y “someterlos a la disciplina de la salud y del autogobierno” (90). El joven tiene el convencimiento de ser superior por su empeño en mantenerse virgen: “Yo soy distinto; yo valgo más que los demás” (91).⁷ Sin embargo, su resistencia no le sirve de nada cuando Olga acude a su cama y siente que su “carne sedosa y cálida se enroscaba a su cuerpo y una voz dulce y acariciadora murmuraba a su oído: --¡Sí, sí; yo lo quiero, lo deseo!” (91). Tras esta escena, se nos presenta a Juan Antonio contemplando a Olga dormida después de hacer el amor, inversión de la que abre la novela, en la que era ella quien lo contemplaba a él mientras dormía. Al contrario que Olga, Juan Antonio sigue la tradición poética de inventarse la identidad de la mujer dormida, y, en esta ocasión, lo hace para alimentar un desprecio hacia ella que surge del sentimiento de que “había dejado entre los brazos de Olga algo—quizá lo mejor de sí mismo” (91): “Heme aquí cayendo de mí mismo, sumido en el fondo de un amor vulgar, gozando carnalmente de una mujer venida de no sé dónde, a lo mejor una aventurera, un ser íntimamente despreciable” (91). Aquí es donde se desvela claramente la mentalidad patriarcal de Juan Antonio, quien solamente es capaz de leer a Olga a través de seculares dicotomías entre mujer pura/impura. Así, construye a Olga desde su desprecio por la mujer sexualmente activa, fuera de las prescripciones sociales aceptadas, contrastándola constantemente con el modelo de su propia madre, estereotipo de la mujer abnegada, sacrificada y casta.

La fabricación de Olga como mujer fatal que Juan Antonio lleva a cabo desvela una concepción del ser humano basada en la dicotomía mente/cuerpo, dicotomía que tiene una estrecha conexión con las representaciones de la feminidad y, por consiguiente, con los

7 Olga pone en entredicho el valor de su virginidad al quitarle importancia y reprocharle que la considere “excepcional, digna de admiración y encomio” (94), y que, por ello, se coloque “por encima de los demás mortales por algo que quizá podría ser insuficiencia sentimental o debilidad física... Digo, podría ser, no que sea” (94).

debates en torno al papel social de la mujer. Como explica Amy K. Kaminsky (98), la configuración discursiva del cuerpo como portador de significados halla su más importante fuente de simbolismos en la división de géneros, por lo que, a lo largo de la historia occidental, al cuerpo femenino se le han asignado ciertos significados de los que carece el cuerpo masculino, y viceversa, de manera que la articulación del binarismo mente/cuerpo se basa en una oposición sexual: la mente es masculina, el cuerpo es el cuerpo femenino.

La conceptualización dualista de la existencia humana, según la cual el cuerpo y la mente se consideran dos entes separados y enfrentados, se remonta, al menos, a Platón, pasa por San Agustín, y encuentra en Descartes la expresión “metaphysically solidified and ‘scientized”” (Bordo, “Anorexia” 92). Su imaginaria revela la percepción de un cuerpo experimentado como un extraño, un confinamiento y una limitación, “the locus of all that threatens our attempts at control” (Bordo, “Anorexia” 92): “The body as animal, as appetite, as deceiver, as prison of the soul and confounder of its projects: these are common images within Western philosophy” (Bordo, *Unbearable* 3). La relación entre el género sexual y este dualismo es bien conocida. A la mujer se la ha considerado perteneciente al ámbito corporal (“the [. . .] assumption that woman is body, or is bound to her body, or is meant to take care of the bodily aspects” [Spelman 125]), y por lo tanto, inferior, mientras que el hombre se atribuye la superioridad, la espiritualidad, la voluntad. Según esta dicotomía, la mujer y su sexualidad son el polo negativo porque conducen al hombre a la distracción de su búsqueda espiritual o intelectual, al fracaso de su fuerza de voluntad o a capitular ante el deseo sexual (Bordo, *Unbearable* 5). Como señala Elizabeth V. Spelman, este esquema conceptual ha contribuido profundamente a lo largo de la historia con la degradación y la opresión de las mujeres (125). La estructuración de la existencia humana en estos términos binarios es evidente en el sentimiento de degradación y pérdida de identidad que experimenta Juan Antonio después de la consumación sexual.

