

Iconografía femenina en la dramaturgia y la narrativa catalanas de entreguerras

Óscar FERNÁNDEZ POZA y Juan M. RIBERA LLOPIS

oskarfp20@hotmail.com y jumriber@filol.ucm.es

RESUMEN

Análisis de la representación femenina, de su imagen e indumentaria en el ciclo cultural que avanza del Romanticismo al período de Entreguerras, clave en el espectro socio-cultural catalán contemporáneo. Se atiende a las artes plásticas y en particular a la literatura teatral y narrativa, en un proceso acorde con la progresiva liberación de la mujer. Comentario literario centrado en obras de Carles Soldevila y Maria Teresa Vernet como narradores, y de Avel·lí Artís y Carme Montoriol.

Palabras clave: representación femenina, artes plásticas y letras, *Renaixença*, *Modernisme*, *Noucentisme*, *Avantguarda*.

Feminine Iconography in Catalan Interwar Dramaturgy and Narrative

ABSTRACT

This text analyses the feminine representation, its image and attire in the cultural cycle from Romanticism to the interwar period, which was a key moment in the socio-cultural landscape of contemporary Catalonia. The article focuses on plastic art, making special emphasis on theatre and narrative literature and evolving hand in hand with the progress of women's liberation. Literary commentaries focus on the works by Carles Soldevila and Maria Teresa Vernet as narrators, as well as Avel·lí Artís and Carme Montoriol.

Keywords: representation of the feminine, plastic arts and philology, *Renaixença*, *Modernism*, *Noucentisme*, *Avant-garde*.

I. La proyección de reproducciones de las artes plásticas pertenecientes a firmas catalanas –escultura, pintura, fotografía– permite un itinerario ilustrativo sobre la indumentaria femenina entre el último tercio del siglo XIX y los años treinta del novecientos. Tales representaciones y las modificaciones que evidencian cabe razonarlas acordes con cambios socio-culturales que, en aquel ciclo, se correspondieron con propuestas artísticas. De ahí, y de acuerdo con las cabeceras que las pudieran acompañar, el paso de una primera imagen que remite a un momento en que aún se

superponen Romanticismo y Positivismo –contemplemos la escultura *La dama del paraguas* (1885) de Joan Roig Soler–, a la que concuerda con el *Modernisme* del cambio de centurias –la que se recoge en lienzos de Ramon Casas como los titulados *Ball de tarda* (1896) y *Teatre Novetats* (1902)–, para pasar en la segunda década del nuevo siglo a la formulación *Noucentista* –recupérense fotografías de los años diez a inicios de los veinte de la actriz Margarida Xirgú– y alcanzar finalmente el período de entreguerras, entre los años veinte y treinta –y valgan para este tiempo *Retrat d'una vaileta* (1919) de Joan Miró y *La meditació* (c. 1937) de Ramon Calsina i Baró–. La reproducción de cada una de esas representaciones femeninas cabe acompañarla de un escueto pie tomado de *La historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días* de François Bouche¹ que, uno a uno, nos conducen del «mantenimiento artificial y vistoso de la mujer elegante» y la «sobrecarga de ornamentación» a cómo «la silueta se vuelve más flexible y ligera»; a apreciar cómo el ropaje «condensa la renuncia al volumen y la libertad en el andar, así como la flexibilidad de los tejidos y la audacia en los coloridos, y significa plenamente *feminidad*», hasta desembocar en figuras con «cabezas despejadas de su cabello por los peinados *a lo mujer hombruna*», «reducida superficie de los vestidos» y con «el escote, muy bajo en la espalda» (Bouche 1967: 388, 397, 401, 413, nota a ilustración).

Tanto aquellas imágenes como estas acotaciones, somos conscientes, remiten a la vestimenta de las mujeres pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia. Pero apreciamos que para ellas y sus modos sociales se fueron creando las modas que marcaron una progresión definitiva en la reconsideración de la figura femenina, así como entendemos que la imposición y el consumo de esas modas desde esos grupos y clases irían teniendo una gradual proyección social, camino de la socialización interclasista que propiciaría el nuevo siglo.

