

Durham E-Theses

La novelística de Carmen Martín Gaité: una lectura compartida

Abengózar, Mercedes Carbayo

How to cite:

Abengózar, Mercedes Carbayo (1997) *La novelística de Carmen Martín Gaité: una lectura compartida*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online:
<http://etheses.dur.ac.uk/5035/>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

La novelística de Carmen Martín Gaité: una lectura compartida

Mercedes Carbayo Abengózar

A thesis submitted in candidature for the degree of Doctor of Philosophy.

University of Durham
Department of Spanish and Italian

1997

The copyright of this thesis rests
with the author. No quotation
from it should be published
without the written consent of the
author and information derived
from it should be acknowledged.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation
from it should be published without prior written consent, and
information derived from it should be acknowledged.



- 3 APR 1998

ABSTRACT

This study presents a new reading of the critically neglected work of Carmen Martín Gaité (1925 -) in the light of feminist criticism. It views her writing as a whole and relates it to psychoanalysis and philosophical movements such as existentialism. This thesis demonstrates that Martín Gaité's writing makes a major contribution to women's fiction and a fiction that vindicates women and a female point of view to the extent that she has become one of the most important contemporary women writers in Europe.

In the first of three sections, I consider the author's early period of writing in the 1940s and 1950s where I consider some of the key aspects of the development of existentialism in Spain. An examination of Spanish society and its attitudes to the role of Spanish women, enables us to understand contemporary anxieties regarding feminism. This is supported by analysis of Gaité's short stories, written under the influence of existentialist ideas, and the study of the novel *Entre visillos* demonstrates how, by creating a text in which women have to learn to exist for themselves and not only for others, she subverts the dominant concept of existentialism.

In the second part, I look at the 1960s and 1970s as a period of change in Spanish society and argue that feminism and psychoanalysis have had a greater influence in her writing. In the novel *Ritmo lento* she looks critically at Spanish society from a psychoanalytical approach and with the perspective of a feminism based upon "equality". Then, after some years of silence and reflection, the writing shifts to a feminism of difference, using psychoanalysis as a means of penetrating the unconscious of her characters.

Finally, against the context of the 1980s and 1990s, I analyse her use of fairy tales as a means of subversion and of creating a new society in which women have found a place for themselves.

DECLARATION

This thesis is the original work of the author except when acknowledged by reference, and no part of the thesis has been previously submitted for a degree in this or any other university.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without prior written consent, and information derived from it should be acknowledged.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que me han alentado, ayudado y confiado en mí durante todos estos años. Sin su ayuda y apoyo nunca hubiera podido finalizar esta investigación.

INTRODUCCIÓN

El motivo de esta investigación es estudiar el mundo de las mujeres españolas desde el franquismo hasta hoy a través de la novelística de Carmen Martín Gaité. Con ello me refiero a hacer una nueva lectura de su obra, una lectura feminista.

En mi opinión, Martín Gaité ha sido una autora un tanto descuidada por la crítica, sobre todo por la española. Si bien es cierto que se han publicado una numerosa cantidad de artículos, reseñas y entrevistas que iré citando a lo largo de este trabajo, tan sólo han llegado a mi conocimiento cuatro tesis doctorales que la estudian en solitario y escritas en el extranjero¹, una, presentada después de empezada esta investigación², dos tesinas de licenciatura³, una memoria de licenciatura publicada luego con el mismo título por Ediciones de la Diputación de Salamanca⁴, alrededor de unas cinco tesis que

¹ Brown, 1976; Domínguez, 1985; Medina, 1985; Jiménez, 1985.

² Guerrero Soler, 1991.

³ Gómez Caldú, 1976; Roger, 1984.

⁴ Alemany Bay, 1990.

la citan⁵, un libro publicado en su honor⁶ y otro dentro de lo que se llamó Semana de Autor que reunió en Buenos Aires a diversos profesores y críticos junto a la misma autora para comentar su obra⁷. No es mucho si pensamos en ella como una de las escritoras más prolíferas de los últimos años. Ha sido en estos últimos años, sin embargo, cuando la autora ha sido más reconocida hasta el punto de re-editar la mayoría de sus obras a la vez que iban apareciendo sus nuevas creaciones⁸. Las razones de este tardío reconocimiento son difíciles de saber y mucho más de probar si consideramos los distintos factores que pueden haber influido en ello, como por ejemplo, las campañas editoriales, la publicidad, los estudios de marketing y otros factores sociológicos que hacen que unas novelas se lean más que otras. Sin embargo, creo que hay un factor que ha influido especialmente en esta recuperación, y es la

⁵ Bernstein, 1980; Breiner-Sanders, 1980; Mayans Natal, 1980; Ordóñez, 1976; Martínez Rodríguez, 1985.

⁶ Servodidio and Welles, 1983.

⁷ Martinell (ed.), 1993.

⁸ *El balneario* fue el primer libro de la colección que Alianza Cien empezó a reeditar en 1993 al módico precio de cien pesetas, en una edición que 'se propone acercar a todos las mejores obras de la literatura y el pensamiento universales en condiciones óptimas de calidad y precio, e incitar al lector al conocimiento más completo de un autor...' (En portada). En abril de ese mismo año Anagrama publicaba *Agua pasada* que es una recopilación de artículos publicados en periódicos o revistas, prólogos de libros o discursos pronunciados en conferencias y encuentros. En 1994 publica *Cuentos completos y un monólogo* que es una reedición de los *Cuentos completos* publicados por Alianza en 1978 a la que añade lo que ella llama monólogo que hace de prólogo del volumen. En 1995 Emma Martinell publica una antología de la autora en la que se presentan fragmentos de sus obras en torno a tres temas: la visión, la memoria y el sueño.

importancia que en los últimos años ha cobrado el feminismo en España.

Hablar de feminismo en España es aún un tanto problemático. Para la norteamericana Ordóñez (1991: 14) o la británica Davies (1994: 6), es difícil entender la negación de muchas escritoras españolas actuales a ser consideradas como feministas. Para Catherine Davies la actitud hacia el feminismo respecto a la literatura no es diferente a la de otras artes. Citando a Monica Threlfall afirma que: 'Feminism is still associated with over-commitment bordering on obsession, blinkered vision, small-minded cliques, difference politics, the defunct Feminist Party, or the restricted interests of Anglo-American women academics who, it is felt, try to impose their own critical paradigms on Spanish women in yet another form of cultural imperialism' (p. 7). Continúa diciendo que las escritoras españolas temen que la clasificación de feministas las haga aparecer a ojos de los críticos como un grupo aparte. Sin embargo, como veremos en este trabajo, esto no ha impedido que la literatura escrita por mujeres, etiquetada o no, ocupe un apartado distinto en muchos textos críticos. Para la catalana Montserrat Roig, citada por Davies, el feminismo en España se percibe como una amenaza y se asocia a mujeres frustradas y agresivas.

Es decir, el hecho de que el feminismo haya sido emparentado con la izquierda radical, en un país polarizado

durante más de cuarenta años en izquierdas y derechas, no ha ayudado a entenderlo como una manera de análisis de las razones por las que la sociedad ha relegado a la mitad de su población a un segundo plano y la revisión de esta sociedad desde la parte relegada.

El feminismo es una filosofía liberadora, como afirma Roig, pero que no supone una ruptura con los hombres ni relegarlos a la esclavitud, sino romper con la idea de que son seres superiores por naturaleza. Es, en mi opinión, una manera de recuperar ese desprestigiado mundo femenino mediante un análisis de nuestras experiencias como mujeres. En este sentido quiero añadir que, tal como yo entiendo esta experiencia, además de la aportación de numerosos estudiosos y estudiosas en la realización de este trabajo, he tenido en cuenta también mi propia experiencia como mujer nacida durante el franquismo, que es el período histórico que me interesa especialmente porque indudablemente va a influir en lo que vino después y en lo que vivimos ahora.

Este es el acercamiento que pretendo darle a este trabajo. Martín Gaité es una escritora considerada como feminista por muchos críticos, y sin embargo, ella siempre ha negado cualquier vinculación al feminismo. Por eso, más que probar si Martín Gaité es feminista o no, cosa que al fin y al cabo sólo le compete a ella, lo que me propongo es estudiar la obra novelística de la que considero una de las

mujeres escritoras más importantes en Europa y probar que su trabajo supone una importante e inestimable contribución a la literatura escrita por mujeres, literatura que, por otra parte, reivindica el mundo femenino desde un mismo punto de vista femenino. La elección de esta escritora y no otras se debe, en primer lugar, a una cuestión de gusto personal pero también al hecho de que Martín Gaité es una escritora nacida antes del franquismo, que empieza a escribir en los años cincuenta y afortunadamente aún sigue haciéndolo, lo que la convierte en mi opinión en una persona capaz de conocer y desentrañar los mecanismos por medio de los que generación tras generación han sustentado y encubierto la desigualdad social entre hombres y mujeres, sobre todo en un período histórico que me parece interesante e importantísimo en la historia de España, y es el franquismo.

Dividiré la presente investigación en tres partes organizadas alrededor de las obras de la autora de una forma cronológica o diacrónica. La primera se centra en los años cuarenta y cincuenta y estudiaremos a una Martín Gaité existencialista desde un existencialismo feminista. Tras una pequeña introducción sobre la situación del feminismo en España a finales del siglo pasado y los cambios que trajo consigo el gobierno de la II República, me concentro en la situación de las mujeres durante los primeros años del franquismo. La creación de la Sección Femenina como

brazo ideológico del régimen, de ideario conservador y anti-feminista, va a dificultar cualquier conato de feminismo y crear un ambiente en el que la mujer es vista sólo desde su misión esencial como madre y esposa.

Son años difíciles, no sólo para España sino para Europa entera, que vive las consecuencias de la II Guerra Mundial. El existencialismo, como filosofía de la angustia ante la inevitabilidad de la muerte, hace mella en esta sociedad de posguerra aunque no tanto en España debido a la censura a la que el gobierno somete todo tipo de creaciones o información. Sin embargo, pronto un grupo de jóvenes que Josefina Rodríguez Aldecoa llama 'los niños de la guerra', empiezan a leer traducciones de estos textos y bajo el lema sartriano de 'revelar es criticar', comienzan su labor crítica bajo la forma literaria que se dio en llamar 'realismo social'. Martín Gaité es una de esas jóvenes que pronto empieza a publicar sus primeros versos y relatos cortos de denuncia social en revistas literarias universitarias. Su primera novela, *Entre visillos*, revela la vida de un grupo de muchachas en una ciudad de provincias española. Estudiaremos esta novela bajo la óptica de un existencialismo feminista en dos sentidos: por una parte, las personas que sufren esa angustia, esa soledad e insatisfacción son siempre mujeres. Por otra parte, desde el mismo texto, ya que la autora crea una realidad textual subversiva. Inmersa en el momento del

'objetivismo' del que la crítica del momento consideró maestro a su marido, escribe un libro 'objetivo' creado por un narrador en tercera persona, pero inmiscuye dos voces más en primera persona, la de un profesor alemán, y la de una de las muchachas que nos cuenta sus sentimientos e impresiones a través de un texto escrito e íntimo, el de su diario que se hace eco de su inconformismo. Esto supone una subversión a la norma del momento y por ello fue criticada, como veremos, pero la subversión se hizo de una forma modosa, como ella misma se define, sin agresión; de la única manera que podía hacerse en un momento como el que nos ocupa. Además, como afirma años después en *El cuarto de atrás*, a pesar de considerarse a sí misma como una mujer rebelde, nunca se atrevió a fugarse a la luz del día, así que lo hace por los estrechos vericuetos de la imaginación.

El segundo capítulo tratará sobre los años sesenta y setenta. Los años sesenta fueron años de cambios en el mundo y particularmente en España. La dictadura empezó a relajarse y aunque el discurso oficial continuaba alabando a la mujer como esposa y madre, empezaron a surgir movimientos feministas que proclamaban la igualdad desde posiciones políticas de izquierdas. En este momento Gaité publica *Ritmo lento*, la historia de un loco que desde el sanatorio donde está internado, recuerda su vida para nosotros y nos hace partícipes de su extrañeza ante una sociedad eminentemente hipócrita. A la crítica del momento

no le gustó que una mujer penetrara en la mente de un hombre y criticara la sociedad desde dentro. Su libro, por esta y otras razones, no tuvo el éxito que ella y Martín Santos le auguraron. Pasó casi desapercibido hasta el punto que me resultó difícil encontrarlo cuando empecé esta investigación. Esto, sin duda, influyó en la autora y desde 1962 hasta la publicación de *Retahílas* en 1974, comenzó a anotar sus impresiones en lo que llamó 'cuadernos de todo' y dejó la ficción para dedicarse a la investigación histórica basada en el siglo XVIII. De esta investigación surgieron tres libros, uno de ellos convertido en tesis doctoral sobre los usos amorosos del siglo XVIII, que no es sino una incursión en la historia de las mujeres durante ese siglo y en la hipocresía de una sociedad que les critica su ociosidad pero que les impide el acceso a la cultura.

En el ambiente cultural que se creó a partir de 1968 surgió en Francia un grupo de feministas que creen que el psicoanálisis propiciará una vía para explorar el subconsciente, adentrarse en lo personal y analizar la opresión de la mujer en la sociedad machista. El psicoanálisis trajo consigo una nueva concepción del yo que dejó de verse como un ente unitario y compacto para sentirse como algo fragmentado. Como consecuencia la noción de un yo controlado desapareció y esto produjo una cierta erosión en las distinciones entre razón y sinrazón, mente

y cuerpo y una serie de polaridades que este grupo de feministas resaltó como una forma de pensamiento binario machista donde cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que lo femenino siempre se considera lo negativo. Siguiendo el método deconstructivista de Derrida, el nuevo feminismo se aplicó en destruir las oposiciones invirtiendo esas jerarquías para dejarlas sin valor y considerar el mundo femenino como diferente pero sin gradaciones. En este contexto escribe Gaité Retahílas cuya lectura nos enfrenta a los problemas del género, es decir, cuando Simone de Beauvoir afirmaba que 'no se nace mujer, se llega a serlo', estaba ya poniendo las bases para el desarrollo de este concepto que va a polarizar la sociedad en masculina y femenina, con unos roles que nos estereotipan y nos convierten en seres neuróticos necesitados de psicoanálisis. Así, los dos personajes de la novela, se alzan como representantes de los dos géneros en un intento de superarlos y superarse a sí mismos. Pero esto no ocurre hasta *El cuarto de atrás* en el que una mujer madura, quizá la misma Martín Gaité, recuerda su pasado ante la imprevista visita de un extraño entrevistador y se deshace definitivamente de sus demonios y de las imágenes de mujer que se ha visto obligada a representar así como de las categorías literarias de malo/bueno puesto que el texto, como el yo que está siendo psicoanalizado es una forma fragmentada de novela rosa, libro de memorias, novela

fantástica donde entran las coplas, los programas de radio y todas aquellas manifestaciones femeninas que estaban estigmatizadas. Es una reivindicación de lo irracional, del desorden, del caos; en una palabra, de lo subversivo para una sociedad que, a pesar de la muerte del dictador a mediados de los setenta, continuaba funcionando bajo consignas falangistas por una parte y feministas radicales por otra, ambas, para la autora, tan prescriptivas e impermeables. Así, mientras el feminismo de la Sección Femenina reivindicaba la igualdad de sexos pero la maternidad y el matrimonio como el fin primordial de la mujer en el mundo, el de la igualdad culpaba a estas dos instituciones de todos los problemas de la mujer. Sin embargo, el feminismo de la diferencia va a conjugar estas dos posturas opuestas y es desde este feminismo desde el que se empieza a crear en los años siguientes.

El tercer capítulo lo llamaré 'Feminismo, posmodernismo y después' porque las últimas creaciones de Martín Gaité en los años ochenta y noventa se pueden considerar inmersas en ese ambiente de mezcla y revisión en el que vivimos en la actualidad y que se ha dado en llamar cultura posmoderna. Sin embargo, si afirmamos, con Elena Gascón Vera (1992: 55) que la característica esencial de las manifestaciones posmodernas de la literatura y el cine actual español es su necesidad de burlarse del canon y su motor un sistemático y discriminado rechazo de las formas

de la cultura oficial que imperaron durante la dictadura, podemos afirmar que Martín Gaité es una escritora posmoderna puesto que sus novelas han sido sin duda una subversión de ese canon y un rechazo a las formas que imperaron tanto, bajo el más puro franquismo como bajo el feminismo radical que vino a sustituirlo. Por eso añado al título ese después, porque es después de haberse enfrentado a sus demonios, que son los demonios de muchas mujeres españolas, cuando la autora va a crear desde su imaginación femenina. Los dos grandes problemas que enfrentaron a las feministas, el matrimonio y la maternidad, dejan de ser problemas porque empiezan a verse desde otra perspectiva, desde la pluralidad que supone mirar a las mujeres como algo más que esposas y madres; el considerar la maternidad y el matrimonio como una elección no excluyente y el contar con el mundo masculino para crear ese mundo nuevo. Así veremos que en su última novela, *Lo raro es vivir*, se da por primera vez la posibilidad de un matrimonio y una maternidad elegidas y felices pero sólo cuando las hijas somos capaces de deshacernos de la matrofobia y aceptar el poder y la autoridad de nuestras madres.

El mundo que crea la imaginación femenina de Martín Gaité es un mundo que se proyecta en el futuro porque es un mundo del deseo. Por ello utiliza la forma de cuentos de hadas para recrear su visión de ese mundo donde las princesas no esperan pacientemente al príncipe cuyo beso

las despierte a una realidad creada por ellos sino que crean su propia realidad interpretando sus sueños y escribiendo en sus cuadernos. Las caperucitas no son engullidas por el lobo por sucumbir a su curiosidad sino paseadas por él en limusinas por el centro de un Manhattan lleno de aventuras donde todo puede suceder, y las abuelas no están enfermas en la cama esperando pasivas la visita de las nietas sino que son cantantes de Music Hall. La figura de la madre queda finalmente revestida de toda su gloria en *La reina de las nieves* donde es sólo ella la que puede encarnar la figura de la Gerda salvadora y sacar del ojo de su hijo el cristalito de hielo que le impide llorar.

Martín Gaité ha sido y es considerada como una escritora feminista por varios críticos y la pregunta de si es feminista o no aparece en casi todas las entrevistas que se le han hecho en los últimos años porque a pesar de sus negativas y de criticar el feminismo oficial por caer en los mismos errores que el patriarcado, ella siempre ha escrito sobre mujeres, del tedio y aburrimiento que sufren por el hecho de haber sido recluidas a espacios interiores y por tener que mirar el mundo desde detrás de unos visillos o una ventana. Más que la respuesta a esta pregunta, lo que me interesa es mostrar cómo las novelas escritas por la autora son una manera de 'buscar el modo', como ella afirma en su libro *Desde la ventana*, un modo de expresión que proviene de ese haber aprendido a mirar desde

el interior. Es ésta una mirada que sólo pueden tener aquellos que han aprendido a habitar su propia soledad y las mujeres de sus textos lo consiguen creando los suyos propios.

CAPÍTULO PRIMERO: FEMINISMO Y PRIMER FRANQUISMO

1.- INTRODUCCIÓN

En general, el verdadero origen del feminismo en España se suele centrar alrededor de la labor de los krausistas en educación, y por lo tanto de la Institución Libre de Enseñanza (1876), de los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892 y de la reforma de la Escuela Normal de Maestras, conformando un feminismo de tipo burgués. Un objetivo inmediato de la mujer fue acceder a la cultura que le estaba vedada, ya que es consciente de que sus conocimientos no alcanzan más allá de los necesarios para desenvolverse entre las cuatro paredes del hogar (Solé 1988: 81).

La II República se proclamaba el 14 de abril de 1931, y con ella empiezan unos años difíciles pero fructíferos en lo que a cultura y reformas sociales y económicas se refiere. Para las mujeres van a ser unos años de mejoras que ya se venían dando desde principios de siglo y que se cortarán tajantemente a partir del 1 de abril de 1939. De estos años y de los

anteriores nos hablan autoras como Margarita Nelken, Antonina Rodrigo, Carmen Alcalde, Aurelia Capmany y la misma Martín Gaité como iremos citando a lo largo de esta introducción.

En efecto, Margarita Nelken (1921: 230) afirmaba: 'por muy categóricas que sean las opiniones de uno, es harto aventurado pronosticar el fracaso o el mal de un movimiento relativamente reciente -al menos en nuestro país- y, que se encuentra aún, por lo tanto, en estado de transición'. Y un poco más adelante dice: 'Sí; que el feminismo aquí en España venga pronto a hacer olvidar una condición social ya pasada a la historia en todas las naciones que se precian de civilizadas' (p. 232).