Al despertarse Olga, los dos jóvenes entablan un diálogo en el que se continúa diseccionando el motivo de la mujer fatal. Encontramos

de nuevo que la joven no está dispuesta a dejar que Juan Antonio la defina según sus parámetros misóginos; una vez más, ella opone a estos sus propios argumentos y su autodefinición. En primer lugar, diagnostica certeramente el conflicto que atenaza a Juan Antonio, esto es, la imposibilidad, aún entre “aquellos que se llaman libertarios” (93), de comprender y aceptar a las mujeres que “se levanta[n] contra la tradición de la coquetería, que vive[n] naturalmente una vida de amor verdaderamente libre” (93). Olga funciona aquí como portavoz de las quejas de la propia Montseny y de otras mujeres anarquistas sobre el persistente machismo de sus camaradas libertarios (Cleminson 122; T. Kaplan). La joven reivindica su derecho a tomar la iniciativa sexual en contra de la costumbre femenina de la coquetería, “que conquista siempre fingiéndose conquistada” (93). “Pero yo no soy así”, afirma Olga, “[t]e deseaba; anhelaba tus besos y tus caricias y no he podido ni querido resistirme” (93). Como mujer moderna, la protagonista se niega a someterse a “traditional performances of such feminine traits as passivity, aversion to public space, [and] indifference to sexuality” (Otto y Rocco 8). Aunque Juan Antonio le asegura que no le echa nada en cara por su pasado (afirmación desmentida a lo largo del relato por sus constantes escenas de celos y reproches), pasa a describir el efecto de Olga sobre él como una lucha entre el cuerpo y el espíritu articulada en términos de mujer fatal. Así, lamenta—evocando la figura de una sirena mítica a cuya atracción fatal es imposible resistirse—que se haya apoderado de sus sentidos y su voluntad. Sirena, serpiente o náyade, todas las imágenes con que Juan Antonio asocia a Olga tienen en común el simbolizar el aspecto de la mujer “como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución” (Cirlot 312). Los otros dos aspectos en los que la mujer aparece tradicionalmente son “como madre, o *Magna Mater*. . . y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología junguiana” (Cirlot 312-3).

Como vamos viendo, Juan Antonio solamente es capaz de percibir a las mujeres filtradas por uno de estos tres simbolismos. Olga pertenecería al ámbito de la sirena, como ya se ha señalado. Siendo uno de los iconos de la mujer fatal, la proliferación de este y otros seres como las ninfas y las náyades a finales del siglo XIX se ha

interpretado como una reacción de miedo y agresión a la aparición de la mujer nueva (Dijkstra 258-71). Bram Dijkstra afirma que las sirenas aparecían representadas como emanaciones de "the primal mud" (266), que destruían la búsqueda masculina de trascendencia (263-66), lo que coincide con la percepción de Olga que tiene Juan Antonio. El segundo simbolismo de la mujer—la Magna Mater—se encarna en el personaje de su madre, ideal de abnegación y castidad. Finalmente, la doncella desconocida la representaría esa mujer pura a la que aspiraban los sueños de Juan Antonio, destruidos ahora por la relación con Olga. Por otro lado, y reiterando la práctica por parte del personaje de Olga que hemos venido observando, esta se niega a aceptar pasivamente la identidad que Juan Antonio desea imponerle y le reprocha que vea en ella "algo como la mutilación de tu sueño" (94). Mutilación de su sueño, caída en el amor carnal, pérdida de lo mejor de sí mismo: estos son los sentimientos de Juan Antonio después del encuentro sexual con Olga; todos ellos revelan con claridad la oposición sexuada cuerpo/mente (o espíritu, ideal, alma) que constituye el marco interpretativo de la realidad de Juan Antonio.