Por tanto, al paso de tales imágenes y de sendas acotaciones, apreciamos cómo, aun aceptando que se trata de un ciclo histórico muy ecléctico en el que, aunque depurándose, líneas y tejidos se van y vuelven, hay un paulatino despojar el ropaje femenino de adornos superfluos, un descubrimiento de las líneas y del movimiento del cuerpo de la mujer entre el último tercio del ochocientos y el fin de siglo, entre *Renaixença* y *Modernisme*; se va optando por el arrojo a favor de una movilidad que en la idealidad neoclásica *noucentista* se crece en las vaporosas líneas y los cortes de las túnicas de inspiración helénica y latina; y así se calcula la supeditación de lo externo a las necesidades de un tipo de mujer que –con el corte del cabello y el recorte de la falda y el uso de lencería y blusas de tejidos sedosos– modifica radicalmente su aspecto al tiempo que alcanza un protagonismo determinado: el de una fémina que, en el período de entreguerras, ya no queda reservado a figuras emblemáticas y excepcionales de la reivindicación de la mujer sino que circula por la ciudad cada vez con más asiduidad. Siguen existiendo, cierto es, las obreras y las mujeres emigradas del campo que arrastraban una imagen más retrograda, pero aumentan las trabajadoras de nuevas ocupaciones urbanas que asumen aquella evolución y formalizan social e iconográficamente un nuevo modelo de mujer. Y esto, hasta el

¹ Véanse los capítulos XI, «De 1868 a 1914», y XII, «1920-1930».

punto de asumir su propio cuerpo; el que, cuando sale de debajo de las más cómodas vestimentas, incluso opta por representarse con una disposición que rechaza posiciones y entornos de herencia clásica. En este sentido y volviendo a los referentes plásticos, véanse dos lienzos no fechados, *La noia del mocador blanc* de Pere Pruna i Ocerans y *Dona nua en el tocador* de Feliu Elies. Se representa a la mujer en la cotidianeidad, entre el momento efímero y la dejadez, y hasta con el placer de mostrarse o de contemplarse a sí misma. La mujer toma, así, conciencia y posesión sexuales de su cuerpo.

Con esa confianza y hasta sensibilidad para consigo mismas, esas nuevas mujeres de aquellos años retratadas en esas maneras optan por una actuación hecha de hábitos nuevos, hasta entonces prioritariamente restringidos a los derechos masculinos. Cierzo que a favor de su usurpación por parte de la mujer –conducir o fumar, por ejemplo– se contaba con precedentes desde el inmediato tránsito de siglos, como podemos ver en las dobles imágenes de fumadoras y conductoras de aquella primera época y de la que aquí nos interesa. Pero habrá que resaltar lo excepcional y clasista que resultaban en el primer caso tales logros y su popularización a lo largo de los años veinte y treinta del novecientos. Ahora y desde esta abreviada premisa informativa, habrá que pasar a la probatura y el alcance de tal realidad desde la documentación literaria.

II. A favor de esta intención señalaremos que las artes plásticas y las representaciones contempladas proyectan un concepto y hasta una atmósfera. En nuestro caso, el de la libertad ganada por la mujer y el cambio que ello aporta. Pero no deja de haber una congelación casi simbólica de tal logro. Lo mismo que ocurre con los poemas donde, coetáneamente, se perfilaron automovilistas, nadadoras o tenistas. Narrativa y dramaturgia pensamos que, además de ofrecer también la crónica de tales cambios, nos los demuestran en movimiento, a través de un episodio o de una escena, a lo largo de un argumento e incluso contemplando la diversidad de posicionamientos ante esa realidad cambiante y ampliamente documentada por los textos. Con ello podremos apreciar, además, su incidencia tanto en el entorno social como sobre la propia mujer. Es bajo este criterio que hemos seleccionado un *corpus* de relatos, novelas y comedias de las letras catalanas de aquellos años transidos de modernidad para verificar la captación de aquella modificada iconografía por parte de la literatura. Asimismo, entendiendo que, por ser estos géneros de mayor consumo y desde sus títulos más popularizados, aquellos patrones tanto de aspecto como de comportamiento femenino alcanzarían mayor divulgación. Para concretar el *corpus* que nos resulta útil, ha habido que atender a unas premisas: una, la de optar por obras que gozaron del favor del público lector y teatral; y dos, que deberían ser títulos de ambientación urbana y, aún más, barcelonesa, pues es en la ciudad con más ímpetu de capitalidad donde se evidencian tales cambios. Así, si una novela como *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor y una obra de teatro como *Cançó de taverna* (1922) de Josep M. de Sagarra tuvieron su positiva recepción crítica y de consumo, ambas quedan descartadas por su respectiva ambientación provinciana y rural. La vida urbana era a la vez la fuerza motriz y el escenario de los cambios vividos por la mujer, y que aquí veremos evidenciados si optamos por narrativa y teatro situados en la ciudad.