Antonina Rodrigo (1979: 127-38) nos habla de María de Maeztu y de la fundación en 1915 de la Residencia Internacional de Señoritas donde se acogía a estudiantes de toda España que iban a estudiar a Madrid, con un pabellón destinado a personalidades intelectuales femeninas extranjeras que visitaban el país. En esta residencia se celebraban conferencias, tertulias, conciertos, lecturas comentadas, representaciones teatrales, excursiones. Y habla también de la fundación en 1926 del Lyceum Club Femenino donde también se organizaban cursillos, conferencias, exposiciones, y afirma: 'Esto, que parecerá una novedad inquietante en España, es una cosa vieja en Europa...' (p. 134) . De este mismo Liceo nos

habla Martín Gaité en el prólogo que escribe en la re-edición del libro de Elena Fortún (1992: 16) como: 'un lugar a donde muchas madrileñas de la burguesía ilustrada (generalmente casadas y no ya tan jóvenes) encontraron un respiro a sus agobios familiares y una ventana abierta para rebasar el ámbito de lo doméstico'.

Todas estas asociaciones y clubes, a pesar de aparecer en un momento de esplendor intelectual¹, contaron con detractores desde el principio, sobre todo en el seno de la Iglesia. Así, estas mujeres fueron expulsadas de la congregación de las Hijas de María y calificadas por un clérigo de la época de mujeres 'sin virtud y sin piedad', con 'las piernas al aire' y concluía: 'la sociedad haría muy bien recluyéndolas como locas o criminales, en lugar de permitirles clamar en el club contra las leyes humanas y divinas. El ambiente moral de la calle y de la familia ganaría mucho con la hospitalización y el confinamiento de estas féminas excéntricas y desequilibradas' (Rodrigo 1979: 136). Sin embargo, como afirma Pierre C. Malerbe (1982: 14): 'la condición de la mujer es una de las problemáticas más candentes de los años veinte en España. En aquellos años el feminismo español estaba en

¹ Es el momento de la creación de la Residencia de Estudiantes en Madrid de la que salieron personalidades como Lorca, Buñuel y Dalí. El momento de la fundación de la revista *España* por Ortega y Gasset donde escribían intelectuales del momento, los debates entorno al tema de España y su "europeización" (Unamuno, Baroja), la búsqueda de nuevas formas poéticas, como lo muestra la así llamada "Generación del 27".

ebullición'. Ebullición que cortará la dictadura de Primo de Rivera y que volverá a traer la proclamación de la II República. Un ejemplo de esto es la agenda que, para 1996, edita la editorial horas y horas con la colaboración del Ministerio de Asuntos Sociales y el Instituto de la Mujer, sobre las mujeres de la República. En ella conocemos a mujeres dedicadas a la literatura, la política, los deportes, las artes; aventureras, periodistas, altas funcionarias, pilotos, obreras, sindicalistas y un largo etcétera de mujeres que apoyaron las libertades y la igualdad de sexos en un momento importante en la historia de España y que el franquismo se encargaría de reprimir:

Como dijo María Martínez Sierra en una de sus conferencias en el Ateneo de Madrid, en 1931, 'el gobierno provisional había hecho más por la mujer en quince días que cualquier otro gobierno desde el reinado de Alfonso X'. Y así fue. Los pocos años de la II República significaron un avance espectacular en la igualdad de los derechos de la mujer y en su consideración como persona (Riera y Valenciano 1993: 35)

Cuando estalla la guerra civil, estas mujeres se ponen en movimiento para ayudar a la causa republicana en contra de los sublevados. Como ocurre en las guerras, y como ocurrió en las dos guerras mundiales, la mujer dejó de lado su papel

tradicional y salió a la calle a cubrir los puestos que los hombres habían dejado al marcharse al frente. En estas circunstancias nadie podía exigir a la mujer que se quedara en casa cuidando de la prole. En España, muchas de ellas cogieron las armas y lucharon al lado de los hombres, aunque esto duró poco y enseguida se les fueron asignando tareas femeninas tales como la intendencia y el cuidado de los enfermos². En cualquier caso, en estos años se legisló a favor de la igualdad, se legalizaron el divorcio y el aborto y se estableció la plena capacidad jurídica para la mujer:

La *Revista Blanca*, an anarchist paper published between 1923-1936, promoted radical ideas of change, as did another paper, *Estudios* (1923-1939)... They led the campaign on sexual matters and on the emancipation of women, arguing strongly for the 'religious detoxification of sexuality' and for a very new appraisal of women's role... It is noteworthy that the Spanish Second Republic, like the Portuguese Republic earlier, gave women the vote and the status of equality before the law, and permitted divorce. In a whole range of concerns its constitution and legislation attempted

² La película *Land and Freedom* muestra muy bien este cambio de actitud. En principio, las mujeres que pertenecían al POUM, las milicianas, lucharon brazo con brazo con los hombres, pero muy pronto fueron relegadas a las tareas mencionadas. En cualquier caso, fue de los pocos momentos en la historia de las mujeres españolas en que tuvieron el mismo protagonismo que los hombres, al menos según la bibliografía actual ya que queda mucho por investigar todavía.

to remove the gender bias and the oppression of women (Kaplan 1992: 315).

Ya no parecía haber vuelta atrás; la mujer había demostrado que tiene las mismas capacidades que el hombre y por tanto los mismos derechos. Sin embargo, como afirma Riera, la diferencia entre las dos guerras mundiales y la española fue que en las primeras, se combatió el fascismo mientras que en España ganó y lo que parecía obsoleto e irrecuperable, se implantó con una fuerza inesperada. Con el final de la guerra, comenzaba para la mujer uno de los períodos más deprimentes y oscuros de los últimos años.

Con el final de la guerra, los vencedores tuvieron que crear un código de valores acorde con la nueva España. Para ello, se recurre a la tradición, seleccionando en la historia los ejemplos más idóneos para el momento y desestimando los que no interesaban a la causa: 'Lo genuinamente nacional lo ven en aquellas manifestaciones culturales o políticas que aparecen penetradas enteramente por las esencias del catolicismo, sin palabra alguna que lo contradiga ni empañe' (Gaite y Seoane 1977: 22). Reniegan de los siglos XVIII y XIX creyendo que el liberalismo de los mismos niega el espíritu de España y se miran en el espejo de los siglos XV y XVI, en la España imperial de la Reconquista y de los Reyes Católicos

quienes consiguen unificar España y salvar a la cristiandad de los terribles musulmanes, judíos y bárbaros del nuevo mundo como sugiere la Enciclopedia de Álvarez a la que haremos referencia más adelante en su parte dedicada a la historia de España. El 16 de abril de 1939, el papa Pío XII recordaba a los españoles su misión como:

la nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del nuevo mundo y baluarte inexpugnable de la fe católica. (España) Acaba de dar a los precursores del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que, por encima de todo, están los valores de la Religión y del espíritu (Petschen 1977: 13).

Los años cuarenta estuvieron dominados por esta ideología, con una economía basada en un esquema de introversión, es decir, dominada por el intervencionismo estatal (se exigían autorizaciones para todo, se potenció el racionamiento, se controlaban los salarios, los precios, los beneficios y las ventas. Como consecuencia aparece el mercado negro, la ocultación de la producción, el contrabando y la corrupción), y por la autarquía, es decir, la configuración de una estructura productiva en la más amplia medida de lo posible independiente de la internacional. La sociedad, rural y agrícola, muy jerarquizada y dominada por los militares y el

clero que se convierten en aparatos de coacción y persuasión, vive aislada del exterior y advertida contra todo lo que tenga visos de modernidad: 'Hemos de hacernos el traje a nuestra medida, español y castizo; que si el régimen liberal y de partidos puede servir al complejo de otras naciones, para los españoles ha demostrado ser el más demoledor de los sistemas' (Jaime 1949: 44)³. En el plano cultural se promueve una cultura de evasión manipulada por el gobierno que pretende convertirla en una máscara contra la realidad: el fútbol y los toros, espectáculos revestidos de nacionalismo y masculinidad se convierten en pasatiempos masivos así como la llamada 'revista', desembarazada ahora de toda la carga pícaro y sensual de antes de la guerra que se llamó 'comedia musical o zarzuela cómica moderna' (Tejada 1977: 33). Y todo ello sometido al férreo control de la censura y la prensa. Así, por ejemplo, el cine se convirtió en revelador de las contradicciones de aquel régimen. Por una parte se aspiraba a satisfacer la enorme demanda, en el país con el más alto número de butacas cinematográficas de Europa, con películas heroicas sobre la guerra civil, con tratamientos míticos de los grandes episodios de la historia de España, o con trivialidades folclóricas. Por otra eso no podía contentar las

³ Para el análisis de la España de Franco me remito a:

Tamames 1986; Tusell 1989; Suárez Fernández 1993; Carr 1982; Preston 1993; *Historia 16*, Extras XXIV y XXV.

exigencias populares y entonces se importaban películas extranjeras que pasaban por la tijera de los censores, principalmente a través del doblaje.

Respecto a las mujeres, se vuelve cincuenta años atrás. Se restableció la vigencia del Código Civil de 1889, se abolieron todas las leyes que se habían aprobado durante la República como las del divorcio y el aborto, que era castigado con severas penas. Otra vez el matrimonio era para toda la vida y se prohibía la propaganda favorable a la anticoncepción. El Fuero del Trabajo proclamaba: 'El Estado liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica'. Sin embargo no la liberó de la prostitución que fue legal hasta 1956 (Riera 1993: 39). La ideología del régimen ensalzaba el papel tradicional de madre y esposa recluida en el hogar. Iglesia y Estado se unieron como lo habían hecho en los mejores tiempos del imperio e imbuidos de ideología fascista crearon un clima nefasto para, al menos, dos generaciones de mujeres (aunque los efectos aún pueden apreciarse en personas como yo, que contábamos 8 o 9 años cuando murió el dictador):

El franquismo desde el primer momento y con la aquiescencia de la jerarquía eclesiástica articuló una red de dominio sobre la población femenina encaminada a velar por las buenas costumbres para reconstruir la Patria. Como resultado, todas las

posibilidades de encuentro entre los sexos quedaban anatemizadas (Morcillo 1988: 86).

Desde 1942, las reglamentaciones de trabajo disponían que las mujeres debían dejar de trabajar al contraer matrimonio. Así, las empresas ofrecían lo que se llama 'la dote', que era una cantidad de dinero por dejar el empleo y que se utilizaría para la boda o la casa. Una vez recluidas eran mucho más fáciles de controlar. Entonces se intentó controlar el mundo femenino a través de la Sección Femenina y su ideario fascista.

2.- DISCURSO FRANQUISTA

El 6 de noviembre de 1941 nace el Patronato de Protección de la Mujer, de corte católico y paternalista con un ideario muy concreto, el de la Sección Femenina Española, como brazo femenino de la Falange, cuya actuación desde 1934 hasta el final de la dictadura, constituye un fenómeno de características singulares dentro de la historia de España. La Falange se creó el 29 de octubre de 1933 tras un discurso de José Antonio Primo de Rivera en el teatro de La Comedia de Madrid. Al principio, y en palabras de Pilar en una entrevista, no admitieron a las mujeres porque creyeron que era un movimiento muy arriesgado:

luego comprendieron que iban a necesitar a las mujeres y fue José Antonio mismo el que creó la Sección Femenina porque empezaron a meter chicos en la cárcel y a perseguirlos, hubo los primeros caídos en la calle... y hacía falta un grupo que recaudara dinero, que los visitara en la cárcel, en fin, que se ocupara de ellos... Lo que creo que ha hecho sobre todo la Sección Femenina lo más importante, es haber cambiado la mentalidad de la mujer española, proyectarla, inquietarla, educarla...promocionarla en suma, a través de todos sus servicios y departamentos (da una lista de servicios y acaba diciendo: en esta obra nuestra hemos recibido siempre la confianza y el aliento del Caudillo) (Veyrat y Navas 1973: 38).

Ninguno de los regímenes políticos de España ha oficializado de una manera tan estricta una corriente de pensamiento sobre cuál debe ser el papel que la mujer debe cumplir en la sociedad. Así lo explica su jefa nacional, Pilar Primo de Rivera a Franco en el castillo de la Mota de Medina del Campo el 30 de mayo de 1939:

...sólo para festejar nuestra victoria y honrar a vuestros soldados saca la Sección Femenina de sus casas a sus afiliadas. Porque la única misión que tienen asignada las mujeres en las tareas de la Patria es el hogar. Por eso ahora con la paz, ampliaremos la labor iniciada en nuestras escuelas de formación para hacerles a los hombres tan agradable la vida de familia que dentro de la casa encuentren todo aquello que antes les faltaba

y así no tendrán que ir a buscar en la taberna o en el casino los ratos de expansión. Les enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos, porque no tiene perdón que mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros soldados de España. Les infundiremos ese 'modo de ser' que quería Jose Antonio para todos los españoles para que así ellas, cuando tengan hijos, puedan formar a los pequeños en el amor de Dios y en esa manera de ser de la Falange. Y a la vuelta de una generación, por obra de ella, aquel niño que desde chiquitín llevó puesto el uniforme, que entre sus cuentos infantiles oyó la historia de la guerra y del Caudillo y la vida y la muerte de José Antonio, cuando llegue a mayor de edad será un hombre cabal y tendrá ya metido dentro de sí este estilo de nuestra revolución (García Basauri) 1980:55).

*Basauri in
bibliography*

Para conseguir estos objetivos la Sección Femenina en virtud del Decreto de 31 de mayo de 1940 reorganiza el Servicio Social que se había creado durante la guerra. Este consistía en seis meses de servicio a la Patria en el que las jóvenes recibían instrucción teórica y prestaban un servicio activo en algún centro oficial. Quedaban exentas de esta obligación, las casadas, las viudas con hijos, las monjas y las huérfanas de los caídos en la Cruzada. Para las demás era imprescindible para obtener cualquier título académico e incluso el carnet de conducir⁴. Para Pilar, esta obligación era uno de sus

⁴ Toda la documentación sobre la Sección Femenina se encuentra en el Archivo de Alcalá de Henares. A pesar de que la mayor parte de la información que contiene data sobre los

atractivos: 'en estos tiempos en que tanto clamamos, nosotras las primeras, por la sociedad de derechos, parece increíble que aún exista quien proteste de que puedan recordarse deberes' (Veyrat 1973: 40). En un folleto encontrado en el mencionado Archivo (caja 27)⁵ explica todo lo referente al Servicio Social. Este constaba de seis meses divididos en dos períodos; el primero de formación en aspectos morales, domésticos y sociales, y el segundo de prestación de trabajos en distintos organismos: hospitales, guarderías, comedores para niños, suburbios, centros de rehabilitación, etc. La finalidad: primero, capacitación y elevación del nivel cultural de la mujer y su mejor adaptación a la vida de la comunidad, y segundo, el conocimiento de problemas de ciertas esferas y medios humildes que nadie debe ignorar.

La educación de la mujer, quedaba relegada al ámbito de lo doméstico. Se trataba de crear lo que se llamó la 'mujer nueva':

años sesenta y setenta, contiene también información valiosísima para entender su organización desde 1939 hasta 1977.

⁵ La organización de la información es bastante complicada y un poco caótica. Se trata de cajas de distintos números y temas dentro de las cuales existen distintos folletos, libros, documentos, etc. Además, como ya he mencionado, la archivación final aún no se ha hecho y toda la ordenación de la documentación tiene carácter provisional.

La mujer nueva no tenía que ser ni la 'mujer modernista', que empieza por negar su feminidad, evitar la maternidad, ser 'buena amiga' del marido, y acaba por ser un simpático compañero [sic] del varón, comprometiendo la propia virilidad de él, ni tampoco la 'buena señora' intratable como madre, tormento como esposa y soporífera como compañera. Sería una 'mujer de su tiempo', feliz en la maternidad, educando a sus hijos, demostrando un interés femenino por los asuntos de su marido y proporcionándole un refugio tranquilo contra los azares de la vida pública; en pocas palabras, 'limpiamente moderna' (Scanlon 1986: 324).

Ya lo había avanzado José Antonio en 1935 en un discurso que dio llamado 'Lo femenino y la Falange':

Tampoco somos feministas. No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva -entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos- todas las de perder (Del Río 1968: 204).

El discurso oficial exigía de la mujer que se quedara en casa al cuidado de los hijos, creando un hogar saludable para ellos y el marido; limpio, alegre y ordenado, porque:

la vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular -o disimular-, no es más que un continuo deseo de encontrar a quien someterse. La dependencia voluntaria, la ofrenda de todos los minutos, de todos los deseos e ilusiones es lo más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes -vanidad, egoísmo, frivolidad- por el amor (*Medina* 1944).

Lo que vamos a tratar aquí es, pues, el discurso como forma de poder o de resistencia al mismo. En este capítulo me interesan las coordenadas del discurso franquista como forma de poder impuesto sobre todo a las mujeres: 'Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it' (Foucault 1984: 100). Hasta ahora hemos visto algunos fragmentos, trozos de discursos expresados por personas con acceso al poder de una manera u otra. Me refiero a Pilar y José Antonio Primo de Rivera y al extracto sacado del seminario *Medina* que era el seminario de la Sección Femenina. Utilizando un método genealógico, me dispongo a analizar el discurso del poder en un momento determinado de la historia de España, sin la intención de encontrar esencias ni verdades inmutables. Me propongo ver cómo este discurso va a crear una idea de lo femenino de la que será muy difícil deshacerse.

Si tuviera que utilizar un adjetivo para describir este discurso lo primero que diría es que es un discurso barroco.

La palabra barroco como palabra de origen español y portugués me viene muy bien para describir un tipo de discurso elaborado, grandioso, enérgico y con efectos altamente dramáticos. Si nos fijamos en el discurso de Pilar la utilización de expresiones como 'la única misión en las tareas de la Patria', 'no tiene perdón que se mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios', 'formar a los pequeños en el amor de Dios', 'ser un hombre cabal' son expresiones grandilocuentes que buscan llamar la atención por medio de un dramatismo innecesario y mal dirigido puesto que los niños se morían de inanición por falta de medios, no tanto por la ignorancia de las madres a las que parece hacer responsables de todo obviando el estado de las condiciones sociales para llegar a la conclusión de que basta con educar a las mujeres para evitar esas tragedias. También utiliza expresiones llenas de energía y determinación (llegar a ser hombres cabales la requiere), dando por hecho que ambas cualidades son, más que verdades absolutas, atributos estrictamente masculinos, o como sugiere la utilización del diminutivo 'chiquitín' buscando el colorido y la floritura o intentando despertar un sentimiento de pena hacia aquellos pobres niños. José Antonio, por su parte, habla del 'magnífico destino de la mujer y de la pena que le da sustraerla del mismo para entregarla a funciones varoniles'. Ciertamente es un discurso críptico para una

persona que no conoce el contexto; cuál es ese magnífico destino y qué son funciones varoniles. Y el tercer fragmento que he mostrado nos habla del deseo de la mujer de dependencia y ofrecimiento de todo lo que tiene para deshacerse de los malos gérmenes, palabra muy utilizada en el mundo publicitario de lo femenino, de la limpieza, como sustancias que hay que matar con los jabones que ofertan. Así es como se manipula el deseo, los sentimientos, por medio de asociaciones inconscientes de todo eso tan hermoso a lo que se refieren.

Pero quisiera añadir una aportación personal a todo esto, personal porque viene de la propia experiencia. Quisiera pararme un poco en el estudio de un libro que formó a las niñas y los niños de mi generación. Me refiero a la Enciclopedia. La que yo conservo es la de segundo grado, correspondiente a tercero y cuarto de educación primaria a finales de los 60, es decir, a una edad de 7 a 9 años. Es la Enciclopedia de Álvarez y como subtítulo lleva el lema 'intuitiva-sintética-práctica'. La enciclopedia, como su nombre indica, presenta un compendio de temas. Empieza con Historia Sagrada y los Evangelios y continúa con Lengua Española, Aritmética, Geometría, Geografía, Historia de España, Ciencias de la Naturaleza, Formación Político-Social para niños, Lecciones Conmemorativas, Formación Familiar y Social, Higiene, Formación Política para niñas y

Conmemoraciones escolares. De todas estas asignaturas, las que me parecen más interesantes son la Historia de España y sin duda, la Formación Política. No olvidemos que hablamos de un libro educativo, de consulta de millones de niños y niñas en el que se aprendía que 'los fenicios eran comerciantes y avaros', 'reciben el nombre de bárbaros unos pueblos semisalvajes que invadieron a España en el año 409', solamente hay un Dios y solamente puede haber una religión verdadera: la que tribute a ese Dios el culto que le es debido. Numerosísimas son las pruebas de que nuestra religión cristiana es la verdadera. Las demás son falsas', 'A pesar de sus procedimientos, muy de acuerdo con los de la época, en torno a la Inquisición española se ha levantado en el extranjero una terrible leyenda negra, acusándola de cruel y sanguinaria. Tales acusaciones son completamente injustas. En primer lugar porque no fue España sólo donde funcionó este tribunal, ya que en Italia y Francia también existía; y en segundo lugar porque está demostrado que las sentencias de la Inquisición fueron más benignas en proporción a sus delitos, que las que en pleno siglo XIX impusieron otros tribunales' Y así continúa hablando de Alfonso XIII como un rey patriota y virtuoso y de la necesidad de las tres dictaduras de este siglo, la de los Primo de Rivera y la de Franco, para pacificar y mejorar el país. Sin embargo la parte más

interesante para lo que nos interesa aquí es la de la Formación Política de niños y luego de niñas (la coeducación se prohibió por decreto a los dos meses de la rebelión).