A partir del capítulo cuatro del relato, el motivo de la mujer fatal se transforma (o pugna por transformarse) en mujer caída, otra representación de la femineidad de aparición frecuente en la literatura y el arte decimonónicos. Aunque ambas imágenes sitúan a la mujer fuera del comportamiento sexual dictado por los parámetros patriarcales, existen diferencias importantes entre los dos estereotipos. La mujer caída internaliza los juicios negativos de la sociedad y siente vergüenza de su transgresión sexual, la cual es consecuencia de la seducción y el abandono, la violación o la extrema pobreza que la hace caer en la prostitución. La mujer fatal, por el contrario, "refuses to be treated as à pathetic, helpless, fallen woman" (Hedgecock 45), y su sexualidad tiene un fin muy concreto, esto es, la ascensión en la escala social y económica y/o la destrucción de los hombres de los que se vale en su lucha por ascender, ya que la perversidad es parte esencial de su composición. El motivo de la mujer caída y sus posibilidades de redención, tan querido de la literatura y la pintura victorianas, funciona, al igual que el de la mujer fatal, como medio

de control masculino de la sexualidad femenina. Por medio de esta imagen, cuyo prototipo sería la Magdalena avergonzada, arrepentida y redimida, el comportamiento sexual considerado ilegítimo queda castigado tanto por medio de la exclusión social (o, a menudo, por medio del suicidio), como por una imposición de la vergüenza que la mujer se ve interpelada a interiorizar.⁸ La mujer caída comparte con los creadores de su representación el desprecio y la condena de su transgresión sexual, de modo que en la literatura y el arte del siglo XIX el estereotipo tiene una función edificante (Nead 83).

En *Sinfonía apasionada*, esta figura se evoca claramente a raíz de la propuesta de Juan Antonio de que Olga venga a su casa para conocer a su madre, a lo que ella responde: “yo no reúno condiciones para ser presentada a tu madre como la buena novia, honrada y seria, destinada a ser mañana otra hija para ella... Yo... ya sabes cómo soy yo” (97). Estas palabras implican que Olga ha interiorizado la desvalorización moral que la sociedad le impone a causa de su promiscuidad sexual (asociada con la prostitución), desvalorización representada dentro de la novela por la condena de Juan Antonio del pasado de la joven. No obstante, a pesar de esta aparente internalización del código moral sexual que rige en la sociedad, su rechazo a ser percibida como una mujer caída, evidente en las siguientes palabras, problematiza cualquier lectura clara:

Pero es que yo tampoco quiero que me contemples como una redimida, que me laves y me absuelvas de culpas que no son tales. Yo no tengo que arrepentirme de nada de mi pasado... Me siento tan digna de ser amada hoy como me sentí el día que mis labios recibieron el primer beso de hombre. Nada he perdido; mi vida y mi amor, por el contrario, se han hecho más ricos al adquirir diversidad y sabiduría (97-8).

8 Es preciso señalar la índole sexuada del sentimiento de vergüenza y la función de esta en retener a las mujeres dentro de los límites dictados por el patriarcado. Steve Connor explica que “women are shamed for breaking out, men are ashamed of falling short” (221), de modo que la vergüenza asociada con comportamientos marcados como excesivos, transgresores o poco femeninos (embarazo ilegítimo, ebriedad, blasfemación, promiscuidad) constituye un poderoso instrumento para mantener a las mujeres “within bounds, docile, infant, obedient” (Connor 221).

Olga plantea aquí un contraste entre la percepción externa (social, pública, patriarcal) que la lee como mujer caída necesitada de redención, de cuya existencia ella es bien consciente, y la suya propia, según la cual no existe nada pecaminoso ni indigno en sus costumbres sexuales. Es más, defiende la experiencia amorosa como fuente de sabiduría, postura que se repite en dos ocasiones más en la novela, una de nuevo en boca de Olga y otra en la de su antiguo amante y actual amigo neoyorquino Paul Gleiser.⁹ Aunque claramente no existe en el personaje de la joven ningún rasgo calculador, malvado, codicioso o destructor, la negativa de Olga a dejar que se le imponga el signo de mujer caída (que implica arrepentimiento y aceptación de la normas patriarcales de género), hace que Juan Antonio la perciba de nuevo como mujer fatal.