A partir de tales premisas se puede establecer un *corpus* amplio a la vez que obligadamente selectivo, dada la buena cosecha literaria de las letras catalanas en aquellas dos décadas. De las obras que en él incluimos, pasamos a indicar el género, la autoría y el título o los títulos debidos a cada firma:

Narrativa: Carles Soldevila, *Fanny* (1929), *Eva* (1931) y *Valentina* (1932); Francesc Trabal, *Judita* (1930), *Era una dona com les altres* (1932) y *Vals* (1935); y Josep M. de Sagarra, *Vida privada* (1932).

Teatro: Avel·lí Artís, *A sol ixent fugen les boires* (1921), *Isabel Cortès, vda. de Pujol* (1928) y *La senyoreta porta el volant* (1930); Carles Soldevila, *Civilitzats tanmateix* (1922), *Escola de senyores* (1930) y *Necesitem senyoreta* (1935); y Josep M. Millàs-Raurell, *La llotja* (1928) y *La sorpresa d'Eva* (1930).

Asimismo, y en esta dirección, consideramos necesario dar entrada a las firmas femeninas. Parte relevante de la presencia de la mujer en la vida pública catalana de las décadas aquí tratadas es su actuación en la vida literaria y su profesionalización en instituciones oficiales, en editoriales o como traductoras, y también como escritoras tanto literarias como periodísticas. Como tales, rebasan el rasgo de excepcionalidad que había tenido el nombre de una u otra autora desde el siglo XIX. Ahora hay una promoción evidente que normaliza la incorporación de la mujer al espectro cultural y literario. Y en ese medio destacan, en la narrativa y el teatro, nombres de mujer cuyos libros y representaciones merecen la atención de la crítica y del público lector y espectador. En ese sentido, nos parece objetivo incorporarlas a nuestro *corpus*. Añaden, además, la concepción de la propia presencia desde su mismo género. En este sentido ya podemos adelantar que, al menos y en cuanto a la crónica de la susodicha incorporación femenina y a la codificación externa de otro tipo de mujer en aquellos tiempos, autoras y textos que pasamos a indicar coinciden con el establecido, sin gran diferencia de géneros, por parte de las letras coetáneas en general. Otra cuestión es la relevancia socio-cultural que cobra que una mujer pueda escribir públicamente sobre su propia condición y en tales términos. De acuerdo con estas apreciaciones, estas son las autoras y las obras representativas que incorporáramos al listado precedente:

Narrativa: Maria Teresa Vernet, *Eulàlia* (1928), *Amor silenciosa* (1927) y *Les algues roges* (1934); y Mercè Rodoreda, *Sóc una dona honrada?* (1932) y *Aloma* (1938, ed. rev. 1969).

Teatro: Carme Montoriol, *L'abisme* (1930) y *Avarícia* (1936).