La primera diferencia es que las niñas sólo tienen formación política mientras para los niños es político-social. A ambos se les instruye en el conocimiento de banderas y símbolos fascistas así como el conocimiento de sus personajes más importantes. A la niña se le habla de heroísmo femenino ('desarrollar ejemplar y diariamente su trabajo en el hogar y ofrendar su vida cuando la Patria o las circunstancias así lo exijan') y de la Sección Femenina y su función, y al niño de Guzmán el Bueno como ejemplo de heroísmo y honor ('¡Qué grande y qué hermoso es darlo todo por la Patria! ¡Honor a los héroes!') y de otros conceptos puramente masculinos como la competencia social limpia y noble, la dignidad humana, la autoridad, la responsabilidad, la justicia, la solidaridad, la generosidad, el trabajo en equipo, la libertad y su uso y abuso, el trabajo, el descanso y el amor a España. De nuevo volvemos a las grandes palabras, al dramatismo de lo que quiero llamar las tres 'pes' del barroquismo: 'poesía, pureza, patria' como las palabras más usadas en todos los eslóganes fascistas de la época. Poesía, como referencia directa al barroquismo. Es en la poesía donde se ha dado este barroquismo con más intensidad pero además la poesía de los himnos que en

palabras de la misma enciclopedia: 'nos recuerdan (los himnos) que el sentido poético va siempre unido a los acontecimientos históricos' (sobre todo a los de las características del Alzamiento Nacional). La pureza en el sentido de unidad, de exclusividad. Aquí entronca perfectamente el otro eslogan franquista: 'una, grande y libre' refiriéndose a una en el mando, una en la religión y una en el territorio. Por último la patria, como concepto que engloba a los otros dos, como lugar simbólico donde se albergan la poesía y la pureza.

Este discurso barroco va a ser el discurso del poder, un poder, como la misma ideología, monolítico y aplastante, que va a alcanzarlo todo y penetrar en todo, un poder que aunque: 'Reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning process and everyday lives' (Foucault 1980: 39), va a alcanzar particularmente al mundo de las mujeres y va a penetrar en su subjetividad. Por esto, aunque, como he dicho antes, el poder crea resistencia al mismo, es muy difícil sustraerse a él, y la ideología que conforma el período franquista va a dejar un poso en las mujeres que tuvieron que sufrirlo directamente, como Martín Gaité, impidiéndoles expresarse con libertad y enseñándoles que la subversión sólo puede hacerse desde la pretensión de seguir las normas para pasar desapercibidas, desde el

interior, pero nunca en voz alta, pues como indicaba la enciclopedia: 'eso demuestra pésima educación' y la niña bien educada 'procurará que sus modales sean puramente femeninos, pues sólo así, cuando sea mujer, logrará sobresalir como tal'.

Esta mujer bien educada va a ser el pilar de la sociedad. De ella dependerá la buena educación de los hijos y la armonía del hogar así como el bienestar de esa familia 'católica, patriótica y ejemplar'. Ante esta responsabilidad, las mujeres reaccionan de muy distintas maneras, pero no es difícil entender que para una gran parte de ellas, este discurso fuera halagador y pusieran inmediatamente manos a la obra. No olvidemos que:

En las primeras décadas del siglo XX, alrededor del 50% de las mujeres eran analfabetas (por tanto, la mitad de las madres de las mujeres de esta generación); que en los años treinta el analfabetismo se redujo, pero afectaba todavía a una tercera parte de las mujeres; y que sólo entre 1940 y 1970 el índice disminuyó de un 23,2% a un 12,3%, aunque todavía duplicaba el índice de analfabetismo de los hombres. Por este tiempo, y en el otro extremo del nivel de instrucción, las mujeres pasaron de ser el 5% del alumnado universitario en 1925, a ser el 30% en el curso 1966-67 (Moreno Sardá 1988: 88).

Este elevado índice de analfabetismo unido a la presión de la Iglesia que se unió al Caudillo para llevar a término una política reaccionaria contraria a la mujer, en un país como España donde la religión ha formado parte del tejido social desde tiempo inmemorial, convierte a la mujer en presa fácil de esta dialéctica y fueron muchas las que se creyeron garantes de los valores de la patria. A estas mujeres se les pedía fortaleza, disposición, entrega, alegría de cara al trabajo, la sonrisa eterna, el optimismo incansable. Los espejos en los que mirarse: la Virgen María, Isabel la Católica y Agustina de Aragón. No había que mirar hacia afuera, hacia aquellas americanas descocadas y ateas. Había que crear esa imagen un poco difusa a la que me refería antes de mujer española, cristiana y limpiamente moderna, sin problemas, sin complejos, sin tristezas, limpia, sana, ordenada, decente. Pero la imagen era muy difícil de mantener:

El paso de la infancia a la madurez, en una época en la que en la mayoría de los hogares reinaban el encogimiento, el luto y los problemas económicos, no podía por menos que estar marcado para cualquier adolescente de temperamento sensible, por desalientos y miedos. Pero se veía obligado a reprimirlos, lo cual falseaba aún más su verdadera identidad... Y aquella monserga del heroísmo a ultranza, que, como secuela de la propaganda bélica se seguía predicando en los tebeos, los colegios y los campamentos

juveniles, era dura de compaginar con la mera supervivencia y la aspiración a un porvenir completamente decoroso, cuya conquista poca relación podía guardar ya con la letra de los himnos (Martín Gaité 1992: 98-99).

Este abismo entre la realidad que se vivía y la idea que de ella se tenía va a crear mujeres neuróticas en lucha continua entre lo que creen que se espera de ellas y lo que pueden ofrecer.

No es difícil tampoco entender que una filosofía como el existencialismo, filosofía de la *angustia existencial*, iba a encontrar en España un lugar ideal para desarrollarse. Un país que se recuperaba de una guerra civil, y que a pesar de su aislamiento, sentía los efectos que provocaron las dos guerras mundiales en Europa. Sin embargo, pronto encontró detractores que la veían como un peligro a las enseñanzas de José Antonio:

Sobre esta palabra ('angustia') gira la mayor parte del problema espiritual de nuestro tiempo. Hay una filosofía de la angustia y una serie de estudios que giran de modo constante sobre este juego de motivos: angustia, decencia... Frente a esta filosofía de la angustia, José Antonio puede levantar una filosofía de la alegría, 'la poesía que promete' [volvemos de nuevo a la poesía]. Alegrementemente, poéticamente son los dos motivos de su doctrina, que se levantan en un mundo tenebroso y desesperanzado en donde apenas

hay espacio pero donde existe fuera 'una vigilia tensa, fervorosa y segura' (Pascual 1952: 8).

El existencialismo hacía peligrar las enseñanzas del régimen al sobreponer la angustia a la alegría desenfrenada y el placer al sacrificio y el heroísmo. Sin embargo, lo que más se criticaba era su carácter ateo:

El existencialismo, a mi modo de ver, es simplemente una doctrina filosófica con contenido sobradamente serio para crear una escuela secular, que se abrirá paso en el pensamiento de Occidente, a pesar de sus dos desviaciones, a cual más contradictoria con su esencia íntima: la desviación del ateísmo y la desviación -si cabe más peligrosa- de la frivolidad. Pero estas dos desviaciones, como antes insinué, no son más que heregías contra su dogma y jamás hubo dogmas, por santos que fuesen, contra los que no se alzara la apostasía (Valcárcel 1949: 204).

Esta frivolidad de la que habla, intrínsecamente unida al ateísmo, es un rechazo a ese escepticismo ante los grandes conceptos y las grandes obras que empezaron a mostrar las 'primeras barbas existencialistas' (Gaite 1992: 215) que aparecieron en España lucidas siempre por extranjeros. Porque ya en 1953, gracias a la firma del concordato con la Santa Sede y los pactos económico-militares con EE.UU, España empieza a romper su aislamiento y en 1955 ingresa en la ONU.

Se acaban las cartillas de racionamiento, comienza una masiva industrialización, la emigración del campo a la ciudad y la economía empieza a ser más extrovertida. Esta apertura hace que, a pesar del miedo a una filosofía que ponía en peligro la religión y las buenas costumbres, de la censura y del atraso cultural del país, el existencialismo o la cultura existencialista se dejara sentir en España a partir de los años cincuenta: 'no hay existencialismo en España sino una filosofía que no es existencialismo pero que no obstante ha anticipado la novela existencial y las más verdaderas de las tesis que bajo ese rótulo circulan hoy ruidosamente por los dos hemisferios del planeta' (Marías 1960: 216). Y es, sobre todo en el mundo literario donde esta filosofía va a calar mejor ya que:

No es una casualidad que el pensamiento existencialista intente expresarse hoy en día tanto por los tratados teóricos como por medio de ficciones: es que constituye un esfuerzo por conciliar lo objetivo y lo subjetivo, lo absoluto y lo relativo, lo intemporal y lo histórico; pretende captar el sentido en el corazón mismo de la existencia; y si la descripción de la existencia compete a la filosofía propiamente dicha, solamente la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el brote original de la existencia (Beauvoir 1946: 1160).

3.- EXISTENCIALISMO: REVELAR ES CRITICAR.

A MODO DE COMIENZO: LOS CUENTOS.

Ya he mencionado que el existencialismo representado por Heidegger y el católico Marcel, más moderado, no se vio con malos ojos en la España de los cincuenta. Pero como apunta Óscar Barrero, eran éstas unas tendencias más intelectualizadas y menos asequibles al conocimiento general (1987: 24-25) y fue esto precisamente lo que hizo que la filosofía de Sartre, más asequible, fuera acogida con entusiasmo por un grupo de jóvenes que habían nacido en los años veinte, a los que Josefina R. de Aldecoa llama 'los niños de la guerra' o 'la generación del 50' (1983: 9)⁶. Se trata de un grupo de jóvenes que tenían como denominador común: 'una actividad crítica más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir' (Goytisolo 1959: 8). En palabras de Martín Gaité:

⁶ Para el estudio de las características de esta generación me remito a la crítica literaria: Sobejano, 1975; Ynduráin, 1981; Domingo, 1973; Curutchet, 1986; Sanz Villanueva, 1980; Jordan, 1990; Soldevilla, 1980; Martínez Cachero, 1973 y 1976; Yerro Villanueva, 1977; Ballester, 1964; Cardona 1976; Corrales Egea, 1971.

Aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, [...] descubriendo por libre, por separado, y las más de las veces por casualidad a narradores acreditados de otros países (1982: 45).

La censura era muy fuerte y había que burlarla para conseguir estos títulos. Este grupo de amigos se conocen en una universidad que:

no nos dio mucho pero descubrimos la amistad, descubrimos que no estábamos solos, intercambiábamos libros, amábamos apasionadamente la literatura, la verdad, la justicia, la belleza. Nos amábamos a nosotros mismos, nos sentíamos unidos por un mismo destino que luego, irremediablemente, se dispararía en mil direcciones distintas (Aldecoa 1983: 21).

La idea de destino común en este grupo es especialmente interesante porque es precisamente este grupo el que va a convertirse en responsable del destino de un país donde la censura impide una prensa plural y de denuncia de situaciones injustas. Así inician una tarea de compromiso entre la sociedad y la literatura estableciendo una relación dialéctica entre las condiciones sociales en las que vive el país y el proyecto literario individual y colectivo a través del cual se mantienen estas condiciones. De esta manera escriben influidos

por escritores norteamericanos como Faulkner y Dos Passos cuya novela encontraban 'muy viva, menos intelectualista y más acorde con un país como el nuestro, un poco separado del contexto europeo' (Núñez 1967: 6). Preocupados más por el contenido que por la técnica deciden en el I Coloquio Internacional de Novela celebrado los días 26, 27 y 28 de mayo de 1959 su preferencia por la novela social frente al experimentalismo y la novela artística francesa. Así siguiendo a Sartre: '...I reveal the situation by my very intention of changing it; I reveal it to myself and to others in order to change it... to reveal is to change...' (1965: 16-17) invitan al lector a concienciarse con la situación que revelan en sus obras y crearse un juicio crítico de la misma, es decir, a responsabilizarse de cambiarla⁷.

Estamos ante lo que se llamó 'novela social' o 'realismo socialista'⁸, que fue en cierto sentido la unión entre el compromiso sartriano y el neo-realismo italiano, que saltó a

⁷ La noción de 'revelar' es muy problemática porque implica que el escritor tiene un acceso privilegiado a la verdad y puede comunicarla directamente al lector. Sin embargo, aunque hoy somos conscientes de esto, en los años cincuenta, como afirma Francisca López, la intención de esos escritores era: 'concienciar al lector de la desolada realidad socio-económica del país y que esa concienciación supone un primer paso para transformar la "realidad"'. Para ella, los escritores de los cincuenta no se plantean: 'la coexistencia de realidades diferentes entre sí, ni cuestionan que su percepción sea la única coherente' (1995: 93-94).

⁸ Como afirma Labanyi (1983: 43), el 'realismo social', en la práctica sólo tomó de Sartre el concepto de compromiso político ya que su base ideológica era el marxismo ortodoxo.

las pantallas españolas en 1948 con el estreno de la película *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica en donde ya se cultivaban 'personajes antiheroicos, fijando la atención en la pobre gente de los bajos fondos y en los problemas de los marginados' (Gaite 1992: 215). Este grupo de amigos que se conocen en la universidad comienza a escribir sus primeros artículos, cuentos y poemas a finales de los cuarenta en las revistas universitarias controladas por el SEU y en el diario *Arriba*, donde se podía leer relatos cortos extranjeros y nacionales. Escriben, sobre todo cuentos porque: 'con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad' (Poe 1956: 323) y de eso se trataba para este grupo de escritores que en aquellos años creía en el poder representativo del lenguaje y su capacidad para expresar una realidad objetiva: 'necesitamos una fuerte inyección de inquietud, de planteamiento de problemas crudos... Necesitamos incluso, en expresión de Unamuno, de herejes, herejes furibundos. Hoy la verdadera revolución es decir la verdad' (Saenz de Buruaga 1955: 12).

En este contexto comienza a escribir Martín Gaite sus cuentos. Había nacido en Salamanca el 8 de diciembre de 1925. Allí vive la guerra civil y termina el bachillerato y la carrera de Filosofía y Letras con premio extraordinario. Publica sus primeros poemas en la revista universitaria

Trabajos y días, y una vez en Madrid, colabora en periódicos y revistas de la época: *La Hora*, *La Estafeta Literaria*, *Destino*, *ABC*... Su primer cuento, 'Un día de libertad' (1953) lo publicó en *Revista Española*. 'El balneario' premio Café Gijón 1954, fue su primer intento de novela. Apareció junto a otros tres cuentos, 'Un día de libertad', 'Los informes' y 'La chica de abajo'. Desde entonces hasta 1962 escribe relatos breves que publica en 1960 en un pequeño volumen llamado *Las ataduras*, y ya en 1978 recopilará todos sus cuentos en un volumen que llamó *Cuentos completos*. En el prólogo de este libro explica los motivos de los cuentos:

La rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, la incomunicación y el miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse (1978: 8).

Temas existenciales sin duda en los que ya vemos las preferencias de la autora por el mundo de los sueños, la literatura de misterio, el surrealismo, la incomunicación y sobre todo por el mundo femenino. Todos los cuentos muestran el trasunto de un breve fragmento en la vida de una persona,

normalmente de una mujer, que nos da una idea de la situación de ese/a individuo/a y por ende de la sociedad en la que vive. Joan Lipman Brown (1983: 37-48) establece tres periodos en el desarrollo de los cuentos: el temprano (1953-54) con 'Un día de libertad', 'La chica de abajo', 'La oficina', 'Los informes', 'La trastienda de los ojos', 'La mujer de cera' y 'El balneario'. Los protagonistas de estos cuentos son seres alienados por la rutina, el tedio y la soledad. Excepto los tres últimos que pertenecen al mundo del sueño y el misterio, los demás presentan temas de crítica social, esa labor de compromiso del escritor de los años cincuenta, ese preocuparse por las clases más desprotegidas. El periodo medio (1956-62) presenta relatos que 'do not show the same dramatic changes... Rather, these pieces afforded the author an opportunity to further her now considerable skills and to investigate new offshoots of persisting social themes, without embarking on a more demanding full-length work' (1983: 42). Se trata de 'La conciencia tranquila', 'La tata', 'Un alto en el camino', 'Lo que queda enterrado', 'Tendrá que volver', 'Las ataduras', 'Ya ni me acuerdo' y 'Variaciones sobre un tema'. Aquí aunque persisten los temas sociales, empieza a preocuparse de los problemas que presentan las mujeres en una sociedad que las margina. Así en 'Las ataduras' trata el tema que plantea en su artículo 'Las mujeres liberadas' que apareció en el volumen *La*

búsqueda de interlocutor y otras búsquedas que recopila distintos artículos escritos en distintos momentos de su carrera: 'O se asumen las ataduras o se asume la soledad. No creo que haya más alternativas' (1973: 131). [Veremos a lo largo de este trabajo que sí existen otras alternativas]. El tercer período o tardío (1970-) comprende 'Tarde de tedio' y 'Retirada', ambos tratan el tema de la mujer desde distintos puntos de vista. El primero sobre el tedio que impregna la vida de una mujer de clase media sin mucho que hacer más que preocuparse de sí misma. De nuevo el tema de las mujeres liberadas, pero haciendo referencia a otra frase del mismo artículo: 'el papel pasivo e inmanente que la Historia ha venido asignando a las mujeres en la representación matrimonial' (1973: 123). El segundo, mucho más desolador, presenta el cúmulo de pensamientos desordenados de una mujer de vuelta a casa desde el parque donde ha pasado la tarde con los niños. El símil que utiliza es el de la retirada de un ejército al mando de un alienado general, ella misma, cuya presencia ni siquiera acusan los guerrilleros: 'ni siquiera se dignaban volverse a mirar a aquel remedo de capitán, zaguero y vergonzante... ignoraban el quiebro que había dado su voz, el desmayo en su andar, la sombra en sus pupilas' (p. 163).

En el prólogo a la edición de los *Cuentos* de 1978, la autora los presenta ordenados más por el asunto que por un

criterio cronológico y convino en llamarlos 'cuentos de mujeres' porque predomina la figura femenina aunque contrapuesta: por un lado, la mujer de clase media que sólo pretende mantenerse y renovarse físicamente, y por otro, la mujer un poco más modesta que no puede reivindicar su condición femenina en una sociedad convencional. Esta problemática la muestra sin irritar, sin la intención de remover demasiado los ánimos: 'suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país' (1978: 9). Aquí tenemos la clave de lo que van a ser las reivindicaciones feministas de la autora, tanto en esta época de inexistencia de movimientos feministas como en los años ochenta y noventa, cuando ya el feminismo forma parte del discurso social de España. No podemos dejar de lado la educación y la formación de la autora. Para una mujer como ella, el feminismo radical de los setenta iba a parecerle tan opresor como el del franquismo de los cuarenta. Muchas de las mujeres que vivieron la adolescencia bajo las condiciones que he apuntado antes, como Laforet o Matute, tuvieron sin duda que reprimir los malos modos y convertirse en lo que ella misma llama 'modosa':

Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen sólo superficialmente. Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar. Yo voy procurando no desgastar la eficacia de mi protesta en palabrerías, sino procurando ir a mi modo (...) Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí, diciendo *yo eso no lo voy a hacer*, pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvos (...) es que soy modosa, muy modosa (Aznárez 1981: 14).