En este punto de la narración, se diría que los intentos de Juan Antonio de manejar a Olga por medio de imágenes que estigmatizan la sexualidad femenina libre no pueden destruir su autonomía como mujer moderna. Sin embargo, la joven cambia de parecer repentinamente y decide hacerle a Juan la "ofrenda" (115) de amor de romper por completo con su pasado, renunciando a cualquier contacto con sus amistades y su familia. Al mismo tiempo, muestra

9 Para intentar calmar sus celos y convencer a Juan Antonio de la falta de importancia del pasado amoroso de Olga, Gleiser le dice: "no se deje usted llevar de malos impulsos, de resabios ancestrales, de esas malas voces del pasado que muchas veces destruyen las conquistas del progreso hechas en nuestras almas y en nuestras mentes. Llegar a amarse profunda y sinceramente después de haber vivido, de haber conocido múltiples amores, es la manera de cimentar un cariño duradero" (109). De manera similar, Olga se defiende de las acusaciones (veladas o directas) de Juan Antonio, diciéndole: "a ti te parece que yo, por haber amado a otros hombres antes que a ti, he gastado una parte de mi corazón y no puedo amarte con la misma intensidad... Y eso sí que no es cierto. Algunas veces, con este ejercicio, el corazón se desarrolla. Y cuando se llega a conocer el amor verdadero . . . se ama entonces con una fuerza con la que no puede amar el que ama por vez primera" (112).

indicios de que está internalizando los parámetros convencionales de pureza sexual femenina construidos por el patriarcado: “Le quiero, sí, le quiero mucho, como no he querido ni querré a nadie. Si hubiese podido llegar virgen y nueva a sus brazos, quizás habríamos sido felices... Por él renunciaría con gusto a todo, rompería con este pasado absurdo que nos separa” (115). Tomada la resolución, Olga le presenta a Juan Antonio su “ofrecimiento supremo” (116) y le confiesa su profundo amor por él en términos que indican definitivamente la internalización de los valores patriarcales esgrimidos por Juan Antonio: “Ten la seguridad de que si nos hubiésemos conocido antes, si hubiésemos tropezado unos cuantos años atrás el uno con el otro, otra habría sido mi suerte... No habría llegado a tus brazos como he llegado, con la pesadilla de este pasado tras de mí” (116). Olga parece desmentir afirmaciones anteriores en las que la variedad de compañeros sexuales se veía bajo una luz positiva (como fuente de sabiduría y madurez), y en las que su estilo de vida, en general, se consideraba producto de su propio deseo y no de la “suerte”. En esta nueva lectura de su pasado, Olga se ha visto arrastrada, por circunstancias adversas y ajenas a su control, a una serie de actos que se le han vuelto detestables.

La internalización por parte de Olga del desprecio hacia su comportamiento sexual y su deseo de redención por medio del sacrificio la aproximan al arquetipo de la mujer caída hasta el punto de que la representación de la mujer moderna desaparece del relato. A pesar de que Olga está dispuesta a llevar a cabo un rito de redención, Juan Antonio persiste en construirla como mujer fatal y no acepta “la ofrenda suprema de su porvenir y de su independencia” (117). La oportunidad de “redimirse” desaparece y Olga se lamenta de ello con un autodesprecio que marca su discurso con los rasgos de la mujer caída: “Has sido tú el que me has devuelto a mi destino, después de haber intentado arrancarme de él. . . . Yo nací destinada a vivir el amor carnalmente, a darme a los hombres, que debían alejarse de mí del mismo modo que eran atraídos. . . . Creí que contigo podría realizar el milagro de transformar mi naturaleza y mi vida. Tú me lo has negado, como me lo negaron otros” (126). Aunque este giro