A partir de ese conjunto de textos, se prueba la notificación de sentimientos evidenciados por sus protagonistas y las situaciones vividas narrativa y dramáticamente por ellas; repertorio de época que convierte unos y otras en tópicos literarios y en componentes argumentales de lo relatado, quedando recogido, en clara concordancia con la producción continental coetánea, en las novelas y las comedias catalanas de los años veinte y treinta. En la lectura que sobre tal conjunto de documentos literarios llevamos adelante, cada una de esas entradas merece más de una probatura. Pero los ejemplos ya reconocidos y fichados permiten articular el siguiente listado de rasgos generales a partir del cual surge una nueva configuración iconográfica femenina, marcadamente reconocible como del período de entreguerras y precursora de impulsos modernizadores posteriores:

a) toma de conciencia del propio estado: reivindicación educativa, política, laboral;
b) consideración del propio cuerpo sin tabúes, especial concienciación sexual y autonomía sentimental en la relación de la pareja, cuyos modelos tradicionales son revisados;

c) profesionalización, incluso en el mundo empresarial;

d) incorporación a los usos modernos: conducir, fumar, telefonar, viajar y pasar vacaciones en la costa, comer fuera de casa, transitar por espacios públicos como cafés, locales de espectáculos y bibliotecas, nuevas aficiones como la fotografía, consultar la prensa diaria o las enciclopedias con deseo de estar informadas y mostrar conocimientos de última hora (literarios, políticos y hasta científicos);

e) modificación del aspecto externo (maquillaje, bronceado, gafas de sol, dieta, deporte, prácticas ecológicas);

f) fascinación y mimetismo con el estrellato cinematográfico, universo especular desde el que se imponen variantes de modelos femeninos como la *vamp*, la imagen de una determinada estrella o modas de ropa para una temporada en función de una película.

III. Una atención en particular a determinados textos del *corpus* establecido nos permite apreciar en estas páginas evidencia y relevancia de tales signos. Así, en *Fanny*, la homónima protagonista de Carles Soldevila testimonia, paso a paso y gesto a gesto, el programa de esa rutilante modernidad, ejecutado además por una mujer que, cargada de conciencia, va del entorno burgués y cosmopolita de origen a un distrito quinto barcelonés o Paral·lel de donde emerge, artista de variedades, existencialmente liberada sin por ello haber pasado por un juego de contrastes entre esos extremos sociales y asumiendo íntima y socialmente el coste de su independencia final (Ribera Llopis 2002: XXXIX-XLIV). Texto monologado, crecido mediante la voz de la mujer que se crece en sí misma, nos da puntuales detalles concomitantes con las coordenadas del listado anterior, constatables en ese vaciado previo que no repetiremos aquí. Sólo a modo de ejemplo y que en algún caso muy preciso puede resultar chocante remitiremos de nuevo al texto, apreciando concretas llamadas sobre naturismo y vegetarianismo, acerca de determinadas lecturas francesas e inglesas, o a propósito del sufragismo y del conocimiento e interés por situaciones coetáneas de la vida política como pudiera ser el impacto ante los actos terroristas (Soldevila 2002: 21, 67-68, 121, 125). Esos casos son muestra de lo puntuales que llegan a ser los aspectos tocados por la propuesta de modificación del perfil femenino, yendo de lo corporal a lo ideológico. De este modo, la imagen de la mujer se modifica física e intelectualmente y es documentada por la literatura.

Un telón de fondo, aquel de rasgos y coordenadas antes ordenado, que por igual se documenta en las comedias de Avel·lí Artís *A sol ixent fugen les boires* y *La senyoreta porta el volant* –baños, deportes y actividades vacacionales (Artís 1921: 17; 1930: 6, 8, 11, 28, 30, 33), espectáculos, literatura y modelos a seguir (Artís 1921: 20, 36; 1930: 8, 9, 12, 25), conducción, coche y velocidad (Artís 1921: 25, 28, 33, 102; 1930: 4, 6, 9, 11, 13, 18, 22-23, 28), nuevas líneas de vestidos y de figura (Artís 1921: 28, 36, 51, 53-54), afán de lectura e información periodística (Artís 1921: 43,