Estamos estudiando, así, la obra de una feminista modosa, que sin agresividad ni malos modos, va a demostrar una rebeldía profunda hacia lo que tocó vivir. Empieza a escribir sus cuentos en un momento en que sus compañeros de generación o de estudios publican también y sus temas serán parecidos. En este momento de la historia de España hay que luchar contra un enemigo común y, en cierto sentido, monolítico: el franquismo y su discurso opresor. Lo importante es darse a conocer y hacerlo diciendo lo que ellos consideran la verdad y defendiendo la justicia. En estos primeros relatos, aunque como he dicho, ya se ven las preferencias temáticas de la autora, su juventud y las condiciones culturales del momento le hacen decantarse por la crítica social y por el ser humano

en su condición de existente. Paradójicamente, en una España deprimida por la guerra y la posguerra, la cultura nace como una necesidad de creación de nuevos artesanos y esto lo vemos en la proliferación de publicaciones que aparecieron durante los años cincuenta, así como la importancia de los premios literarios que dieron a conocer a escritores noveles. Uno de los premios más importantes fue sin lugar a dudas el premio Nadal nacido en 1944 en homenaje a Eugenio Nadal, periodista y escritor desaparecido prematuramente. La concurrencia de un número importante de mujeres a este premio es algo que aún resulta extraño; hasta tal punto fue la afluencia de mujeres al premio que se le llamó en broma 'Premio Dedal' (bastante peyorativo si nos fijamos en la ironía del instrumento de costura como algo que debía hacer la mujer en lugar de escribir, tal vez). Fue ganado en su primera edición por Carmen Laforet con *Nada*, por Elena Quiroga en 1950, Dolores Medio en 1952, Luisa Forellad en 1953, Martín Gaité en 1957 y Ana María Matute en 1959. Ninguna mujer volvió a ganarlo hasta 1981 con Carmen Gómez Ojea y Rosa Regás en 1994. Entrar en la polémica de por qué lo ganaron tantas mujeres en un momento en que la función de la mujer en el mundo era la de tener hijos es muy peligroso. Me atrevo a decir que la escritura, tal y como se veía en aquella España, era algo que la mujer podía hacer en casa, entre pucheros y pañales, que no interfería en

su condición femenina ni en la masculina de su compañero. Para Alejandro Núñez Alonso la novela escrita por mujeres resultaba más novelesca, mientras que los hombres introducían en ellas algo más que elementos novelescos: 'porque los hombres, obedientes a móviles de mayor proyección o alcance, somos menos objetivos, menos inmediatos que las mujeres' (1956: 1). Sin embargo, para Carlos Foyaca, era simplemente la mediocridad que imperaba en el momento lo que posibilitaba el auge de las mujeres (p. 4). En una palabra, mientras que las mujeres hablen de sus cosas y no se metan en temas que no son de su incumbencia, que escriban. Apoyaré mi teoría con una cita relativa a 'El balneario' aunque lo veremos más claro en el estudio de *Entre visillos*:

El balneario para mí no es el mejor de los cuatro relatos que integran este primer libro precisamente porque sin dejar sus virtudes narradoras a un lado, ha intentado una empresa más abstracta e intelectualizada, más en la línea de Kafka que en la de su propia naturaleza. Si no es achacado a mi torpeza, El balneario se me aparece un tanto confuso, cuando el estilo de los otros relatos es clarísimo, muy entramado de una deliciosa comprensión femenina muy cultivada, con rasgos muy específicos. La complejidad subconsciente no parece la dominante en CMG dotada de modo sobresaliente de cualidades de sobriedad, economía de lenguaje, ternura y transparencia (Garcisol 1955: 6).

El aspecto más problemático de esta crítica es, en mi opinión, la idea de que Gaité escribe contra natura, contra su natural de mujer y de persona intentando imitar a Kafka. Martín Gaité se mete aquí en un terreno destinado a los hombres, el del inconsciente y lo paga con una mala crítica. José Domingo, sin embargo, ve en 'El balneario' 'una de las más interesantes creaciones de la notable novelista' (1969: 5). Pero lo hace porque intenta salvar a sus personajes de su soledad existencial con 'este lazo siempre a punto de su ternura, de su comprensión', con 'ese difícil arte de captar lo menudo y elevarlo a nivel artístico' (aquí le da la razón a Alejandro Nuñez), con el gusto por los seres humildes, y 'todo ello sin ningún peligro de caer en el melodrama'. Incluso la compara con la 'deliciosa Katherine Mansfield en esa contenida desolación con que a veces sacrifica a las criaturas más queridas'.

Esta crítica presenta dos planteamientos; por una parte podríamos pensar que Domingo reconoce a Gaité su derecho a escribir de una forma diferente, desde la experiencia femenina. Por otra, y es la que yo defiendo, podríamos leer en esta crítica un intento por parte de Domingo de encasillar a la autora en una 'forma de escribir femenina' ya prefijada. Para ello me baso en las críticas que se he hacían a otras escritoras de la época, sobre todo a la escritora más

estudiada, Laforet, a la que se le trata de forma tan condescendiente como a Gaité. En la reseña que hace Vázquez Zamora sobre *La mujer nueva* de Laforet (1956: 31) comenta el personaje de la madre, una señora: 'muy enérgica de carácter y de sólida cultura (lee a Freud y a Adler, aunque desde ahora mismo debo advertir que en esta novela, como no podía ser menos siendo la autora Carmen Laforet, no hay en absoluto elementos intelectuales que perjudiquen a la línea narrativa' [el subrayado es mío]. Es decir, se asume que una mujer no puede/debe escribir una obra intelectual, como se asume que la obra tiene que ser, como Domingo explicaba, tierna y comprensiva. De nuevo Vázquez Zamora hablando de otra de las obras de Laforet, *La isla y los demonios*, dice que la autora describe con admirable lucidez, la vitalidad de una muchacha: 'que siente una sed intensísima de almas, de comprensiones, de realizarse. Una sed que no se conoce del todo a sí misma, y que podría ser, sencillamente, el despertar de una mujer' (1952: 24). Despertar a qué, podría ser nuestra pregunta. Sin embargo, quiero centrarme simplemente en demostrar que, en la época que estamos estudiando, lo que se esperaba de una escritora no era la reivindicación de su derecho a escribir diferente, como hacemos hoy, sino la presunción de que lo hacía por su naturaleza de mujer, lo que suponía que si la escritora se aventuraba por derroteros masculinos, era

criticada. Lo que se esperaba de las escritoras era, como explica alguien que firma con las iniciales M.F (1952: 21), refiriéndose a su entrevista con Matute después de la concesión a ésta del Premio Café Gijón por *Fiesta al Noroeste*, que fueran:

silenciosa, tímida y lejana, un apenas perceptible mohín desdeñoso dibujando sus labios, reclama en una mirada de angustia el apoyo de Ramón Eugenio, que acude presuroso con su proverbial vehemencia dialéctica a glosar esa "Fiesta al Noroeste" con fervor doblemente justificado. Ana María asiente, subraya con un leve entornar de ojos, sigue atenta sus palabras, nos mira de cuando en cuando con sobresaltada mirada inquisitiva.

Es decir, es su marido el que viene en su ayuda para ensalzar la obra premiada mientras ella calla y: 'se resiste no por coquetería ni por temor -creemos-', asumiendo, ahora sí que una mujer escritora es coqueta, condición natural de las mujeres.

En estas circunstancias y para una mujer modosa como Gaite, lo más fácil era seguirles el juego y escribir sobre cosas que concernían a las mujeres pero lo va a hacer denunciando su situación, sin agresividad pero con firmeza y así asegurarse la publicación de la obra y esperar a que tiempos mejores puedan realizar lecturas distintas de la

misma. A partir de aquí, Martín Gaité se va a despegar un poco del grupo aunque sin sobresalir. Con *Entre visillos* veremos que la escritora critica abiertamente para nosotras, lectoras de los noventa, la situación de las mujeres en los años cincuenta y en términos subversivos, el mismo existencialismo.

4.- *ENTRE VISILLOS*: PRIMERA NOVELA.

CREACIÓN DE UN EXISTENCIALISMO FEMINISTA.

Respecto a la novela española de los años cincuenta, se ha hablado mucho del objetivismo, el conductismo, el recurso a la cámara fotográfica, el escritor que se comporta como mero intermediario entre los hechos y los lectores, la reducción del psicologismo en la novela por tacharlo de burgués, la despreocupación de la forma en favor del contenido, la reducción del espacio y el tiempo narrativo, la sobriedad, la preferencia por el lenguaje coloquial en cuanto que en estas novelas predomina el diálogo, la ausencia de experimentalismo; y se ha considerado la novela de los cincuenta como claro exponente de esta forma de narrar⁹, y sobre todo *El Jarama* publicada en 1955 por Rafael Sánchez Ferlosio. Sin embargo

⁹ Para apoyar esta idea me remito a la crítica ya citada y añadido:
Ramón Buckley, 1973 y Antonio Vilanova, 1968.

nuevos estudios proponen que esta novela puede ser interpretada de manera muy distinta a como lo hicieron sus contemporáneos. Así por ejemplo Jeremy Squires nos habla de la novela, no como la forma de expresión de un mensaje codificado de la realidad, como se decía del realismo de los cincuenta, sino como una exploración de las distintas maneras en que experimentamos esa realidad. Una manera de hacerlo es mediante el elemento trágico de la muerte inesperada de Lucita al final de la novela (el lector, hacia el final de la novela, acostumbrado a un no pasa nada, no espera una muerte y mucho menos la de Lucita), así como por otros elementos como el simbolismo que nos muestra que esta novela 'carries no plot and is, besides, somewhat wary of its own referentiality' (1991: 611)¹⁰.

De la misma manera en que *El Jarama* ha sido reinterpretado de distinta manera a como se hizo entonces a la luz del objetivismo, con *Entre visillos* podemos hacer lo mismo aquí, y decir que la obra que fue vista por la mayoría de sus contemporáneos como objetiva (algunos, sin embargo, ya la vieron deslizarse) y representante simplemente, y en los términos de la novela rosa, de la anodina vida cotidiana de un grupo de muchachas en una ciudad de provincias, puede ser

¹⁰ Otros dos estudios que ponen en duda la objetividad de *El Jarama*: Yin, 1983 y Jordan 1990.

reinterpretada como algo más que eso, como una re-lectura del existencialismo o mejor, como una aplicación de ese existencialismo al mundo femenino, o, como lo he llamado en el título, la creación de un existencialismo feminista español (Simone de Beauvoir ya lo había hecho, de distinta manera, en Francia). Pero hay otra dimensión: el paternalismo de la crítica hacia una de las pocas escritoras que estaba integrada en el grupo, por ejemplo: 'es una novela sin grandes pretensiones y sin trama fundamental'. Este mismo autor comenta: 'ninguna de las novelas que han conquistado hasta ahora el preciado galardón (el Premio Nadal), es menos propicia a la polémica, la discusión y el escándalo que este pequeño retablo de la vida provinciana' (Aparicio 1979: 234). Y continúa hablando de los personajes creados por la Sra. Ferlosio como mera imitación de su esposo. Además de mujer, como decíamos antes, lo difícil que debió ser para una mujer como ella ser novelista en la España franquista; novelista y esposa de novelista: 'MG ha sido marginada por el equívoco de los doblemente sorprendidos de que *Entre visillos* no siguiera en absoluto el ideal del objetivismo que se había querido hacer con *El Jarama*, siendo como era la esposa de Sánchez Ferlosio' (Soldevilla 1980: 240). Sin embargo, aunque esto no nos dice nada sobre las reacciones de sus lectores -y sobre todo lectoras-, estas mismas citas nos van a ayudar a entender

que, si Martín Gaité fue una escritora reconocida en su tiempo y se mantuvo hasta hoy fue, de alguna manera, por las aparentes pocas pretensiones y la ausencia de polémica con las que escribía.

Por una parte vemos que había un ideal que seguir en la literatura del momento y era el objetivismo. Lo utilizaban los escritores como herramienta política y como antídoto contra esa cultura de evasión promovida y manipulada por el Régimen que, como hemos visto un poco más arriba estaba basada en espectáculos revestidos de nacionalismo y masculinidad como los toros, el fútbol, las películas heroicas y míticas y las trivialidades folclóricas. Por eso había que escribir un libro interesante y tal vez polémico, pero a la vez mantener la feminidad como afirma esta crítica:

Pero CMG, escritora que ha llamado la atención de la crítica por su novela corta 'El balneario' (donde dio muestras de un positivo talento expresivo y de una imaginación muy femenina), ha escrito ahora una novela que parece muy espontánea e ingénua... Hay toda una gama de femineidad dentro de un mismo marco. Y ya que hablo de femineidad, justo es decir que pocas veces habrán leído ustedes una novela de mujer que emane tanta femineidad. Hasta la parte no dialogada ha sido librada de todo aquello que detonase en el conjunto (Vázquez Zamora 1958: 25).

Había que ser femenina y eso implicaba modosa e ingenua. Veremos, sin embargo, que esta obra puede tener una lectura nada ingenua. No había que luchar, como todos los demás escritores del momento, sólo contra la tijera del censor, ya fuera sacerdote o funcionario del Estado. Para las mujeres había otro tipo de censura mucho más sutil que venía desde dentro de su propio ambiente de trabajo y contra la cual había que luchar de una manera muy distinta.

Por tanto, creo que no es difícil imaginarse los equilibrios que hay que hacer para moverse entre estos parámetros. Que las mujeres escriban está bien mientras no dejen su casa desatendida, no se atrevan a contestar el sistema y se mantengan dentro de su mundo. Es mejor pasarse de femenina que de contestataria:

Cierto es que la novela adolece en ocasiones de un matiz rosa. Uno no tiene ninguna simpatía por tal matiz, pero puestos a aceptar un desequilibrio colorístico, prefiere en la literatura femenina ese matiz que el negro del tremendismo y la morbosidad falsa y deliberada con que otras escritoras se apresuran a embadurnar sus páginas, quizá temerosas de que se les reproche ser femeninas y acaso avergonzadas de pertenecer al sexo al que pertenecen (Gomis 1958: 8).

Y por supuesto, no pasarse de lista describiendo tipos masculinos: 'Pablo Klein, al igual que los demás protagonistas masculinos de la obra, está perfilado desde el punto de vista exclusivamente femenino y adolece en consecuencia de una cierta e idealizada falsedad' (Vilanova 1958: 41). Y es que: 'por mucho que deformen los hombres novelistas a los personajes femeninos de sus libros, la mujer tiene para esto un poder deformante infinitamente mayor' (Vázquez Zamora 1951: 16). Martín Gaité, haciendo gala de lo que ella misma decía de su carácter 'acabar haciendo siempre lo que quiero pero sin gritar', se mantiene en esta difícil línea y lo hace a conciencia pues podemos afirmar que de su generación es, hoy en día, la más conocida y una de las más estudiadas. De las mujeres de su generación, sólo tres han sido ampliamente estudiadas: Laforet, Matute y ella misma; algunas más han sido mencionadas a menudo: Quiroga, Medio, Soriano, Alós; y muchas otras ignoradas, sus obras agotadas y su acceso a ellas prácticamente imposible (Janet Pérez 1988: 56-152). Sabemos de una Agrupación de Escritoras Españolas que realizaban tertulias literarias en sus casas: '¿qué mujer no piensa en el hogar?' (Franco 1956: 40); nombres tan desconocidos como Esperanza Ruiz Crespo, Isabel Calvo de Aguilar, Josefina de la Cuétara o Carmen González de las que nunca más se oyó. Sabemos que otras mujeres escribían su primer libro y no se volvía a

oír nada de ellas como Rosa María Cajal (Coll 1948: 16). Sabemos que en la concesión del Nadal de 1954, sólo se presentaron cuarenta mujeres entre doscientos quince novelistas, siendo ésa la proporción femenina más pequeña que se había dado hasta el momento (Comentario de editor *Destino*, 1954: 37). Nos preguntamos, ¿por qué no se habló más de ellas o por qué se siguió hablando de aquellas tres?. ¿Qué las hace diferentes de las demás?. En cuanto a Laforet, o bien se la consideró como precursora del neorrealismo con *Nada* (Sobejano 1975: 160) o de la novela neo-católica con *La mujer nueva* (Comentario de editor *Destino*, 1956: 39). Además Laforet respondía de alguna manera a la imagen que estos críticos esperaban de la mujer escritora: 'Carmen lee bastante, pero no es, gracias a Dios, una mujer "intelectual". Inteligente, sí. Y cordial, ejemplarmente cordial. Las virtudes más humildes se dan en esta naturaleza de artista y, por ello, complicada' (Vázquez Zamora 1948: 17). Algo parecido le ocurre a Matute. Además de una extensa producción literaria -la mujer más premiada y traducida de España- y su fama -tres veces candidata al Nobel- sus personajes son en su gran mayoría niños, su estilo: 'dominated by a primarily lyric version of reality, or a deceptively childlike conception' (Janet Díaz 1971: 146). Esto, sin embargo, se convierte más tarde en un arma de doble filo ya que como afirma Rosa Montero en una

reciente entrevista a la autora que, tras 25 años de silencio, emerge de la oscuridad con su reciente ingreso en la Real Academia Española y la publicación de *Olvidado rey Gudú*: 'los santones de la cultura oficial tienden a minimizarla, definiéndola, por ejemplo, como una escritora de literatura infantil' (1996: 55).

Respecto a Martín Gaité, además de una también muy extensa producción literaria que no ha parado hasta el día de hoy, y de ser la esposa del gran Ferlosio (sin duda en la época en la que empieza a escribir, esto no pasaba desapercibido): 'sus obras encajan fácilmente en las diversas categorías que las clasificaciones de la novela de su tiempo han establecido' (Francisca López 1995: 16). Es decir, según la tesis que he mantenido desde el principio, la modosa novelista escribe dentro de la norma que conoce bien y que le permite burlarla ligeramente cuando quiere, lo que le valía el tipo de críticas que hemos visto, pero no tanto que impidiera la publicación de sus obras. Vamos a ver que estas obras, sin embargo, no encajan tan perfectamente. Ella, maestra de burlar la censura, las hace encajar para que pasen desapercibidas a los ojos de los que quieren ver a la mujer haciendo calceta, pero con las pistas suficientes para que lecturas posteriores vean en ella a una representante de un tipo de feminismo español, el de las 'niñas de la guerra'.

Entrando ya en el mundo textual de *Entre visillos*, hacer una lectura en los años noventa, requiere remitirnos principalmente a otras dos obras de la autora, *Usos amorosos de la posguerra* y *El cuarto de atrás*. En ellas explica la situación de la mujer en aquellos años cuarenta y cincuenta y define unos tipos de mujeres que existían en la época. Ni qué decir tiene que las definiciones se hicieron siempre en relación al hombre sin el cual la felicidad parecía imposible. En términos existenciales, las mujeres existían para el hombre siendo 'lo otro'; su vida giraba en torno a sus deseos y humores y su existencia se vaciaba, no 'se hacía'. Por lo tanto, lo que De Beauvoir decía que 'una mujer no nace, llega a serlo' se aplica aquí de una manera en la que este llegar a ser es un llegar a 'no ser'. Nos encontramos con 'la mujer casadera', 'la solterona', 'la fresca', 'la mujer liberada', que ya hemos mencionado en *La búsqueda de interlocutor*, 'la chica rara' a la que define en *Desde la ventana* y 'la chica topolino'. Todas estas mujeres sentían el peso de una existencia anodina, del tedio, la rutina, la ausencia de comunicación verdadera y la estrechez de miras de las ciudades provincianas de la época:

En la ciudad todos los días se deslizan iguales. Las relaciones interpersonales se caracterizan por la superficialidad, y las

conversaciones versan sobre los mismos temas. Los personajes se hablan interminablemente, pero sus palabras son triviales y sin sustancia. La mayoría de sus esfuerzos por comunicarse fallan (Glenn 1979: 279).

Vemos aquí ya elementos que encajan bien en el tipo de literatura que hacían sus colegas varones. El predominio del diálogo sobre la descripción (Yerro 1977: 33), aunque en una novela de corte existencialista como ésta, es un diálogo vacío, inocuo, sin reciprocidad, un diálogo desajustado, de mera circunstancia¹¹. Otro de los elementos del objetivismo es la condensación y actualización del tiempo. La acción en *Entre visillos* transcurre entre septiembre y diciembre y los acontecimientos que se narran son actuales, es decir, para un/a lector de los años cincuenta, lo que allí está pasando - que no es mucho en términos de desarrollo novelesco- es algo que siente cercano. Otra característica es el aspecto social de la novela -en el sentido de tratar temas que afectan a la sociedad o problemas que son provocados por un tipo determinado de sociedad-, aunque los santones hayan tenido

¹¹ Existe una tesis doctoral que versa enteramente sobre la incomunicación en la obra de Gaité. Basándose en lo que la autora afirma en su *Búsqueda de interlocutor*: 'En todos ellos (los artículos que contiene el libro) se roza profunda o lateralmente un asunto al que he comprobado que, más tarde o más temprano, acaba remitiendo cualquier posible reflexión sobre los conflictos humanos: el de la necesidad de espejo y de interlocución, se sepan o no buscar' (1973: 7) se analizan esos diálogos o mono-diálogos en su intento de llamar la atención sobre esa ausencia de comunicación verdadera y clamar por la necesidad de la misma.

dificultad en admitir que los problemas de las chicas provincianas o de realización personal de una mujer no pueden considerarse suficientemente sociales. Sobre la objetividad del narrador hablaremos un poco más adelante.

Estamos ante una novela existencial que se acopla, en una primera lectura, a los principios de la novela social o realismo social de los años cincuenta. Trata de la vida de un grupo de jóvenes mujeres de clase media en una ciudad de provincias. Tenemos los ingredientes que van a hacer de ésta una novela publicable por oportunismo y por femenina como hemos visto antes en las críticas que se le dedicaron (no habla de la mina o de la fábrica, sino de las fiestas y los paseos de las muchachas provincianas de posguerra).