de perspectiva anula en muchos aspectos la representación de Olga como mujer moderna, el personaje todavía conserva algún signo de su anterior idiosincrasia al pedirle a Juan Antonio que obre con ella “como obrarías con no importa qué otra mujer, qué muchacha vulgarmente honrada” (117). El adverbio “vulgarmente” aplicado a “honrada” llama la atención por el aparente desajuste entre el elemento positivo—honrada—y el negativo que anula aquel—vulgarmente. Se niega así el mérito de una virginidad que no se basa más que en seguir los dictados patriarcales de la sociedad y de la Iglesia, pero que no goza de ningún tipo de excepcionalidad moral. Asimismo, Olga muestra aún rasgos característicos de la mujer moderna, como el antirromanticismo plenamente autoconsciente con el que se enfrenta a la ruptura con Juan Antonio: “No, no pienso matarme. ¡Qué barbaridad! ¿Vale acaso la pena morir por estas cosas? No, no. Somos hijos de un siglo práctico, con un concepto exacto de la vida y que la ama por sí misma, sin las enfermizas exaltaciones del romanticismo. Los deportes, el excursionismo, la gimnasia y las duchas son las mejores medicinas para las crisis sentimentales” (124).¹⁰ Además, una vez que Juan Antonio ha rechazado el ofrecimiento de Olga, esta recupera su independencia y ante las recriminaciones habituales de él, vuelve a ser la mujer franca y desafiante que abría el relato: “Quería salir con Nicolás, en efecto. . . Necesitaba distraerme, y tu presencia es motivo para mí de constante tormento. Nicolás es alegre, representa mi adolescencia, es una compañía para mí grata y consoladora. ¿Cometo algún crimen deseándolo? ¿No tengo derecho a esto, después de lo que tú no has querido?” (125). Encontramos aquí de nuevo a la Olga razonadora, apabullante, con sus palabras llenas de lógica, firme en sus deseos y en sus derechos, sin rastro de una avergonzada mujer caída o de una siniestra mujer fatal. En cambio, la reacción de Juan Antonio ante estas razonables palabras consiste en una irrisoria amenaza de macho: “voy a romper la cara

10 En su excelente estudio sobre la representación de la mujer moderna (a lo *garçonne*) en la narrativa vanguardista española de los años 1926-1934 (incluye a autores como Benjamín Jarnés, Jaime Torres Bodet y Antonio Espina, entre otros), Marcía Castillo Martín destaca el antisentimentalismo de las heroínas de la ficción deshumanizada como uno de los rasgos definitorios de su modernidad.

a ese Nicolás de tu adolescencia. ¡Ni más ni menos!” (126). Resulta, pues, problemático identificarse con Juan Antonio, quien a lo largo de la novela se revela como un ser de profunda inmadurez emocional y psicológica, y de arraigados prejuicios misóginos. La luz claramente negativa bajo la que se presenta a Juan Antonio tiene como resultado la desvalorización de su autoridad interpretativa dentro del relato.¹¹