51-52; 1930: 3, 32, 38), hábitos como las compras, fumar, alternar o la libertad de movimientos (Artís 1921: 51; 1930: 7, 11, 17, 22) o aún la incorporación cotidiana de nuevos medios de comunicación (Artís 1930: 22) o el conocimiento de idiomas extranjeros y el uso informal del lenguaje coloquial (Artís 1930: 5, 6), todo en aras de un nuevo medio urbano (Artís 1921: 51, 94, 96) que no deja de ser contrastado humanamente con el medio rural y sus habitantes (Artís 1921: 23, 37-38, 55) y al que no es ajena la presencia femenina–; contexto dramatizado donde igualmente cabe defender que belleza e inteligencia femeninas no tienen por qué estar reñidas (Artís 1921: 18; 1930: 32, 43, 46), aunque el autor parece a la postre mantener un discurso o en todo caso dejar constancia de una opinión todavía reinante, cuestionadores el uno o la otra de lo conveniente o no de la progresiva modificación femenina (Artís 1921: 17-18, 27, 46-47, 48-49, 56-57, 87, 100; 1930: 11, 47, 48). Esto último, atendiendo a una moderna amoralidad urbana que ataca el valor y las virtudes tradicionalmente atribuidos a la mujer (Artís 1921: 60, 63, 78, 79), espectro ante el que siempre cabrá la incertidumbre de una cierta ligereza moral o reclamar la urgencia de vivir de modo acorde con los tiempos (Artís 1921: 56-57, 87; 1930: 14, 20). Cuéntese respecto al posicionamiento último del autor que, respectivamente, los argumentos de sendas comedias proponen, la primera, el contraste entre modelos femeninos de corte rural-tradicional y urbano-frívolo, y, la segunda, el éxito de una mujer al mando de la economía y del automóvil propios pero, al final, replegada a las convenciones.

El texto de Carles Soldevila evidencia más unilateralmente el itinerario de la mujer por esa innovadora geografía de la modernidad, así como la impregnación de sus signos. Eso es así de una manera muy determinada en la medida en que informa desde la mente de la actante femenina. No es que su Fanny discurra entre aquel medio sin hallar contradicción ninguna, pero cuando aparecen opiniones y reacciones adversas, son atribuibles a y responsabilidad de sus antagonistas. Avel·lí Artís, por su parte y ante el espectador o lector, sube a escena una polifonía emisora de posiciones divergentes entre sí y que pueden propiciar diferentes enjuiciamientos y estados de ánimo en el receptor. ¿Sólo cuestión de género? Lo cierto es que el monólogo de Fanny-Soldevila nos marca desde su experiencia, mientras que en las comedias de Artís las protagonistas femeninas acaban por plegarse a formas institucionalmente constituidas como un determinado patrón de matrimonio que limita el nuevo horizonte femenino, aquél que ambas obras les han dejado catar.

Cabe preguntarse si, cuando autoría y protagonistas son de género femenino, tales márgenes parecen imbricarse más estrechamente. La doble historia de iniciación femenina recorrida por Maria Teresa Vernet en *Les algues roges* y al final unida en un aglutinante horizonte de redención –la de la mujer marcada por carencias afectivas que la llevan a un deambular sentimental y social, junto a la de la joven crecida en firmes valores que la hacen forjarse en su formación e independencia– discurre en el medio urbano patrio y europeo; y en tal espacio significativo, sin ahorrarse en absoluto el itinerario ni por los lugares ni entre los hábitos que delimitan el referido espectro de modernidad alcanzado y que también hemos visitado en ordenaciones anteriores (Ribera Llopis 2010: 251-253; 2012: 270-271). Tampoco lo

repetiremos aquí, asumiendo que la novela remite al listado del punto segundo de esta entrega, aunque en esta ocasión señalemos cómo, estructura ordenada y cargada de sentido circular, la novela se inicia y termina, a modo de significativos prólogo y epílogo concentradores de los nuevos valores, en un club de tenis (Vernet 2006: 3-11, 253-255); se trata de un espacio simbólicamente cargado de sentido, donde la narración encara la diferente naturaleza de las coprotagonistas y se alcanza el horizonte de crecimiento ante el que finalmente se afirman.