Pero las cosas no son tan simples. Este grupo de mujeres está formado por jóvenes con problemas debidos a una sociedad que reprime a la mujer hasta convertirla en un tipo, en un modelo que la estereotipa y la margina. Esta sociedad establece un sistema binario de oposiciones donde lo masculino, viril y nacional constituyen los términos positivos y referentes en la comparación frente a lo femenino que es lo negativo. Comencemos por 'las solteronas'. En *Usos amorosos de la posguerra* define este tipo de mujer: 'De las mujeres a las que se les había pasado la edad de casarse, los adultos hablaban con una mezcla de piedad y desdén... La que iba para

solterona solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo' (p. 42). Es el caso de Mercedes y el de la tía. La segunda ha encontrado una forma de mejorar su estado a ojos de la sociedad, o lo que es lo mismo, de servirla, cumpliendo un papel que oscila entre la perfecta casada pero de forma humanitaria y platónica para su hermano y sus sobrinas y la criada de lujo. Como miembro de la familia que es, no puede convertirse en una simple criada, pero sí presenta esa especie de devoción hacia la familia que la ha recogido y le ha dado un estatus distinto del que tendría como mera solterona. Su orgullo lo encuentra en su capacidad de desarrollar sus tareas mejor que nadie y el creerse imprescindible para el funcionamiento de la casa. Respecto a Mercedes, la perspectiva de quedarse soltera la ha vuelto intransigente y neurótica, digna de lástima. Además presenta los rasgos de caricatura con los que se definió en un cómic de la época (según apunta Gaité en *Usos*, p. 42) sobre todo en su manera de criticar a los hombres, de presentar una actitud de superioridad frente a ellos, de llamar frescas a las mujeres que, a su entender, atrapan a esos hombres, de exacerbar su actitud piadosa y de cotillear sobre los demás:

Me da pena Mercedes aunque no la quiero mucho, cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente como la tía.

Hasta la misma cara se le va poniendo. Me ha dicho Julia que son treinta los que cumple en febrero, yo creía que veintinueve.

-Y es lo malo, que ya no se casa, qué se va a casar. Con el carácter que tiene. ¿Tú crees que va a encontrar quien la aguante?

(EV, p. 226) .

Se refiere al gesto agrio que se le pone a aquella mujer que nunca ha vivido el gran amor y posiblemente no lo va a vivir. Se trata de una mujer fracasada para quien la sociedad no les dejaba otra opción que meterse monja o convertirse en criada de lujo de algún que otro familiar. O en una desgraciada digna de lástima. En términos existencialistas, la soltería sería el 'no existir' y de ahí la angustia y la amargura de Mercedes.

Otro tipo de mujer que desarrolla desde el principio de la novela hasta el final es el de la 'mujer casadera', Gertru, la chica más estimada socialmente por todos excepto por las que luego veremos como 'chicas raras': 'a la chica casadera de posguerra no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía una obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente' (p. 40); es decir, mantenerse de alguna manera aún dentro de la infancia, ser inocente, sumisa y, por supuesto, sexualmente pura:

Y sobre todo mira, lo más importante, que es una cría. Ya ves, dieciséis años no cumplidos. Más ingenua que un grillo. Qué novio

va a haber tenido ni qué nada. ¿No te parece?. Ya de meterte en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar (EV, p. 48).

Son palabras del novio que exhibe a la novia como un trofeo ante su amigo. Otro aspecto resaltante en la chica casadera era su ignorancia cultural: 'para casarte conmigo no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra' (p. 174).

Sin embargo no olvidemos que estos tipos de mujeres eran tipos creados, fijos, controlables, lo que no quiere decir que no fueran contestados aún desde el interior de las mujeres, como se hace en esta novela. Gertru, a pesar de todo, muestra un reiterado deseo por seguir con las clases, se entristece ante la situación de su hermana (e incluso existe un amago de verse a sí misma igual en el futuro cuando nota que el novio ha vuelto borracho y no quiere hablar con ella), casada e infeliz, desmejorada que, sin embargo, repite los mismos roles aprendidos. Por ejemplo, recuerda cómo era ella antes de casarse y lo que las amigas de su madre comentaban de lo elegante de su aspecto, y lo compara con su situación actual en la que se encuentra gorda, triste, no deseada. Incluso sintiéndose así después de unos años de casada, le dice a Gertru que se alegra de que se case y que lo haga con tan buen partido. Al fin y al cabo, como afirma Gaité: 'Vocación de

soltera no se concebía que la pudiera tener nadie' (*Usos*, p. 42). Gertru echa de menos hablar con su novio 'pero de qué vamos a hablar, tonta' (p. 240), se siente aturdida porque los demás deciden por ella, pero los diamantes de la pulsera de pedida brillan demasiado y le empañan el futuro.

Hay también una 'chica topolino', 'primer espécimen femenino donde alentaban las ansias de la futura sociedad de consumo' (*Usos*, p. 78). Eran chicas que, en provincias, venían de Madrid y resultaban para las de provincias, chicas esnob por las alusiones que su aspecto hacían al cine americano, por el alarde que hacían de su dinero, por lo desenfadado y liberal de su carácter. Sin embargo, como en los demás casos, no dejaba de ser una pose, un modelo impuesto que había que seguir: 'la chica de Madrid era rubia y llevaba el pelo muy corto peinado con flequillo a lo Marina Vlady. Decía que era más cómodo así para nadar. Hablaba de yates y de pesca submarina, de ski acuático' (*EV*, pp. 38-39). Goyita siente admiración por ella, por su desenvoltura, su falta de prejuicios, su descaro al mirar a los chicos en el Casino. La autora la perfila como una 'chica liberada' que mira directamente a Manolo Torre hasta que consigue que se acerque a ella y compruebe que 'se dejaba coger del brazo' (p. 71). A través de las conversaciones de las demás la vemos como la chica de fuera que puede comportarse más abiertamente por su

falta de compromiso, porque sabe que cuando pasen las fiestas se marchará y no tendrá que enfrentarse a las críticas internas: 'Si se ha portado mal contigo, la culpa la has tenido tú por darle tanta confianza: ya lo sabes de todos los años cómo son las de fuera' (p. 115). Son, como describe la autora, despreocupadas y posiblemente ignorantes de las rígidas normas que dominan las relaciones en las ciudades como la descrita en la novela. Marisol, la chica de Madrid, desaparece de escena hacia la mitad de la novela dejando a una Goyita triste e insegura en la creencia de que ha perdido a su amiga y a Manolo Torre, un hombre con el que nunca se atrevió a hablar siguiendo las más estrictas normas de la decencia, y lo que es peor, en la creencia de que nunca podrá ser una Marisol sino una muchacha de mesa camilla: 'esperando a que Manolo venga de la finca y se lo dijeran sus amigas o a que alguna vez la llamaran por teléfono' (p. 119).

Las demás, las chicas de la ciudad, Goyita, Isabel, Toñuca, pertenecen al grupo de muchachas que estaban sin novio y 'andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos conocidos que preparaban oposiciones a Notarías' (EV, p.195). Con su diálogo 'muy femenino e intrascendente' (Prjevalinsky 1961: 218) nos revelan el vacío existencial de las mujeres como entidad colectiva que viven para los otros, la incomunicación a la que les somete su inactividad limitada

a la esfera doméstica y las limitaciones que sufren dentro de una estructura patriarcal. Un ejemplo de esto, de entre los muchos que presenta la novela, lo encontramos casi al principio de la misma. Las tres amigas, Julia, Mercedes e Isabel vienen de misa. Mercedes insiste en que Isabel vaya a desayunar con ellas y aunque ésta dice que tiene que ayudar a su madre a hacer las galletas de limón termina aceptando. Al entrar en la habitación, Isabel comenta sobre las faldillas de la mesa que su madre ha cambiado ya por las de invierno. Esto da lugar a una conversación sobre las costumbres de las dos casas en cuanto a cambiar la ropa de verano por la de invierno. La velada acaba con Isabel alabando la mermelada de pera que 'os sale mejor que en casa' (p. 24) y quejándose de su pelo que 'se le pone enseguida incapaz' y necesita lavarlo para ir por la noche al Casino. Mientras tanto, el reloj de la catedral marca menos tres minutos. Este tipo de diálogo lleno de frases hechas, de preguntas y respuestas ya preparadas, revela la ausencia de identidad personal, de un ser para sí que se disuelve en el del grupo, dominado por este tipo de lenguaje que elimina la necesidad de expresar sentimientos. Este mismo pasaje lo demuestra. Cuando Mercedes sale a buscar a Natalia, se quedan solas Isabel y Julia y se da un atisbo de confianza que Isabel va rompiendo con sus frases hechas: 'Claro que fui yo la que le dejé. Me aburrí de esperar, hija,

y de calentarme la cabeza. Con un chico de fuera, todo lo que no sea casarse en seguida...' (p. 18). Cuando Julia le cuenta que su novio prefiere casarse en seguida y sin preparativos Isabel contesta: 'Uy, por Dios, qué cosa más rara. Lo dirá en broma' (p. 21). Así que cuando Mercedes hace su aparición, Julia le pide a Isabel que no diga nada de la conversación, que le ayude a esconder sus sentimientos y añade: 'Son cosas que se dicen por decir, que unos días te levantas de mejor humor que otros' (p. 21). Y vuelven de nuevo a sus conversaciones domésticas.

El lenguaje es otro elemento fundamental en esta novela, que la autora va a utilizar como elemento subversivo. Una de las características de este tipo de novela social es la preferencia por el lenguaje coloquial en un intento de acercarse más a esa realidad al utilizar el tipo de habla en su vertiente cotidiana de uno o varios grupos sociales en ese momento histórico¹². En este sentido, la novela es un ejemplo

¹² Existe un estudio sobre la lengua coloquial de esta novela en el que se afirma: 'CMG retrata la lengua coloquial fundamentalmente, no, como es habitual, a través de un léxico coloreado -que, cuanto más coloreado, más suele apartarse de la autenticidad-, sino a través de una sintaxis dinámica, liberada, o más bien exenta de ciertos cánones que la lógica impone a la lengua "formal"' (Seco 1973: 366). Algunos ejemplos de esto los vemos en el orden subjetivo de las palabras: 'Acuérdate, la primavera pasada, que *ni gana de ir al cine tenía*' (p. 19) en lugar de 'no tenía ganas ni de ir al cine', o la interrogación retórica: 'Si mi padre no me lleva, ¿qué querrá que haga yo?' (p. 19). La oración suspendida: 'Es que, si vieras lo cansada que estoy, si vieras...' (p. 18) o la oración sincopada: 'Pues, con eso ya que no le quiero' (p. 19). La tendencia centrífuga, es decir, las frases brotan en chorros cortados, desiguales: '¿Que riñes?. Pues santas pascuas' (p. 19), o las palabras gramaticales como 'santas pascuas' junto a interjecciones: 'uy, por

de la utilización de este tipo de registro informal y se acopla de nuevo a las exigencias del canon literario del momento. Pero Martín Gaité pone el lenguaje coloquial en boca de mujeres y le da ese aire de intrascendencia que Olga Prjevalinsky llama 'muy femenino'. Esto en mi opinión es una reivindicación más dirigida hacia el mundo de las mujeres. En su libro *Agua pasada* hace una afirmación que nos ayudará a entender lo anterior:

Delibes ha captado de forma magistral ese tono de estallido o desahogo tan inherente al discurso femenino, condicionado desde tiempo inmemorial -al menos en España- por el poco caso que han hecho los hombres a la conversación de las mujeres, lo cual ha redoblado en ellas la necesidad convulsiva de hablar sin mirar a quien (1993: 389).

Se refiere a la novela *Cinco horas con Mario* en la cual Carmen Sotillo mantiene un monólogo ante el cuerpo de su marido muerto porque: 'desde que su novio se le declaró hasta esta noche en que lo ve de cuerpo presente, no había hallado una ocasión tan propicia para soltar a borbotones su retahíla de mujer' (p. 388). Es decir, las mujeres -al menos en España, como dice la autora (y más en aquella España)- se ven abocadas

Dios' o vocativos como el uso frecuente de 'mujer', o los comodines: 'No le digas a Merche que estaba triste y eso' (p. 21).

a mantener este tipo de diálogo falto de comunicación y definitivamente falto de interés para los hombres, diálogo que, sin embargo, les sirve de desahogo aunque sea para escucharse a sí mismas. Carmen se desquita hablándole durante toda la noche aún sabiendo que él no puede oírla; y las chicas de *Entre visillos* hablan y hablan aunque a nadie le importe lo que están diciendo. Sólo Natalia, quien es frecuentemente la más silenciosa y es precisamente ese silencio el que incomoda a las otras, parece haber entablado una comunicación verdadera pero es a través de un texto escrito y personal: su diario.

Esto nos lleva al tipo de mujer que más ha interesado a la autora y es el de 'la chica rara'. Para Gaité, la figura de la chica rara tiene su primer ejemplo en España en el personaje de Andrea en *Nada* de Laforet: 'Las peculiaridades insólitas de su conducta la convierten en pionera de las corrientes existencialistas tan temidas y amordazadas por la censura española, que en general aborrecía de las excepciones' (1987: 100). Según la autora, la característica que une a todas ellas es su inconformismo y su relación con los espacios interiores como componente significativo de ese inconformismo, es decir, la huida hacia espacios abiertos, la necesidad de salir a la calle y perderse, de diluir esa identidad condicionada por la represión y perderla en el anonimato de las grandes ciudades. Es un inconformismo, como afirma la

autora, relacionado con las ideas que traían las corrientes existencialistas que se vivían en España en los años cincuenta. El inconformismo de las mujeres que no se sometían a su destino, como le ocurre a Natalia y, en cierto modo a Elvira y por eso, personajes claves de su novela.

El inconformismo en las novelas de Martín Gaité lo ha estudiado Joan Lipman Brown en su tesis doctoral. Refiriéndose a *Entre visillos* los inconformistas de esta novela son los narradores, es decir, Natalia y Pablo a quienes usa la autora: 'as foils for the milieu in which they find themselves: the dissonances between them and the rest of the town captures the true character of provincial life' (1981: 166). Sin embargo para la autora son Natalia y Elvira:

Ni Natalia ni Elvira, los dos personajes femeninos centrales de mi novela *Entre visillos*, viven en un entorno familiar que cuestione las normas de convivencia habituales, sino todo lo contrario. Y, sin embargo, ellas, cada una a su manera, sí lo hacen. Las dos son chicas raras y su comportamiento está presidido por el inconformismo (1987: 100).

Buscando espacios exteriores, Natalia huye del casino y sube a la torre de la catedral desde donde puede ver toda la ciudad a sus pies y sentir el aire fresco de la noche. Es el lugar donde Tali se siente libre. Elvira pasea por el río casi a

escondidas ya que no puede salir debido al luto, por eso, asomada a la ventana, sueña con la calle de su niñez: ¡qué grande le parecía la calle, los árboles qué altos! Y el misterio, el miedo de perderse, el deseo también... Era muy grande entonces la calle y estaba llena de maravillas' (p. 123-24). Porque para Gaite: 'la muchacha rara, aunque la acompañara un físico agraciado era un tipo que no interesaba a los hombres, vivía incomunicada' (*Usos*, p. 155). No es el caso de Elvira, que sí gusta a los hombres pero como vamos a ver ahora, es una chica rara que tiene que vivir en la neurosis que le produce el conflicto entre lo que quiere y lo que debe. En el caso de Natalia, la vemos desde el principio sentirse incómoda en cualquier reunión; prefiere la soledad y la compañía de su diario, mediante el cual, se va creando una existencia nueva a medida que narra lo que le va sucediendo en relación a lo que está sucediendo fuera de ella. Gracias a su diario Natalia deja de existir para lo uno siendo lo otro y se convierte en un objeto creativo de su propio mundo ficcional. Se convierte en mujer creativa, no en 'el otro'. Así evita la incomunicación y se confirma a sí misma adquiriendo una confianza que le va a llevar a enfrentarse a su padre y a afirmar cosas como que no quiere casarse (p. 223), que cada día está más decidida a hacer carrera (p. 225) y que prefiere no vivir a ser una mujer resignada y razonable (p. 233).

Elvira también siente esa incomunicación e intenta superarla también a través del arte. Pinta y además le dice a Tali que cuando era más joven también tenía diario.

Sin embargo, Elvira presenta unas características distintas a Natalia. Al ser mayor que ella, tiene distintas responsabilidades que le han hecho internalizar las presiones sociales de una forma más dramática dando como resultado una conducta contradictoria y confusa para los demás: es acusada de hipócrita por Julia (p. 229) e insincera por Pablo (p. 258). Ella misma reconoce su histerismo, su neurosis provocada por la represión a la que vive sometida (p. 139). Así a veces actúa como 'fresca' cuando sale con sus amigos masculinos y los coge del brazo por la calle ante la mirada de los vecinos o como 'recatada' cuando se deja besar por Pablo e inmediatamente después le pregunta qué piensa de ella. Vive en la eterna contradicción entre los deseos de salir, de escapar y lo limitada que le hacen sentir los mitos de un sistema patriarcal que confinan su experiencia a una serie de reacciones automáticas. Lee a Sartre pero es incapaz de acción. Como sabemos, Sartre fue el emblema del existencialismo entre los intelectuales españoles de aquel período y como hemos visto en la nota a pie de página número ocho, lo que tomaron de Sartre principalmente fue la idea de compromiso político, de acción, a la que lleva, como he

afirmado antes, ese inconformismo. Sin embargo Elvira no hace nada. Acaba escapándose, sí, pero no lejos sino dentro de la seguridad de los roles represivos que ha interiorizado: seducción seguida de frigidez, escapismo mediante el arte y excesiva sensibilidad hacia la opinión de los demás.

La que acaba escapándose es Julia. En mi opinión, a este personaje no se le ha dado la importancia que merece. Para mí, Julia es el personaje más triste de la novela. Es carne de cañón de la literatura rosa del momento como lo muestra la carta que escribe a su novio en la que reitera este modelo literario porque: 'la represión de la sexualidad femenina desaguaba en el ansia de confidencia, de lágrimas compartidas' (*Usos*, 143)¹³: 'Miguel te quiero. Me dolió que te rieras cuando te pedí perdón por lo del río de la noche anterior. Te debería gustar que te pidiera perdón por esas cosas y me tendrías tú que ayudar a no ser tan débil' (p. 110). Y acaba derramando una lágrima sobre la carta : 'la dejó empapar el papel y luego la corrió un poco con el pañuelo. Hacía bonito'. A lo que Julia se refiere en su carta es a la última vez que se vieron y pasearon por el río. Ella se dejó besar y tal vez acariciar por Miguel y ahora siente remordimientos, los mismos

¹³ El capítulo número siete de *Usos*, está dedicado por entero a la importancia de la novela rosa para las chicas de posguerra. En ellas, como en las películas y las canciones, se llamaba a la mujer al dramatismo, a la preferencia por el amor romántico, a las lágrimas mientras que al hombre se le exigía cierto grado de misterio: 'El hombre asocial y algo neurasténico siempre estaba rodeado de prestigio' (p. 156).

remordimientos que le hacen confesarse una y otra vez, como se explica al principio del mismo capítulo. El cura le ha dicho que: 'la pureza es el adorno más fragante del alma de una joven y su blancura llega a los sentidos de todos los hombres' (p. 84) sin embargo no puede evitar la tentación, sobre todo cuando va al cine: 'ese dulce veneno que os mata a todas' y ve esas imágenes que le excitan. El cine y las novelas rosas presentan mujeres fuertes hacia las tentaciones aunque débiles de carácter para merecer ese hombre 'protector de la mujer, un verdadero personaje de novela' (*Usos*, 142). Por eso se queja Julia porque Miguel no la protege, no la ayuda y se aprovecha de su debilidad a la vez que teme perderlo si pierde la pureza de la que tiene que sentirse orgullosa, por eso le dice que debería gustarle que le pidiera perdón, que hiciera alarde de la misma. La novela rosa cumple aquí su misión; llena la mente de Julia de imágenes y palabras románticas que utiliza en su desahogo epistolar y que engrandece en sus sueños despierta, como hace con la imagen de las vacaciones que pasaron juntos.

Julia es otra 'chica casadera' pero con un novio no convencional. Podría responder a la imagen que Gaité describe en *Usos* sobre 'ese precursor de las corrientes subversivas donde el héroe era sustituido por el antihéroe' (p. 157). Se trataba de un hombre que, aún manteniendo la imagen de héroe novelesco, empezaba a despuntar por un atisbo de sinceridad en

el trato, por un deseo de traspasar las rígidas costumbres sociales y relacionarse más libremente. Por lo poco que sabemos de Miguel, es un chico de ciudad, que encuentra ridículas las costumbres de provincias como la misa diaria o los paseos de chicas calle arriba, calle abajo. Le pide a Julia que deje su casa y se vaya con él saltándose todas las normas sociales. Pero en realidad, no se diferencia mucho del novio de Gertru pues con distintas formas ambos intentan dominar la vida de las chicas. Esa imagen de antihéroe no deja de ser superficial y lo que el libro parece sugerir es la existencia de problemas en las relaciones entre hombres y mujeres en la España de los años cincuenta. El noviazgo de Julia, como el de Gertru no es sino un ejemplo más de esa institución, la del noviazgo, que pone fin a cualquier otro tipo de devaneo sentimental anterior y reprime todo atisbo de deseo sexual mediante terribles complejos de culpa. La existencia de Julia transcurre entre lágrimas, confesionario, culpas, cartas de amor y reproches de unos y otros. A diferencia de Natalia o Elvira no encuentra consuelo en el arte y su conducta externa no da muestras de inconformismo en ningún momento. Y sin embargo es la única capaz de actuar. Se marcha a Madrid, a los sospechosos brazos de un hombre que no ha dado muestras de comprenderla, pero deja atrás todos los convencionalismos perdiendo para siempre la posibilidad de

volver. En una sociedad como ésta, su acción la va a estigmatizar y colocarla en un nuevo grupo del que habla Gaité en *El cuarto de atrás*, el de 'las fugadas' sólo que en este caso, no es el aldabonazo final de una conducta reprochable, sino el inicial de una conducta irreprochable cuyo final puede acabar en locura como explicará en *El cuarto de atrás*. De ahí su importancia.