Parece muy claro, para concluir, que *Sinfonía apasionada* forma parte de “the war of the words” (Gilbert y Gubar) que se puso en marcha con la aparición de la mujer moderna. Reacción defensivo-agresiva, la creación de figuras como la mujer fatal o la mujer caída funcionaba como medio de canalizar y controlar los temores ante los cambios en los parámetros definitorios de género. Así, se puede leer la relación de Olga con Juan Antonio como una reproducción de parte de la reacción artístico-literaria ante los movimientos feministas y la figura de la mujer moderna asociada con ellos. La exploración de los procesos psicológicos y emocionales que llevan a Juan Antonio a la fabricación de estereotipos misóginos pone en evidencia el miedo, la inseguridad y la dificultad de aceptar la sexualidad femenina libre que se halla en su raíz. Además, al otorgarle a estas imágenes—la mujer fatal y la mujer caída—una voz autónoma, firme y racional en el personaje de Olga, se desvaloriza la percepción de Juan Antonio y se “aprueba” el comportamiento de la joven. Simplemente, es evidente la discordancia entre lo que hace y dice Olga, y lo que Juan Antonio construye a partir de ello. Asimismo, en *Sinfonía apasionada* se desafían los límites aceptables en la época para el comportamiento sexual femenino, y se plantea la necesidad de superar las dicotomías entre los modelos contrapuestos de mujer doméstica y virtuosa o mujer caída y fatal a través del personaje de Olga y sus constantes intentos por escapar de estas categorizaciones. Aunque el desenlace implica, de alguna manera, el fracaso de la mujer moderna, ya que no logra ser comprendida y aceptada por la mentalidad patriarcal del protagonista masculino (e incluso llega a interiorizar en algunos momentos esa misma mentalidad), todavía permanece en la

11 Para la función de los personajes como lectores/interpretadores de la narración de la que forman parte, véase Suleiman (39-41 y *passim*).

protagonista el poder de interpelar a sus lectoras/es a que imaginen nuevos modos de comportamiento para la mujer, algo habitual en la narrativa y los ensayos de Montseny.¹² Por último, la novela pone de relieve la cuestión de la representación de género, que, como indica Mary Nash, en el epígrafe que abre este artículo, es un componente clave en la construcción y el mantenimiento de ideologías y papeles de género. La violencia simbólica que menciona Nash la hallamos en funcionamiento en las representaciones a las que recurre Juan Antonio para relacionarse y comunicarse con Olga. La lucha de este personaje por escapar de aquellas e imponer su propia representación es una muestra de la importancia que Montseny daba a la autorepresentación femenina como uno de los pasos fundamentales para lograr la emancipación de las mujeres ("La mujer" 656). Autonombrarse y autodefinirse es empezar a concebir, y, por tanto, a hacer existir, una mujer nueva.

Bibliografía

- Aldaraca, Bridget. "El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti: Bilingual/Bilingüe, 1982. 62-87.
- Álvarez Junco, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Aresti, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: U del País Vasco, 2001.
- Betterton, Rosemary. "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon." Betterton 217-34.
- , ed. *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora, 1987.
- Bordo, Susan. "Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture." *Feminism and Foucault: Reflections*
- 12 Véanse Davies (137-51) y Greene.

- on *Resistance*. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern UP, 1988. 87-117.
- . *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Breger, Claudia. "Feminine Masculinities: Scientific and Literary Representations of 'Female Inversion' at the Turn of the Twentieth Century." *Journal of the History of Sexuality* 14 (2005): 76-106.
- Bretz, Mary Lee. *Encounters Across Borders: The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell UP, 2001.
- Casas, Ana. "Placeres prohibidos y trasgresión moral: Mujer y sexualidad en el cuento de fin de siglo." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 46 (2010): n. pag. Web. 9 enero 2012.
- Castillo Martín, Marcia. *Las convidadas de papel: Mujeres, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2001.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988.
- Cleminson, Richard. "Beyond Tradition and 'Modernity': The Cultural and Sexual Politics of Spanish Anarchism." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 116-23.
- Connor, Steve. "The Shame of Being a Man." *Textual Practice* 15.2 (2001): 211-30.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing 1849-1996*. London: Athlone, 1998.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford UP, 1986.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- La Eva moderna: Ilustración gráfica española 1914-1935*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 1. *The War of the Words*. New Haven: Yale UP, 1988.
- Glick, Thomas F. "Sexual Reform, Psychoanalysis, and the Politics of Divorce in Spain in the 1920s and 1930s." *Journal of the History of Sexuality* 12 (2003): 68-97.
- Granjel, Luis S. "La novela corta en España (1907-1936)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 74 (1968): 477-508.
- . "La novela corta en España (1907-1936)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 75 (1968): 14-50.
- Gómez Blesa, Mercedes. *Modernas y vanguardistas: Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto, 2009.
- Greene, Patricia V. "Federica Montseny: Chronicler of an Anarcho-feminist Genealogy." *Letras Peninsulares* 10 (1997): 333-54.
- Gutiérrez Koester, Isabel. "De ninfa a mujer fatal. La recepción de la figura clásica de la sirena y la ninfa en el siglo XIX: *Die Versunkene Glocke* de G. Hauptmann." *El fil d'Ariadna*. Ed. Francesco de Martino y Carmen Morenilla. Bari: Levante, 2001. 193-215.
- Hake, Sabine. "In the Mirror of Fashion." *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Ed. Katharina von Ankum. Berkeley: U of California P, 1997. 185-201.
- Harper, Lisa. "'The Eyes Accost – and Sunder': Unveiling Emily Dickinson's Poetics." *The Emily Dickinson Journal* 9 (2000): 21-48.
- Hawthorn, Jeremy. "Theories of the Gaze." *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford UP, 2006. 508-18.
- Hedgecock, Jennifer. *The Femme Fatale in Victorian Literature*. Amherst: Cambria, 2008.
- Jagoe, Catherine. "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Ed. Catherine Jagoe, et al. Barcelona: Icaria, 1998. 21-53.
- Jordan, Barry. "Looks That Kill: Power, Gender and Vision in Laforet's