Ante esa trayectoria doble de superación individual y de género, Carme Montoriol fija en *L'abisme* su consideración sobre el desencuentro materno-filial de dos mujeres entre las que crecen la rivalidad amorosa y los celos por un mismo varón, oponiendo madurez y fidelidad, de una parte, y juventud y vitalidad, de otra. Cierta que la autora levanta esa oposición abismal entre aquel repertorio que una vez más nos sitúa entre los indicios de la mencionada modernidad. El telón de fondo se hace de menciones al hábito de las vacaciones estivales (Montoriol 1930: 5, 9, 13), a las referencias cosmopolitas entre las que se mueven sus protagonistas (Montoriol 1930: 10, 11, 18, 26, 40), a la inevitable mención a la conducción (Montoriol 1930: 13), a la libertad de comportamiento o ligereza de las jóvenes (Montoriol 1930: 12, 16, 17, 25-26, 28, 29) y no es menos cierto que a su formación académica, en el extranjero en este caso (Montoriol 1930: 10, 13, 20, 25, 27), al hábito lector de las protagonistas (Montoriol 1930: 24) o al impulso viajero de unos y otros (Montoriol 1930: 40). Pero no es menor verdad que tal repertorio, una vez cumplida su función contextualizadora, no se exagera verbalmente en escena. Prima, por el contrario, una cuestión radical, la de la esposa abandonada y vilipendiada por el marido, la de la mujer que ha asumido la dedicación maternal por encima de sus deseos íntimos y de su libertad sentimental, la de la madre que, llegado el momento, tendrá que afrontar la rivalidad de su propia hija (Montoriol 1930: 11, 12, 19, 21, 27-28, 32...). Montoriol no exime al conflicto dramático de la realidad de un medio en donde, quizás, esté la razón de que madre e hija se puedan enfrentar con tal contundencia. Hasta el punto de que la madre pueda enarbolar que el hombre deseado por ambas mujeres ha sabido ser su «amant» (Montoriol 1930: 40) en un largo tiempo de espera que le ha llevado a caer en la tentación ante la joven hija. Y más aún, que la dramaturga opte por la fuga de la madre-amante, abandonando a su hija, no exenta de dolor pero dispuesta a vivir su propia historia cuando, durante tanto tiempo, se ha supeditado a los cuidados de su progenie. En todo caso, una y otra son figuras crecidas en el desarrollo de unas formas y de unos signos de convivencia que, en la época, llegaron a ser apreciados como amorales desde posicionamientos contrarios.

Carme Montoriol hará de nuevo gala, si cabe de forma más dúctil, de aquel listado de lugares comunes que sitúa su argumento en su momento generacional y creativo, en *Avaricia*: comedia dramática escenificada en una lujosa vivienda decorada de acuerdo con el gusto de «quaranta anys enrera» (Montoriol 1936: 5), ese interior es alcanzado por signos como el uso doméstico de la electricidad (Montoriol 1936: 5, 6, 20, 38), las costumbres vacacionales (Montoriol 1936: 8, 16-17, 23), la geografía cosmopolita por donde andan algunos de los personajes mencionados (Montoriol 1936: 9, 11, 15, 20), la incidencia de espectáculos cinematográficos y teatrales y del consumo cultural (Montoriol 1936: 9, 22, 25, 26), la afición a la lectura (Montoriol 1936: 5,