Por todo esto no estoy de acuerdo con Brown cuando afirma que el inconformismo de la novela corre a cargo de Natalia y Pablo. En mi opinión, todas las mujeres a su manera expresan su incomodidad ante una sociedad que las aliena y margina; y éste es precisamente el primer elemento feminista de *Entre visillos*, el de la expresión de una realidad ginocéntrica que va creando una identidad a través de ese encierro. Sólo Julia con su marcha y Natalia con su diario encuentran una salida momentánea a ese encierro. Julia, como Andrea en *Nada*, dejan atrás un mundo que las ha reprimido y miran hacia el futuro con esperanza.

Este existencialismo ginocrítico no sólo se expresa mostrando este mundo femenino, sino haciéndolo de una forma muy femenina, como hemos visto antes. Martín Gaité utiliza textos muy 'femeninos' como el diario y las cartas de amor para darles la palabra a aquéllas que están obligadas a guardar silencio ya que según la autora: 'es en secreto y

entre cuatro paredes de un recinto cerrado donde le mujer se encuentra más a sus anchas para ensayar, libre de trabas impuestas por la vigilancia ajena, un desagüe a sus capacidades expresivas' (1987: 48). Recupera estos textos y los convierte en novela publicable, en realidad subversiva. Pero hace algo más. Ya hemos visto que durante los años cincuenta, en España se deja notar la influencia de esa filosofía que estaba haciendo mella en Europa y sabemos también que Martín Gaité, como Elvira y sus compañeros de estudios, leían ediciones piratas de Sartre y De Beauvoir. Las novelas del momento están cargadas de tintes existencialistas en el sentido que hablan de la angustia, la incomunicación, el inconformismo, la apatía, la desilusión. La forma de expresar esos sentimientos es mediante la creación de novelas sociales que muestren los problemas que plantean estas sociedades y hacerlo con la técnica del objetivismo, intentando no inmiscuirse, no tomar parte, sino mostrar al lector una realidad que consideran injusta y única.

Así hemos visto que, además de la preferencia por el lenguaje coloquial que las hace más cercanas al lector, la utilización de la tercera persona, de un narrador omnisciente, es otra característica. Martín Gaité se salta la norma y se gana una crítica; lo que nos interesa aquí es la manera de saltársela.

En *Entre visillos* hay tres narradores: el omnisciente, Pablo y Natalia. Si, como dijimos, la función de Natalia en la novela es la de mostrar esa alienación que la sociedad causa en las mujeres, es precisamente cuando escribe su diario cuando descubrimos su extrañamiento hacia una serie de conductas y actitudes que no comprende.

Respecto a Pablo, podríamos decir que completa la función del narrador omnisciente al mirar la sociedad desde fuera, desde el 'outsider', desde otro sexo, otro país, otra mentalidad. Es decir, la de darle al objetivismo buscado cierta verosimilitud. Sin embargo, en mi opinión su función es precisamente la contraria, la de criticarlo y por ende, criticar el existencialismo (o la visión patriarcal del mismo). De esta manera Martín Gaité aporta una visión feminista del existencialismo.

Pablo y también Miguel critican esa sociedad burguesa provinciana que ven inherentemente hipócrita. Vienen de fuera, lo cual les concede el privilegio de ver las cosas con relativa distancia. Pero en lugar de comprometerse en mejorar la vida de las personas que confían en ellos, como es el caso de Julia, Elvira y Natalia (y en cierto sentido Rosa, la cantante), y demostrar cierta disponibilidad para con ellas, eximen cualquier tipo de responsabilidad al marcharse cuando más necesitan su apoyo, al no comprometerse a ayudarlas.

Porque en palabras de Sartre: 'Man is nothing else but what he makes of himself. When a man commits himself to anything... in such a moment a man cannot escape from the sense of complete and profound responsibility' (1989: 28). Miguel aparece y desaparece a su antojo y no muestra ninguna comprensión hacia las presiones a las que el padre, el cura, las amigas y la familia están sometiendo a Julia. Pablo, que en un principio se interesa por los problemas de Natalia e incluso parece querer convencer a su padre para que la deje estudiar, creando esperanzas en ella, se marcha sin ni siquiera decirle que es para siempre; la deja en la estación pensando que va a volver y seguir animándola. Con Elvira se presta al juego amoroso pero resulta poco sensible a las contradicciones que ella presenta. Es decir, presenta al lector una crítica muy superficial de la sociedad a la que llega cuando podría pedirle algo más de responsabilidad y compromiso como intelectual que es. Incluso el padre de Natalia, aparece como un hombre cobarde, que prefiere no enfrentarse a los problemas aunque esto cause la infelicidad de sus hijas.

Podríamos, por tanto, volver a las palabras de Vilanova y decir que, precisamente porque Gaité perfila la personalidad de Pablo Klein y los demás personajes masculinos desde un punto exclusivamente femenino/feminista, nos lo presenta sin idealizada falsedad sino con la lucidez de mostrar cómo el

hombre no le sirve a la mujer para llenar su vacío existencial, sino que obstaculiza el deseo de ser en sí misma. Mostrándonos los tipos de mujeres que crea una sociedad como la española de los años cincuenta, nos revela cómo han sido los hombres los que nos han encasillado en ellos de acuerdo a sus necesidades, deseos y miedos y nos han convertido en un producto de su imaginación. Y consigue darle una voz a la muda existencia y hacer que las palabras, sobre todo las de Natalia y su diario, sean palabras autónomas, íntimas y libres.

CAPÍTULO SEGUNDO: FEMINISMO Y PSICOANÁLISIS

1.- LOS AÑOS SESENTA: INTRODUCCIÓN

Al final de *Usos amorosos de la posguerra*, Martín Gaité invita a alguien con paciencia para 'reunir los materiales de archivo y la memoria suficientes para contárnosla (la historia de los usos amorosos de los años sesenta y setenta) bien algún día' (p. 218). No es mi intención ni el motivo de esta investigación entrar de lleno en el tema pero sí quiero echar algo de luz con documentos recogidos del archivo de Alcalá de Henares sobre la vida de las mujeres en dichos años.

Los años sesenta llegaron llenos de esperanzas y promesas. En la Iglesia que, como hemos visto, no era un simple aliado pasivo sino el principal defensor ideológico del régimen de Franco, tiene lugar el Concilio Vaticano Segundo que comienza en octubre de 1962. Desde este momento, la Iglesia comenzará a desarrollar en el terreno de la izquierda la labor de socialización política que tradicionalmente realizaba en el ámbito de la derecha. Ya en 1963 es la primera vez en la historia del franquismo que una alta jerarquía eclesiástica, el abad de Montserrat, Aureli M. Escarré, se expresa a favor de la democracia, lo que le cuesta el destierro a Milán. En economía empieza una

etapa de extroversión en la que España se expone a la competencia exterior, expandiéndose el mercado y librándose poco a poco del intervencionismo. A la vez que el país se va industrializando, el turismo se convierte en una nueva fuente de ingresos portadora de nuevas costumbres y la emigración comienza a verse como una solución a los problemas económicos. La televisión trae el consumo a las casas españolas; la elevación del nivel de vida permite a ciertos grupos de españoles viajar por el extranjero y ver las películas que aún están prohibidas en España. A lo largo de los años sesenta, dos pilares de la tradición, la familia autoritaria y la cultura religiosa, sufrieron una profunda erosión¹.

El feminismo en el período de 1960 a 1975 resurge en España desde dos posiciones distintas: dentro de los movimientos de lucha antifranquista liderados por los partidos políticos desde la clandestinidad y dentro de los diferentes grupos católicos que lucharon por la mujer (Morcillo 1988: 89-90). En 1960 se crea el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer y en 1964 el Movimiento Democrático de Mujeres, fundado en Madrid por las feministas Merche Comavella, Lidia Falcón y Carmen Alcalde. En 1968 surge la Federación de Amas de Casa y Lidia Falcón publica *Los derechos laborales de la mujer* en

¹ Además de los títulos ya mencionados, me remito aquí principalmente a la revista *Historia 16*, al número 12 donde se trata: 'La España de la Cruzada' y 'La España de Franco'. Se trata de un Extra que sacó la revista en diciembre de 1982.

1962, *Los derechos civiles de la mujer* en 1964 y *Mujer y sociedad* en 1969. Los sindicatos empezaron a tener sus secciones feministas y distintos grupos proliferaron de manera que al final del franquismo se conocen al menos noventa grupos y secciones feministas (Kaplan 1992: 317). Respecto a los grupos católicos, desempeñaron un papel decisivo aunque subsidiario por la falta de libertad política. En toda España tuvo importancia La Unión Mundial de Organizaciones Femeninas Católicas, la Hermandad Obrera de Acción Católica Femenina, Juventud Obrera Católica Femenina y Movimiento Apostólico Social. Su compromiso se inscribía dentro del espíritu renovador del Concilio Vaticano II que concibe una Iglesia universal donde tienen cabida todos los bautizados. Estos grupos no tenían nada que ver con los que surgieron del *catolicismo social* de primeros de siglo formados con afán paternalista por mujeres de la burguesía o la aristocracia como María de Echarri que fundó el Sindicato de la Inmaculada el 14 de noviembre de 1909. Podían pertenecer a él todas las obreras de las distintas ramas de la confección, empleadas de oficinas, comercios, industrias, fábricas o establecimientos del Estado que tuvieran dieciséis años cumplidos y hubieran entrado siendo solteras en una Congregación de Hijas de María. De manera que erradicaban cualquier atisbo de socialismo y no se proponían fines contrarios al orden social, ni al orden público ni a la

verdad católica' (Basauri 1988: 26). Por el contrario, estamos ahora ante grupos de mujeres que a través del cristianismo se unieron a los curas disidentes y se embebieron de las palabras de Teilhard de Chardin ejerciendo una participación activa en la acción catequética. Junto a ellas, las monjas seglares, 'que serían lo más parecido al levantamiento de las sotanas masculinas' (Alcalde 1996: 107). Eran grupos de mujeres que practicaban los tres votos ortodoxos de castidad, pobreza y obediencia a Cristo: 'vivían en pequeñas comunidades en barrios periféricos, cercanos siempre a las viviendas de las clases trabajadoras. Surgidas del invento de la Asistencia Social, dedicaban sus afanes a resolver problemas inherentes a las clases trabajadoras y luchaban subrepticamente contra la burguesía que acogotaba a los pobres' (p. 108).

En los años sesenta se conjugaron una serie de circunstancias que influirían en la mejora de la situación social de la mujer. Quisiera resaltar la aprobación de la "Ley de los derechos políticos y profesionales de la mujer", el 22 de julio de 1961. Esta ley fue presentada a las Cortes por la Sección Femenina y supuso sobre todo el acceso de la mujer a profesiones que antes le habían sido prohibidas. En la presentación de la ley, Pilar Primo de Rivera dio un discurso en las Cortes para explicar el por qué de la ley. Empieza diciendo: 'no es ni por asomo una

ley feminista. Es sólo una ley de justicia para las mujeres que trabajan... la ley, en vez de ser feminista, sea, por el contrario, el apoyo que los varones otorgan a la mujer, como vaso más flaco, para facilitarle la vida... Para nosotras es mucho más cómodo y más apetecible tener todos los problemas resueltos' (pp. 5-6). En la misma sesión, el Vicesecretario General del Movimiento, don Fernando Herrero Tejedor, explica los antecedentes de la Ley y su opinión sobre ella:

Se trata de un principio positivo y no de un impulso igualitario... Es necesario no olvidar que la mujer, y sobre todo la mujer española, desenvuelve con preferencia su actividad a través de la función augusta de "ama de casa"... Han jugado su influencia decisiva los principios del orden religioso y moral: el matrimonio como base de la familia; la igualdad de derechos morales de ambos cónyuges en el seno de la familia; la participación de ambos en la educación y dirección de los hijos y la natural preponderancia del marido en la sociedad conyugal (pp. 20-21).

Un tercer comentario sobre esta ley es el de Rosario Sainz Jackson quien después de hablar de la situación de la mujer a lo largo de los siglos y dar una exhaustiva lista de mujeres que han sobresalido en todos los campos del saber dentro de la cultura cristiana (en ningún momento hace referencia a que el hecho de poder contar a estas mujeres con los dedos de ambas manos nos indica la situación de

desigualdad que hemos vivido incluso dentro de la cultura cristiana), explica las bondades de dicha ley y entiende que: 'la Ley al enumerar taxativamente todos los trabajos que le son prohibidos a la mujer, lo hace con el fin primordial de protegerla de aquellos que pongan en peligro no sólo su integridad física, sino también su salud' (p. 17). Esta Ley protectora mantendrá edades diferentes para contraer matrimonio, prohibirá el matrimonio a la viuda antes del alumbramiento, en caso de haber quedado embarazada o antes de los trescientos un días siguientes a la muerte del marido, prohibirá a la mujer menor de veinticinco años abandonar el hogar paterno sin autorización a menos que lo haga para contraer matrimonio o entrar en un convento, dará la patria potestad y el derecho de administrar los bienes de la sociedad conyugal al marido, así como la concesión de licencia a los hijos para contraer matrimonio, y obligará a la mujer a adquirir la nacionalidad del esposo. Además, la mujer sigue necesitando la autorización del marido para casi todo. En sus conclusiones, Rosario dice que la mujer tiene acceso en 1961 a todas las carreras excepto a los Cuerpos Auxiliares de la Policía y de las Armas, 'pero ello, si un día se considera necesario, vendrá sin violencias' y añade que los estudios deben encaminarse a la situación jurídica de la mujer casada que se rige por preceptos 'quizá de gran raigambre en nuestras leyes'. Espera que en el futuro esto

también desaparezca y entonces 'podremos presentar la legislación española como una de las más avanzadas en relación con la mujer' (pp. 30-31)².

Todo lo dicho hasta ahora, nos muestra una sociedad donde empiezan a darse distintos discursos. Frente al discurso monolítico del franquismo aparecen voces que van a empezar a desestabilizar las conciencias. Comienzan los movimientos obreros, las protestas, las huelgas. Las mujeres se dan cuenta de que existen modelos de vida diferentes de los que se le habían presentado como únicos gracias en parte a la emigración, al turismo y a la institución de las vacaciones como una consecuencia de la sociedad del bienestar, creada por la política económica de los tecnócratas del Opus Dei, lo que les permite viajar y ver otras culturas. El feminismo de la igualdad empieza a oírse en boca de mujeres como Lidia Falcón o Carmen Alcalde que generaron una visión distinta de la justicia social y sexual³. Sin embargo, todo esto llega a una sociedad donde aún siguen vigentes las leyes y normas que se impusieron en la posguerra y la discriminación está presente en todos los terrenos. Además como hemos visto, las leyes que se crean

² Todas estas opiniones sobre la ley de 1961 ('B.O.E.' 24/7/61, n.º 175) las encontré en el citado Archivo en documentos sueltos en la Caja 27. Pertenecen a una publicación de la Sección Femenina y aparecen bajo la rúbrica *Temas españoles*. El número de esta publicación es el 498.

³ Referencias a esto podemos encontrar en la bibliografía citada respecto al franquismo y después, pero sobre la situación de la mujer quisiera resaltar el libro de Alcalde, *Mujeres en el franquismo*, donde se explica muy bien todo el proceso de cambio en la vida de las mujeres desde el final de la guerra civil hasta los años setenta.

para mejorar la situación tienen muchas limitaciones y el discurso que las promulga sigue anclado en los años cuarenta. Porque vivir la infancia y la adolescencia en un Estado autoritario tiene que notarse en las opiniones y comportamientos de varias generaciones. Es por eso que los comportamientos que la mujer española adoptó del extranjero, no significaron en la mayoría de los casos la realización de cambios profundos en la sociedad porque no estaba preparada para asimilarlos. Es cuando aparece lo que Martín Gaité llama 'la mujer liberada', aquella que habla continuamente de libertad pero que no ha podido conseguir cambios profundos en su situación; así que lo único que puede cambiar es la apariencia, o como afirma María Aurelia Capmany: 'se puede llevar minifalda y conservar la mentalidad de las mujeres de los hermanos Quintero' (1970: 100). Es decir, se trata de mujeres que viven la neurosis que provocan dos discursos opuestos, el de la inferioridad junto al de la excelencia, es decir, el de la debilidad de la mujer que ha de ser tutelada o sometida al varón frente al de la excelencia de la mujer como madre, abnegada, intuitiva, garante y reserva de la moral de la humanidad.

El estudio de esta neurosis trajo consigo un profundo interés por el psicoanálisis como ciencia preocupada por la misma; pero no sólo la neurosis. En general, los movimientos feministas trajeron el psicoanálisis porque estas dos teorías tienen puntos en común: ambas

sustituyeron los paradigmas existentes por otros y transformaron la forma en que el ser humano se ve a sí mismo. Ambas han incidido quizá mucho más que otras teorías en la historia y en la sociedad. Ambas se basan en la diferencia de los sexos y, si bien esta diferencia está presente en todos los aspectos de la vida, lo que hicieron estas dos teorías fue trasladar el problema desde la concepción de la mujer, la feminidad o la sexualidad, hacia el problema de la diferencia misma en la que se constituyen los dos sujetos distintos (Flax 1990: 7- 41).

En otros contextos, el psicoanálisis había despertado interés ya en la década de 1925 a 1935 con los movimientos de principios de siglo que surgieron con la opresión de las mujeres traída de mano del socialismo que entendía que esta opresión era el resultado de su falta de participación en los procesos productivos. En esta línea comenzó también Simone de Beauvoir cuya trayectoria cuenta con un primer momento marxista en el que cree que la opresión de la mujer iba a acabar con la llegada del socialismo, para pasar después a identificarse con el existencialismo bajo cuyo auspicio escribiría *El segundo sexo* en el que inmortalizará la frase: 'No se nace mujer, llega una a serlo'. Pero es en los años sesenta cuando se formula una nueva ola de discusión y cuando se formulan las críticas más conocidas y radicales de las feministas al psicoanálisis como las de Kate Millet en *Sexual Politics* y Shulamith Firestone en *The*

Dialectic of Sex, Betty Friedan con *La mística de la feminidad* y Eva Figes con *Patriarchal Attitudes*. Todas estas autoras coinciden en atribuir el malestar de las mujeres a causas externas negando toda la participación al inconsciente y a cualquier otra instancia que no sea la razón. Millet, por ejemplo, afirma que el dominio sexual es la ideología más influyente de nuestra cultura e insiste en ver esta ideología como algo compacto, sin contradicciones sin admitir que sólo una ideología contradictoria ha posibilitado a la mujer para subvertirla. Habrá que esperar a los años setenta y en particular al feminismo que surgió como consecuencia después del mayo del sesenta y ocho para encontrar los primeros grupos feministas que vieron en el psicoanálisis una vía para explorar el inconsciente y por tanto, adentrarse en lo personal y analizar la opresión de la mujer en la sociedad machista.

Pero en España, el feminismo que comienza es el de la igualdad traído de la mano de los movimientos obreros y nuevos grupos políticos que empezaron a surgir en los años sesenta. Carmen Alcalde explica su entrada en el partido comunista encabezado por Santiago Carrillo en el exilio y su encuentro con Lidia Falcón también perteneciente al partido pero a la rama encabezada por Enrique Lister. Meses después de este encuentro, que tuvo lugar durante los años sesenta, Lidia Falcón se dirigía a las mujeres en estos

términos:

Los hombres, los partidos, nos están engañando y nos mantienen al margen de nuestro propios intereses. Basta ya de cocinarles, de plancharles las camisas. Vamos a iniciar un movimiento feminista que entronque con las sufragistas inglesas... Aquí las mujeres no somos nadie, no pintamos nada. Lo hemos visto en los partidos, en los sindicatos, siempre dominados por los hombres. Nosotras somos una clase en lucha y debemos reunirnos todas para iniciar el movimiento por nuestra libertad (Alcalde 1996: 164).

Vemos cómo el feminismo español se entendió desde el principio como una ideología política y la lucha feminista puesta en términos de lucha de clases. Esto, sin duda, va a limitar la militancia en sus filas. En cualquier caso, habría que esperar a los años setenta para asistir a la creación de estos grupos. Antes de entrar en ellos, Martín Gaité publica su novela *Ritmo lento* a la que vamos a dedicar el siguiente apartado.