- Nada.*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17 (1992): 79-104.
- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen, 1983.
- Kaplan, Temma E. "Spanish Anarchism and Women's Liberation." *Journal of Contemporary History* 6 (1971): 101-10.
- Lagerroth, Ulla-Britta. "Gazing at the 'Female Nude': Gendered Functions of a Visual Icon in Some Modern Texts." *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Ed. Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam: Rodopi, 2002. 233-45.
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Península, 2001.
- Mathews, Patricia. "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon." *The Art Bulletin* 73 (1991): 415-30.
- Montseny, Federica. "La mujer, problema del hombre III." *La Revista Blanca* 1 abril 1927: 656-59.
- . "La tragedia de la emancipación femenina." *La Revista Blanca* 15 dec. 1924: 18-21.
- . *Sinfonía apasionada. Cuatro mujeres*. De Federica Montseny. Barcelona: Producciones, 1978. 69-129.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989.
- Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden, 1995.
- . "La reforma sexual en el anarquismo español." *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Ed. Bert Hofmann, Pere Joan i Tous y Mafred Tietz. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, 1995. 281-96.
- Nead, Lynn. "The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting." *Betterton* 73-92.
- Otto, Elizabeth, and Vanessa Rocco. "Imagining and Embodying

New Womanhood.”

- Introduction. *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*. Ed. Elizabeth Otto and Vanessa Rocco. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2011. 1-17.
- Porter, Phoebe. “The *Femme Fatale*: Emilia Pardo Bazán’s Portrayal of Evil and Fascinating Women.” *La Chispa ’87: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane U, 1987. 263-70.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 22nd ed. Real Academia Española. 2001. Web. 12 enero 2012.
- Sánchez Alvarez-Insúa, Alberto. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Libris, 1996.
- Siguan Boehmer, Marisa. *Literatura popular libertaria. Trece años de “La Novela Ideal” (1925-1938)*. Barcelona: Península, 1981.
- Smith-Rosenberg, Carroll. “Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936.” *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Ed. Martin Baum Duberman, Martha Vicinus, and George Chauncey, Jr. New York: Nal, 1989. 264-80.
- Spelman, Elizabeth V. “Woman As Body: Ancient and Contemporary Views.” *Feminist Studies* 8.1. (1982): 109-31.
- Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton: Princeton UP, 2011.
- Tolliver, Joyce. “La voz antifeminista y la amenaza ‘andrógina’ en el fin de siglo.” *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Ed. Raquel Medina y Barbara Zecchi. Barcelona: Anthropos, 2002. 105-19.
- Yang, Chung-Ying. “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina.” *Hispania* 88.3 (2005): 476-82.