10, 24), las muestras de nuevos hábitos afectivos, de sustitutivos patrones educacionales y de sorprendentes reacciones por parte de los más jóvenes (Montoriol 1936: 11, 12-13), la vida social hecha de visitas que imponen formas y vestimentas apropiadas para ese generalizado alternar (Montoriol 1936: 14-15, 16, 19, 22, 23), la apariencia implícita en la posesión del automóvil, de la residencia de veraneo o del concepto de confort (Montoriol 1936: 18, 24), los deportes y la vida al aire libre (Montoriol 1936: 24) o la forja de un futuro y de la independencia económica mediante los estudios universitarios (Montoriol 1936: 34), etc. Pero lo cierto es que esa realidad coetánea a la vez que externa a lo escenificado sea quizás el latido de la propia época que, en manos de la autora, permite que su protagonista reconduzca sus pasos: hija de un industrial textil que remite a las postrimerías del ochocientos y a un determinado perfil de burguesía catalana, está dispuesta a casarse por interés con tal de salvar la supuestamente quebrada empresa familiar hasta que descubre la avariciosa estratagema de su progenitor. En ese momento se muestra «resolta», «forta», «segura» (Montoriol 1936: 36-37). Acorde con su tiempo, toma las riendas de su vida –íntima y socialmente, como afirmábamos ante otra protagonista anterior– y, partiendo de aquel entorno en el que creciera, incluso marca el camino al hermano primogénito que pudiera quedar atrapado en la vivienda y en la despiadada avaricia de un tiempo y unos modelos caducados. En un severo epílogo, escuchamos al padre, derrotado a la vez que inhabilitado en su infelicidad, sumido en un espectro al que había escapado su hija mediante su toma de conciencia. Sumada a los signos de un tiempo que antaño sólo habían alcanzado por portavoces exteriores a su medio, pero entre los que cabe imaginarla convivir, una vez caído el telón.

IV. Volviendo de nuevo a la representación plástica, cerraremos este recorrido iconográfico mediante una última imagen, la de *Noia a la finestra* (1925) de Salvador Dalí. En este lienzo, la mujer de aspecto informal y desde un espacio íntimo mira al horizonte donde ha de tener proyección su experiencia; figuración a la que añadiremos las palabras de una de aquellas catalanas de entreguerras, Aurora Bertrana –narradora, periodista, viajera, música... magnífica memorialista de todo su tiempo de formación desde su etapa final– incluidas en su artículo «Feminisme» (*La Nau*, 13-III-1931); palabras que nos sitúan ante el patrón femenino por el que se laboró en aquel período: «noies sanes, equilibrades, cultes, de criteri despert. Posseixen opinions pròpies, una ideologia, una orientació general. Tot això no les priva de tenir gràcia i elegància» (Real Mercadal 2007: 63). Los títulos literarios abordados abren una espiral de variantes en torno a ese ideal, proyectado aquí en la multiplicidad de sus fábulas. Nos ofrecen el caleidoscopio narrado y dramatizado de una realidad socio-cultural que halló en la reivindicación de la mujer una de las fronteras mediante las que abordar la modernidad.

Bibliografía

ARTÍS, Avel·lí (1921): *A sol ixent fugen les boires. Comèdia en tres actes*. Barcelona: Impresa a casa de l'autor.

- (1930): *La senyoreta porta el volant. Comèdia en tres actes*. Barcelona: Llibreria Millà.
- BOUCHE, François (1967): *La historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Muntaner y Simón.
- MONTORIOL, Carme (1930): *L'abisme. Comèdia dramàtica en tres actes*. Barcelona: Llibreria Millà.
- (1936): *Avarícia. Comèdia dramàtica en tres actes, quatre quadres i un epíleg*. Barcelona: Llibreria Millà.
- REAL MERCADAL, Neus (2007): *Aurora Bertrana, periodista dels anys vint i trenta*. Girona: CCG Edicions / Fundació Valvi.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. (2002): «Introducció», en Carles Soldevila, *Fanny*, pp. I-LVII. Barcelona: Edicions 62.
- (2010): «Barcelona/s: tres relats y un poema con mujeres en el balcón». *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, vol. XV, pp. 245-256.
- (2012): «Escritoras, protagonistas femeninas y espacios urbanos en la narrativa catalana de los años veinte y treinta del novecientos», en Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán, Marina Sanfilippo (coord.), *Mujeres a la conquista de espacios*, pp. 261-275. Madrid: UNED.
- SOLDEVILA, Carles (2002): *Fanny*. Edició a cura de J. M. Ribera. Barcelona: Edicions 62.
- VERNET, M. Teresa (2006): *Les algues roges*. Introducció de Maria Campillo. Barcelona: Horsori.