2.- RITMO LENTO: REIVINDICACIÓN DEL CAOS

Es de común acuerdo entre los críticos considerar los años sesenta y sobre todo a partir de la publicación de *Tiempo de silencio* en 1962 como años de cambio también en

literatura⁴. El realismo social empezaba a verse como anquilosamiento estético: 'políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra' (Goytisolo 1967: 52). Se pasa a lo que Martín Santos llama realismo dialéctico: 'Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones para plantear la real dinámica de las contradicciones in actu' (Domenech 1964: 4). Del personaje colectivo, a lo que Ángeles Encinar llama 'héroe abandonado': 'el individuo se desdobra con el fin de censurar y aniquilar su vieja personalidad, mostrando el drama interno que supone la lucha por encontrar su realidad íntima y descubrir un orden parcial en el caótico mundo de su entorno' (1990: 65). El psicoanálisis va a proveer de los procedimientos necesarios para adentrarse en esa realidad íntima y fragmentada que es el yo y desvelar sus contradicciones.

Ritmo lento se publica en 1963. En el prólogo a la edición de 1974 cuenta Martín Gaité que en el otoño de 1963 hubo unos coloquios sobre realismo en el Hotel Suecia de Madrid. Allí se reencontró con Martín Santos que acababa de publicar su novela. Había leído *Ritmo lento* y le había gustado mucho 'creo que es la persona que más encendidamente me ha hablado nunca de ella'. Allí mismo

⁴ Me remito a los críticos citados en la nota a pie de página número seis del capítulo anterior.

bromearon sobre ambas novelas y quedaron en llamarlas 'Ritmo de silencio' y 'Tiempo lento' ya que encontraron afinidades y Martín Santos les auguró una significación y una suerte paralelas, cosa, dice la autora 'en la que -como es patente- se equivocó'. Continúa la autora:

Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año sesenta y dos supusieron las primeras reacciones contra el realismo imperante en la narrativa española de posguerra, dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce' (1974: 6).

Es el análisis psicológico de ese héroe, abandonado a la búsqueda de su identidad de lo que se van a ocupar. Porque los años sesenta van a ser años de concienciación, de intentar comprender el sentido de esa sociedad en estado de ebullición que les ha tocado vivir, una sociedad que, como hemos visto, produce mujeres neuróticas y, como David, seres desequilibrados, inconformistas ambos pero en su propia lucidez, los más sanos; porque David en su crítica social, presenta una lucidez que hace poner en duda si el loco es él o los que están al otro lado de la ventana del manicomio. Es una concienciación que resulta imprescindible para más tarde poder elaborar la reconstrucción cultural. Y nada mejor para un análisis psicológico que el psicoanálisis. El psicoanálisis le sirve a Gaité para

enmarcar la novela. Al fin y al cabo, el psicoanálisis y la literatura funcionan a través del lenguaje. Ella, a diferencia de Martín Santos, no es psiquiatra ni conoce los procesos mentales desde el punto de vista científico. Pero sí conoce los procedimientos del psicoanálisis de manera que no va a psicoanalizar la sociedad franquista en sus novelas sino a utilizar la técnica del psicoanálisis para analizarla.

Hablamos de las dos novelas porque si bien ambos autores vieron afinidades en ellas, no ocurrió lo mismo con la crítica que dejó que la novela de Gaité pasara sin pena ni gloria. Tal vez ésta fuera una de las razones que provocaron el silencio de Martín Gaité durante los once años siguientes. Joan Lipman Brown (1982: 72-73) comenta esta posibilidad y afirma que pudieron ser varias las circunstancias que provocaron esta situación: el quedar en segundo lugar en el premio Biblioteca Breve, lo que hizo que se publicaran y comentaran los primeros premios; la llegada del llamado 'boom' latinoamericano; el hecho de que no fuera publicada en el extranjero, como lo fue *Tiempo de silencio* y de ahí su fama y su revisión posterior en España. Según ella misma reconoce a Brown en una entrevista en 1979: 'she has never understood the caprice of scholars'. No es de extrañar que no los entienda cuando una de las pocas críticas que recibió la novela al ser publicada decía lo siguiente:

Las novelas escritas por mujeres en que un hombre piensa, habla y actúa -visto desde dentro- a la vez que nos lo va contando todo él mismo, producen una impresión menos viva y real que aquellas obras en que la novelista adopta el procedimiento más directo y hondo para poner ante nuestros ojos y nuestra sensibilidad una mujer de ficción. Pero esto me llevaría al amplio y complejo problema de las características esenciales de la novela femenina (Vázquez Zamora 1963: 33).

Parece que Martín Gaité se ha saltado las normas de una manera más evidente esta vez. Se ha atrevido con un hombre, que a pesar de presentarse como un inadaptado, un loco, un marginado, pone patas arriba a la sociedad. Al fin y al cabo, Pablo Klein no se inmiscuye en nada y su personalidad queda diluída por la de las demás chicas. Pero David se atreve a criticar abiertamente y desde dentro, desde el monólogo interior, como Pedro en *Tiempo de silencio*. Como él también está inmerso en el mundo de la ciencia a través de su padre y tiene una visión irónica de la misma ciencia y de la sociedad en general. Son ambas, novelas subversivas ya que se oponen a la estabilidad. Como afirma Muecke:

La función de la ironía consiste en ver en la oscuridad y cuestionarlo todo. Sus víctimas son los ciegos; sus enemigos, los que no quieren contestar a las preguntas. Móvil y libre, la ironía siempre ha despertado los recelos de la autoridad y de los que buscan la protección del orden establecido (Labanyi 1985: 158).

Ambas tuvieron poca aceptación en un primer momento, pero mientras que una de ellas se convertía poco después en la novela del antes y el después, la otra pasaba totalmente inadvertida hasta el punto de que no volvió a reeditarse hasta los años ochenta. E igualmente tendría que esperar a los críticos de entonces para ser revisada⁵. Esto, para una escritora coronada de premios, debió suponer un buen golpe. Lo cierto es que se retira del mundo literario y pasa esos once años que median entre esta novela y *Retahílas* dedicada a la investigación histórica. Empieza interesándose por el proceso inquisitorial de Melchor de Macanaz encontrando documentación que le hará interesarse por los usos amorosos del siglo XVIII en España y cuyo volumen, así titulado, presentará en Madrid en 1972 como tesis doctoral. Después, con motivo del centenario del conde de Guadalhorce estudia la obra de este ingeniero. Ambos, tropezaron con la incomprensión de un país que permanecía inerte ante sus males endémicos y con la hipocresía de una sociedad que prefiere guardar las apariencias y aceptar los convencionalismos. Melchor de Macanaz, jurista formado en la Universidad de Salamanca y fiscal de la Cámara de Castilla en época de Felipe V, pretendió frenar los abusos económicos de la curia romana. El conde de Guadalhorce bajo el influjo de Joaquín Costa, intentó sanear la política

⁵ Cuando empecé esta investigación en 1989 tuve que manejar la edición de Luis Barral de 1970 que encontré en la biblioteca de Newcastle ya que en las librerías españolas no pude encontrar la obra. Hoy se ha reeditado y puede ser encontrada en todas las librerías.

hidráulica y agilizó el transporte ferroviario en la Península. Parece como si al recurrir a la historia documentada y no a la ficción quisiera reivindicarse en su postura de denunciar una sociedad que aliena y margina a los individuos que se atreven a ponerla en cuestión.

De la misma manera, antes de la publicación de *Retahílas*, presenta su tesis doctoral, de nuevo un trabajo de investigación, no de ficción, sobre la situación de la mujer en el siglo XVIII en el que nos muestra las posibles raíces (también documentadas) de la situación de la mujer española actual en una sociedad que la aleja de cualquier quehacer intelectual y la empuja hacia un comportamiento frívolo y superficial para luego criticárselo: 'Analizo un fenómeno que es un poco como los comienzos del feminismo en España' (Ramos 1980: 121). Como afirma Josefa Amar Borbón: 'Saben ellas que sus ideas no tienen más extensión que las paredes de una casa o de un convento. Si esto no bastase para sofocar el mayor talento del mundo, no sé qué otras trabas pueden buscarse' (1786: 400). Es precisamente lo que hemos visto en *Entre visillos*. Pero lo más aclaratorio de todo surge cuando la misma autora afirma en una entrevista: 'a partir de esta novela (*Ritmo lento*) comencé a interrogarme sobre las cosas e inauguré lo que yo llamo **Cuadernos de todo** que son blocks donde anoto lo que se me ocurre y de dónde he sacado material...' (Castellet 1974: 45). Es decir, a partir de esa novela, deja la literatura

y empieza a interrogarse sobre las cosas. Las respuestas a esos interrogantes las vamos a ver en sus novelas posteriores como también veremos que a partir de entonces, todos sus personajes femeninos tienen cuadernos de todo en los que apuntan sus sueños o sus inquietudes; pero antes entremos en el mundo textual de *Ritmo lento* para intentar comprender qué es lo que la hace tan difícil.

El relato de David (hay un prólogo y un epílogo en tercera persona) surge y acaba con dos cartas, una de Lucía, su última novia para decirle que se casa con otro y otra de su padre en la que le confirma la ruina de la casa. Las recibe en una casa de reposo donde se encuentra después de haberle tirado a la cara el dinero a un cliente en el banco donde se obligó a trabajar en un intento de convertirse en un ser normal, conformista, domesticado. La normalidad es algo que le preocupa desde que, cuando eran niños, la reivindicó su hermana. En aquel momento decidió, 'Y recuerdo esta decisión como la primera y una de las pocas que he tomado en mi vida', aclarar la noción de normal porque ya intuía que ahí estaba la 'clave de todas las confusiones que empezaban a entorpecer mi pensamiento' (p. 67). Entre las dos cartas vamos a ver desfilar los personajes que han influido en su vida. David los recuerda para nosotros, pero los vamos a ir descubriendo de manera asociativa, no cronológica, desordenada, caótica. Este es el primer elemento que quiero



resaltar, porque aunque ha sido ya anotado por otros críticos (Sobejano 1983: 215; Thomas 1983: 71; Brown 1981: 171; Pérez 1983: 37; Alemany 1990: 37) ninguno de ellos parece darle demasiada importancia. Para mí, Martín Gaité está reivindicando ya desde sus primeras novelas, ese hablar desordenado que achacaba, como vimos en *Entre visillos*, a las mujeres porque nunca han tenido un interlocutor. David tampoco lo tiene; y se niega a seguir a los psiquiatras cuando le piden que ordene sus pensamientos porque la imaginación es caótica, desorganizada e intuitiva, como lo es la creación desde el interior, llamada subjetiva. Por lo tanto esa búsqueda de interlocutor, esa comunicación verdadera que va buscando David y en la que de nuevo todos los críticos coinciden en destacarla como una característica de la novela, es la búsqueda de una utopía y él lo sabe. La ironía de la obra está precisamente en que sabiéndolo, pretende convencer a los demás personajes que nos va presentando de que la comunicación verdadera es posible o al menos hay que intentar buscarla. Sólo los idealistas buscan las utopías. En la España franquista no había lugar para los idealistas utópicos, sino para los sacrificados realistas, sobre todo entre las mujeres. De ahí que la novela fuera vista con cierta sospecha a pesar de no tener escenas censurables como las del burdel en la novela de Martín Santos.

Aunque a este contar desordenado, ese `Irse por los

cerros de Úbeda y volver continuamente al tronco principal' (de las mujeres) le ha dedicado la autora todo un libro, *El cuento de nunca acabar*, e incluso conferencias⁶, lo que me interesa resaltar aquí es que esta manera de sentir la imaginación aparece desde sus primeros escritos aunque luego lo teorice y que aparece además en personajes femeninos o sencillamente inconformistas cualquiera que sea el género porque ha llegado el momento de decir que Martín Gaité ha sido siempre una defensora de la diferencia⁷ y crítica del discurso de la igualdad que irrumpió en España en los años sesenta. Ante este discurso, Martín Gaité reacciona igual que había reaccionado ante cualquier discurso oficial, con escepticismo ante lo racional y organizado y de ahí las críticas de sus defensoras⁸. Para ella el feminismo pudiera ser algo que le pertenece naturalmente a ella y a todos sin necesidad de teorizarlo ni definirlo; aunque admite la situación privilegiada de los hombres como grupo (de ahí su manera de decir modosa para seguir publicando), ve tanto a hombres como mujeres

⁶ Lo admite así en una entrevista con Ana María Moix que apareció en 1992 en *Cambio 16*, 2: 2-6, p. 5.

⁷ Estoy de acuerdo con Rivera Garretas cuando afirma: 'la igualdad no viene ni antes ni después de la diferencia. No hay una secuencia entre ambas sino dos opciones políticas y simbólicas que nacen en lugares distintos y desean llegar a lugares también distintos' (1994: 188).

⁸ De ahí la frase que le va a costar un 'rip' y el calificativo de 'esquirola' en la revista *Vindicación Feminista*, en 1978 cuando afirma: 'el feminismo me aburre más que una misa'. Lo que le aburre es el discurso feminista tan racional, organizado y machacón como lo era el opuesto de la Sección Femenina o el repetitivo de las oraciones en misa.

prisioneros del género, como lo es David y como veremos que lo es Germán. Se niega a ver la situación de la mujer como 'el problema', como 'la otra' ya que esto la sigue manteniendo en su posición tradicional. Lo pone en palabras de David:

Estábamos obligados a no aceptar lo que nos pareciese torcido, ¿no? ¿O es que a él le parecía bien que siempre se tratase a las mujeres como pobres tontitas? ¿Y no pensaba además, que al venir las tratando durante siglos con esta mezcla de compasión y desprecio, como a seres más débiles, había traído como resultado el que se hubieran fortalecido en tal debilidad, llegando a hacer de ella una ley que manejaban contra el mundo? (p. 40).

Es decir, mientras mantengamos esta situación, mientras sigamos reproduciendo los mismos roles y manteniendo los mismos discursos que nos han encasillado y convertido en 'tontitas' nada cambiará. David ve las relaciones de pareja como una cárcel para la mujer. En su imaginación reconstruye a una muchacha que acaba de dejar a su novio, a quienes ha seguido toda la tarde en un intento de entender estas relaciones:

Estaría mirando las paredes, reconstruyendo el rostro de él allí. Pero, al ver aquellas paredes como las de su cárcel, no comprendería que el hombre, su puerta de abertura al mundo, había estado cerrando su puerta contra ella durante toda la

tarde y que era él más que nadie quien la condenaba a consideraciones inertes sobre la propia belleza o felicidad (p. 115).

Como la cárcel en la que se vió recluida su madre. La madre, una mujer indecisa, víctima de un hombre racional, autoritario, a quien 'la excesiva atención a los estados de ánimo le parecía muy nociva' (p. 62) y por lo tanto nunca pudo entender a una mujer que:

No daba a valer este trabajo (la casa) como algo personal, así que si alguna cosa quedaba hecha parecía fruto de la comunidad o de un especial sesgo que aquel día habían tomado las circunstancias... no se la juzgaba como víctima de ningún peso y a esto contribuía también el hecho de que ella, cuando trabajaba, estaba alegre, y nunca aquella niebla que ofuscaba a menudo sus ojos aparecía las veces que había logrado entregarse a hacer una cosa sino, por el contrario, cuando parecía no saber si tenía que hacerlo o no (p. 62).

Esta indecisión se fue convirtiendo en algo 'casi patológico' (p. 79), en una dejadez y una apatía que acabaron con su vida.

Afirmaciones como ésta no tienen por menos que extrañar cuando sabemos que salen de la boca de un hombre, a aquellos que se formaron en los años cuarenta bajo la idea de que: 'la vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular -o disimular-, no es más que un continuo

deseo de encontrar a quien someterse' (Medina 1944). Esto es lo que más le extraña al crítico que hemos visto antes. Sin embargo, de nuevo tenía que ser un hombre con el suficiente distanciamiento como para ver la sociedad desde fuera (aunque nos la muestre desde su interior, otra ironía). Nada mejor que un loco, un personaje que a su manera no deja de ser un extranjero como Pablo. Y como él, un existencialista poco comprometido. Porque David critica mucho la sociedad en la que vive, pero no hace nada para cambiarla. Vive en un ritmo lento que le hace ser un visionario pasivo. Para David: 'es una cosa muy triste eso de que las mujeres a la fuerza tengan que ser de alguien, como las corbatas' (p. 32). Lo que le interesa de Lucía es: 'hacerla persona, liberarla de su condición de mujer y de tantos defectos de educación que pesa sobre ella. Precisamente porque me interesa y porque la quiero' (p. 186).

Es decir, las mujeres no se harán personas hasta que no sean capaces de liberarse de esa educación. Pero liberarse tampoco significa lo que hace su hermana cuyo rechazo a la dejadez y pasividad de la madre -y de David, que cada vez se va identificando más con ella en su situación de anormal- le hacen desear encarecidamente una casa para poder mandar. La tiene cuando muere la madre y cuando se casa con Luis. Es una mujer criada en los principios de utilidad, alegría, sacrificio y orden de la

Sección Femenina: 'La actividad de mi hermana era algo demasiado ostentoso y casi agresivo, igual que su alegría -dos pistolas que manejaba para defenderse de lo que más temía: el silencio-' (p. 89), pero cuyos efectos la convierten en una histérica: 'Una noche en que yo estaba muy triste y decidí no contestarle a nada, fue presa de una especie de ataque histérico y se puso a tirarme del pelo y darme puñetazos' (p. 88). Se casa con un hombre débil al que transforma en apariencia en un hombre de provecho y, a pesar de haber estudiado Derecho, se convierte en ama de casa y madre de tres hijos. Empezamos a vislumbrar en ella a la 'mujer liberada' de la que hablamos antes, ésa que quiere cambios, que quiere libertad, pero lo único que puede cambiar es la apariencia y esto la convierte en una amargada que busca las culpas fuera de sí en lugar de reflexionar sobre los patrones que la han convertido en lo que es, una víctima de su educación: 'Me enteré, ya de un modo evidente, de algo que siempre había intuido: que el motivo de la antipatía de Aurora hacia mí era que no podía soportar mi libertad, mi falta de compromiso' (p. 241).

En una sociedad como la que estamos estudiando, Aurora tenía que comprometerse a crear un hogar sano y ordenado. Habría sido muy difícil para ella adoptar la postura de David porque desde que murió la madre, sobre ella cayó toda la responsabilidad de la casa como algo natural. Nadie se planteó que David pudiera hacerlo. Ella

acepta su papel pero necesita que los demás entiendan su dedicación y sólo encuentra incomprensión. Aquí vemos la comprensión de la autora hacia una mujer infeliz, atrapada en los roles que le han tocado jugar. Las mujeres y los hombres deberían ser iguales, es lo que decía el feminismo del momento, pero no lo son. Sobre las mujeres recaen responsabilidades muy concretas que no se prestan a discusión: una mujer podría trabajar aún con ciertas trabas pero un hombre nunca se responsabilizaría del bienestar de una casa porque eso es cosa de mujeres. Martín Gaité nos muestra que los hombres tienen también sus papeles que cumplir pero los que se exigen de la mujer son mucho más alienantes. Por ejemplo, David empieza a espiar las conversaciones telefónicas de su hermana con las amigas y una vez más asistimos a lo que habíamos visto en la fiesta en honor a Gertru en *Entre visillos*. Las mujeres ociosas y relegadas a las tareas del hogar intentan encontrar su utilidad creando una imagen de sí mismas, que es la que les ha enseñado la retórica falangista:

Del tema del marido pasaba a las lamentaciones generales sobre la responsabilidad que pesaba sobre ella desde que vivían en casa... De estas consideraciones se pasaba al tema de las criadas, que era, casi indefectiblemente, el que cerraba la conversación... Otras veces hablaba de los niños... Por aquí se enlazaba con el tema de las criadas nuevamente... Era algo así como la salida de los ministros en el NODO. Y hasta tal punto

se repetía el mismo esquema en estas conversaciones de mi hermana... (pp. 247-48).

Esquemas de conversación repetitivos; tan repetitivos como los que afirma utilizar para hacer entender a Lucía que tenía que liberarse; todo lo contrario a las asociaciones libres de su pensamiento. El hecho de nombrar a los ministros del NODO aquí apoya nuestra teoría de que esta forma de discurso repetitivo y monótono era un tipo de discurso oficial, aprendido y en ningún caso personal. Aurora compara su vida con aquella romántica que le habían prometido las novelas rosas y llora desconsoladamente cuando el cine le recuerda lo que no existe en su realidad: 'Explicaba entrecortadamente cómo había envidiado aquella situación, la cual -confesaba- le había hecho desear con ardor en ese momento, escapar de su circunstancia' (p. 253). Julio, el marido, es también un producto de su tiempo y de su género. Huye de toda responsabilidad -recordemos a Pablo en *Entre visillos*- y comprensión hacia su mujer y comienza a adorar a una de las criadas: 'la querría tratar como a una reina, como a la Virgen' (p. 256), aunque Aurora era muy buena 'pero no tenía la culpa de ser mujer y con una mujer no hay quien se entienda'. Por eso se enamora de la criada, porque es mejor entenderse con una imagen que con una mujer y nada mejor que la imagen de la Virgen, la mejor entre todas las mujeres.

Para algunos hombres, entre ellos Julio, el ser mujer

lleva una culpa implícita (remontémonos a Eva sobre la cual recaen todos los pecados del mundo). La prima Magdalena rehúsa esa culpa. Esboza lo que luego vamos a ver más desarrollado en Eulalia, la mujer acomodada que da a su vida un aspecto de frivolidad, la frivolidad que surge como reacción crítica al sacrificio y compromiso de los años de posguerra y a la liberación sexual de los años sesenta. Aquí no va a desarrollar este carácter en profundidad, pero como digo, lo veremos en su siguiente libro, después tal vez de haber observado a esta mujer y haber apuntado sus impresiones en sus 'cuadernos de todo', porque, lo que va a hacer en sus dos novelas siguientes es analizar las relaciones sociales que nos construyen y cómo operan en la sociedad con la esperanza de entender mejor a estas mujeres.

En 1949 Simone de Beauvoir perfiló los modos en que la mujer es definida y restringida en su ser como 'la otra' (siempre inferior) del hombre. En el momento en que afirma esto no existían movimientos de mujeres muy activos. En los años sesenta, estos movimientos de mujeres sitúan las relaciones entre hombres y mujeres dentro de un contexto mayor: el del género que explica cómo las mujeres no son esencia biológica sino un producto social. Aunque se entiende que ambos sexos son prisioneros de él, los hombres siguen siendo los guardianes dentro de la sociedad y esta dominación es vista de manera monolítica y sin fisuras. Las

feministas estaban más motivadas sobre todo por la preocupación activa por la justicia y por el deseo de contribuir a la superación del sometimiento femenino.

En España, a pesar de que se oían ya fuertes voces que clamaban por la igualdad de derechos desde la oposición al Régimen, el problema del género, de la diferencia, estaba comenzando. Ya vimos cómo Pilar Primo de Rivera empezaba su discurso a la aprobación de la ley de 1961 con aquel no pretender nunca igualarse a los hombres. En este contexto aparece *Ritmo lento*, novela de una mujer que hasta el momento se ha dedicado a describirnos la aburrida vida de las chicas provincianas en busca de marido. Las afirmaciones que hemos visto dicen claramente que las mujeres sufren estas desigualdades que las convierten en seres neuróticos provocadores de lástima o seres pasivos y dependientes, aunque empiezan a perfilarse otras maneras de ser mujer con el ejemplo de Gabriela o la prima Magdalena. Pero también dice bien claro que mientras sigamos repitiendo estos patrones, las cosas seguirán siendo iguales, que debemos traducir nuestras ideas en desarrollo en cambios sociales y políticos que nos permitan vernos de otros modos. Esto es una denuncia y además dicha por un hombre lo que nos pone otra vez en manos de la juguetona y subversiva autora. Porque si es verdad que en un principio se le presenta como un loco, un anormal, el lector -y el crítico del momento- enseguida se da cuenta de que de loco

no tiene nada, de que su lucidez es extraordinaria como lo son sus dotes para penetrar en los intrínquilis de la sociedad. Y siguiendo con el juego, con la ironía que tanto molestó a aquel crítico, la interpretación feminista que yo ahora hago es que sólo un hombre anormal podría ver la sociedad tan alienante para las mujeres. Los hombres normales de la novela -incluido el padre- no dejan de vernos como cuerpo, como objeto sexual o como madre. Si admitimos las palabras de un crítico de los setenta: 'esta gran novela encarnaba la versión española de la filosofía de su tiempo. En primer lugar, la incomunicación traída por atenuación del existencialismo europeo y, en segundo, el denostado signo de la sociedad española incoherente y contradictoria' (Martínez Ruiz 1976: 2333), podemos concluir diciendo que aquella sociedad española mantenía a la mujer en esa postura incoherente y contradictoria al exigirle que encarnase uno de los siguientes roles contradictorios: el de la Virgen María o el de su opuesto, la chica que empezaba a despuntar a principios de los sesenta, la chica moderna que devoraba la traducción española de *El segundo sexo* y escuchaba la música de los Beatles, que iba a bailar a las boites, llegaba tarde a cenar, fumaba, hacía gala de un lenguaje crudo y desdolido, había dejado de usar faja, no estaba dispuesta a tener más de dos hijos y consideraba no sólo una antigualla sino una falta de cordura llegar virgen al matrimonio' (MG 1987:

217). Tendremos que esperar a *Retahílas* para encontrar las respuestas a este dilema.

He llamado a *Ritmo lento* la reivindicación del caos porque a partir de esta novela la autora reivindica la imaginación de los inconformistas -sus mujeres siempre lo son- en estos términos. Para David: 'Bucear con acierto en los problemas psicológicos propios y ajenos es algo tan atrayente como peligroso, y puede condenar para siempre a la estéril contemplación de uno mismo. Pero para pensar así he tenido que verme en manos de psiquiatras' (p. 148). Para que esta contemplación se convierta en algo productivo Martín Gaité va a prescindir de los psiquiatras y el psicoanálisis de sus novelas posteriores será un buceo mano a mano con el interlocutor ideal. Los años de silencio narrativo que siguen a *Ritmo lento* los va a dedicar a encontrarlo.

3.- LOS AÑOS SETENTA: INTRODUCCIÓN

En el ambiente cultural de mayo del sesenta y ocho surgen los primeros grupos feministas que van a considerar el psicoanálisis como vía propicia para explorar el subconsciente y por tanto adentrarse en lo personal y analizar la opresión de la mujer en la sociedad machista. Este feminismo se opondrá al existencialismo de De Beauvoir

en el sentido de que ésta hacía hincapié en la igualdad y el nuevo feminismo lo hace en la diferencia. Por un lado, la imagen de la feminidad se modificó al comenzar las mujeres a participar en la cultura y ser protagonistas del cambio de papel en la sociedad. Por otro lado, estos movimientos reivindicativos se acompañaron de un esfuerzo teórico que cuajó en una producción intelectual interesante. Esta teorización permitió responder a los interrogantes suscitados por el problema de la opresión de las mujeres de dos maneras: o bien se atribuía la responsabilidad total de su subordinación al condicionamiento social como hizo el feminismo norteamericano o bien se intentó interpretar los conflictos a la luz de un mayor conocimiento de las mujeres y sus contradicciones internas, como ocurrió en Europa⁹. Es aquí donde echaron mano del psicoanálisis en un intento de comprender la construcción cultural de la diferenciación sexual para localizar las causas de la opresión y deconstruir las formas en que nos vemos afectadas por nuestra inclusión en el orden simbólico patriarcal. Sin embargo, enseguida se dieron cuenta de que el psicoanálisis no servía debido a su carácter descriptivo -el psicoanalista interpreta sin juzgar- frente al carácter prescriptivo o político del feminismo.

⁹ Toril Moi en su libro *Teoría literaria feminista*, hace una extensa y comprensiva exposición de ambas posturas analizando las principales figuras de las mismas.

Los años setenta dejaron atrás a Freud y miraron a la interpretación postestructuralista que de él hizo Lacan. Una de las aportaciones más importantes fue la distinción entre lo que llama Orden Simbólico e Imaginario. El imaginario corresponde al período pre-edípico. Es la fase del espejo donde el bebé se ve a sí mismo como algo unitario: 'In relation to the still very profound lack of co-ordination of his own mobility it represents an ideal unity, a salutary image' (1977: 19). En esta fase el bebé vive una relación simbiótica con la madre que se pierde al entrar en escena el padre, la Ley, dando paso al orden simbólico donde ya el niño se define como algo separado de lo que le rodea. Esta fase corresponde a la crisis edípica y a la adquisición del lenguaje. Supone la separación del cuerpo de la madre a lo que se ha llamado represión primaria y con ella se inaugura el inconsciente. Lacan dió primacía al papel del lenguaje e interpretó el inconsciente basándose en la teoría del signo de Saussure: el niño que se contempla en el espejo es el significante y la imagen que ve es el significado. De este modo, algunos conceptos freudianos que podrían interpretarse literalmente, como el falo y la castración quedaron situados en la dimensión simbólica. Es decir, lo que hallan de positivo en Lacan es su concepción de que las identidades sexuales son ficticias y responden a una división simbólica y no natural entre hombres y mujeres; que se construyen en el lenguaje.

La importancia del psicoanálisis fue que puso en crisis la realidad. Si nos fijamos en el malestar de las mujeres en la España franquista, nos damos cuenta de que no podemos verlas como víctimas pasivas (un ejemplo lo tenemos en la madre de David) ni como agentes responsables de su subordinación (lo que David pretende hacer creer a Lucía). Debemos mirar tanto en las condiciones materiales en las que se desarrollaron como en su realidad psíquica que se revela en sus actuaciones y en sus deseos y sueños, algo que no podemos encasillar en el marco de una subjetividad e identidad integradas. De ahí los distintos modelos presentados en la obra de Gaité es un intento de desculpabilizar a la mujer de su situación.

En España, vivir el sesenta y ocho era luchar contra Franco. Los veinticinco años de paz o el Referéndum celebrado poco después, en diciembre de 1966, no eran más que actos propagandísticos de un régimen autoritario (Riera 1993: 60). El agotamiento del franquismo era evidente. Sin embargo se siguió viviendo en la esquizofrenia porque mientras se luchaba y se conseguían mejoras, el país oficial seguía repartiendo Premios a la Natalidad, persiguiendo el aborto y los anticonceptivos hasta situaciones tan esperpénticas como las detenciones de encuestadores por hacer preguntas sobre ello (Del Campo 1982: 92) y proclamando las virtudes de la mujer hogareña y entregada a los suyos. En el discurso de inauguración al

XXIV Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado el 22 de enero de 1968, Pilar Primo de Rivera comenzaba con estas palabras: 'Se produce el Consejo de Madrid bajo un signo universal de confusionismo' (p. 9)¹⁰. Quiere analizar este fenómeno desde el punto de vista positivo y negativo; para ella, lo negativo es el problema económico y la universidad y sus desórdenes. La única solución, volver la cara a la doctrina de José Antonio. Para Pilar, la juventud está 'endiosada, pervertida y en casos hasta perversa' (p. 15). Sin embargo, lo que más le preocupa, como luego veremos que ocurre en el Congreso Internacional de 1970, es la familia. La ruptura de valores (o la subversión como lo llama ella), del matrimonio eterno, de la Patria como unidad supranacional junto al advenimiento del divorcio, la píldora y la mujer que, 'dedicada sólo a funciones extrafamiliares corre el peligro de convertirse física y psíquicamente en árido producto humano sin plenitud' (p. 15). La Sección Femenina, dice, se mantendrá unida y colaborará con los varones en una colaboración que 'no será nunca una feminista competencia en la que llevaríamos todas las de perder, sino un sincero laborar en equipo...' (p. 18). Por su parte, Alejandro Rodríguez de Valcárcel, le hace coro: 'no podemos ignorar la presencia de las fuerzas subversivas' (p. 27). Sin embargo: 'os digo que nada de lo verdaderamente esencial va a ser desvirtuado ni omitido. El

¹⁰ De nuevo encontramos este Discurso en la Caja 27 del Archivo de Alcalá.

Movimiento tiene perfecta conciencia de que es depositario de un tesoro de esperanzas, de esfuerzos, de sacrificios..., nada de eso puede olvidarse ni desmentirse' (p. 36).

El mayo del sesenta y ocho se vivió sobre todo en la universidad, por el grupo de jóvenes que más tarde fueron llamados 'progres', activamente antifranquistas que luego encabezarán el recambio en las estructuras políticas, culturales y profesionales. Pero, como afirma Riera, no debemos confundir a este grupo de jóvenes del sesenta y ocho con la generación del sesenta y ocho: 'no es cierto que los jóvenes españoles de estos años fueran rebeldes, liberados sexualmente y anticapitalistas... la mayoría está en otras cosas' (1993: 65-66). Prueba de ello son las opiniones vertidas en el Congreso Internacional de la Mujer que se celebró en Madrid del 7 al 14 de junio de 1970¹¹. El congreso se dividió en Comisiones. La primera se llamó 'La mujer y la familia', la segunda, 'La mujer en el trabajo', la tercera, 'La mujer en la comunidad social, cívica y política' y la cuarta, 'La mujer en la cultura'. Los ponentes son sobre todo españoles, italianos y latinoamericanos. Las ponencias aluden todas a la situación y lo que llaman 'problemática' de la mujer que es a la que se enfrenta la mujer en la nueva sociedad, sobre todo y casi exclusivamente la mujer casada. En todas las ponencias

¹¹ Todo lo referente al congreso lo encontramos en la Caja 4.

se reivindica el matrimonio como la única fórmula que la mujer encuentra para integrarse de forma definitiva a la sociedad y la maternidad como el fin natural biológico de la mujer. La destrucción de la familia es un tema recurrente. Lo curioso del caso es que son las mismas mujeres las que se echan piedras sobre sus propios tejados. La mayoría de las ponentes son profesionales que tienen trabajos fuera de casa pero que defienden a capa y espada la permanencia de la mujer en el hogar mientras los niños son pequeños e incluso llegan a culpar a las madres que no se ocupan de ellos convenientemente. Tenemos el ejemplo de Guadalupe Blázquez Mellado que divide los efectos que produce el trabajo de la mujer casada fuera del hogar en efectos nocivos en relación con el cónyuge (infidelidad conyugal y escisión de la familia) y respecto a los hijos (delincuencia juvenil, aberraciones sexuales y enfermedades mentales). Todas admiten que la mujer y el hombre deben ser iguales ante la ley y a igual trabajo igual sueldo pero las mujeres son esencialmente distintas a los hombres y las mujeres españolas no deben perder nunca su feminidad que es un compendio de virtudes que son inherentes a ella: 'recato, prudencia, comprensión, feminidad, dulzura y sencillez' (José Luis Pérez Perelátegui 'La mujer ante su formación humana y espiritual'). Incluso para el Rvdo. Padre D. Jesús Mendi: 'la mujer es naturalmente cristiana y está preparada por Dios maravillosamente para el

matrimonio, la maternidad y la virginidad' ('Formación religiosa católica de la mujer'). Incluso se atreve a hablar de las etapas en la evolución femenina y en cómo la mujer se siente en cada una de ellas, con las crisis que conllevan y la manera de superarlas. Para el Padre Bernardino de Armellada en 'Problemas específicos de la mujer' hay dos tipos de feminismo, el moderado que pide igualdad de derechos pero considera intangible la institución matrimonial, y el radical que se opone a cualquier diferenciación entre los sexos y tiene sus consecuencias más graves en la emancipación sexual: derecho a la maternidad libre, a los anticonceptivos e, incluso, al aborto. Por eso el feminismo: 'ha contribuido a la destrucción de la familia'.

Así que si el mayo del sesenta y ocho cambió las expectativas del feminismo en otros países de Europa, en España a principios de los setenta aún se hablaba de conseguir la igualdad porque: 'nuestra sociedad no está todavía plenamente preparada para aceptar la igualdad como principio y aceptar, que si bien la mujer y el hombre pueden tener trabajos distintos, esta distinción puede nacer de aptitudes intrínsecamente diferentes que ni en un caso ni en otro han de considerarse desiguales en favor de uno y otro sexo' (José Mari Sáez Martínez, 'Igualdad innegable de la mujer en el trabajo'). El discurso de la diferencia basado en la construcción social de identidades

cambiantes es sustituido en España por el discurso de la diferencia basado en verdades esenciales. El discurso oficial que se mantiene es el mismo que se mantenía treinta años atrás, con las mismas consignas y el mismo barroquismo. Una de las ponencias es particularmente interesante en este sentido. Es la de Amalia Bacchelli 'La mujer en la sociedad moderna'. Alude a la transformación de la mujer en la sociedad moderna y cómo esta transformación puede ser tomada como 'un abandono pasivo de algún reducto semejante al de un gris y oscuro átomo en la masa, que se deja llevar por la corriente impetuosa que quizá le conduzca a su propia destrucción' (p. 3). La dificultad para entenderlo estriba, en mi opinión, en la intención trascendental que quiere dar a sus palabras. Sigue: 'lo que se ha hecho es dar libre curso a la sexualidad normal, y después, poco a poco, en un frenesí absurdo, se ha tolerado y finalmente exaltado toda clase de morbosidades, de vicios sórdidos, de homosexualidades' (p. 4). Deja sin definir dando por sentado lo que es la sexualidad normal de los heterosexuales y resalta la homosexualidad como vicio. Habla de la Europa nórdica como la cuna de la peor inmoralidad y critica que se haya prohibido la prostitución porque las mujeres ahora están en la calle en lugar de en los prostíbulos y son un mal ejemplo para los niños; la píldora exalta el egoísmo femenino y sus vicios y le preocupan las niñas de doce años que se escapan de sus

casas y hacen que 'padres trastocados, pobres madres llorosas busquen a las tunantas en los míseros ambientes de jóvenes de largos cabellos que viven como rebaños asquerosos en repugnantes promiscuidades' (p. 5). Este discurso muestra una enorme ira contenida y un terrible desprecio hacia lo que no es: 'la moral, la fe en Dios, el amor a la patria, el respeto a los padres, a los valientes, el culto a los santos y los héroes, la fraternidad sincera y solidaridad entre las criaturas humanas' (p. 7). Sin duda esto último referido a la fraternidad y la solidaridad es algo que nos atañe a todos, pero podríamos definirlo de una forma muy distinta. Es, en suma, un discurso aterrador por esencialista y monosémico incapaz de ver aquello que está fuera de sí mismo, 'lo otro', como a sí mismo además de lo que supone considerarlo como discurso del poder oficial.

Así que, a principios de los años setenta, la mujer española había empezado a perder ese arraigo hacia las viejas tradiciones, como muestran las llamadas al pudor y a la moral de estas ponencias¹²; pero por otra parte, no

¹² Un ejemplo de esto lo vemos en el tipo de literatura juvenil que se editaba en la época. Aún conservo una gran cantidad de comics femeninos de los años sesenta y setenta llamados *Claro de luna* y *Azucena*. Ambos presentan a muchachas 'modernas' que visten como cualquier otra muchacha europea. Las madres son todas amas de casa elegantes, altas, delgadas, serias, responsables y merecedoras del amor de un padre alto, normalmente con gafas, siempre leyendo el periódico y trabajador no manual. Cada revista traía una historia y la letra de una canción famosa o un patrón para hacerse una misma el traje de moda. Las historias son siempre morales en las que la muchacha de turno tiene que pagar su 'defecto' (curiosidad, desobediencia, envidia, autosuficiencia, egoísmo, falta de respeto a los mayores, falta de pudor) con una confesión pública de su error y el consiguiente castigo -normalmente benigno- por su atrevimiento.

había adquirido una conciencia clara de los cambios que se estaban produciendo, cosa nada difícil si nos fijamos en el discurso de las ponencias, porque hay que tener en cuenta que estas ponencias se dieron en un contexto oficial e internacional; no son las cartas que una 'mujer española' manda a la revista *Medina*, sino las ideas de personas instruidas bajo cuya responsabilidad recaen muchas de las leyes y normas que van a regir el país. Y no digamos la imagen externa que deberían dar, ellas tan orgullosas de su españolismo y de su diferencia. Sin embargo, no debemos olvidar que los fragmentos de discursos aquí expuestos pertenecen a esa oficialidad que fue la Sección Femenina. La vida de muchas mujeres españolas empezaba a cambiar y a dejar detrás muchos prejuicios como veremos. No obstante, es interesante observar cómo un régimen totalitario y autárquico como el franquista jugaba con destreza con conceptos como 'unidad y pluralidad' o 'igualdad y diferencia'. Para este gobierno hemos dicho que España era una, grande y libre. Sin embargo, la Sección Femenina y sus cátedras ambulantes trabajaron con ahínco para recuperar viejas tradiciones y crear una identidad cultural en los distintos 'pueblos de España'. Recuperaron el folclore, las danzas, la gastronomía pero prohibieron la lengua como elemento de expresión literaria o política. Es decir, utilizaron las diferencias entre las distintas comunidades españolas como arma política de respeto a todas las

culturas y económica, exaltándolo de cara al turismo. Lo mismo en cuanto a política. Si por una parte nuestras leyes eran más avanzadas que las de otros países de Europa y en España se había conseguido la igualdad entre los sexos, por otra, España tenía que mantener su eslogan de diferente.

En 1975, con motivo del año internacional de la mujer se celebró en París bajo el amparo de la UNESCO un Congreso al cual asistió la Sección Femenina como los representantes españoles¹³. El informe que presentaron a su vuelta contenía dos conclusiones: la primera, lograr con la juventud que estuvo allí invitada un 'lavado de cerebro' a fin de presionarles para acelerar la total y absoluta emancipación de la mujer rompiendo con todo lo que ellos llaman convencionalismos impuestos por la tradición. En este sentido se criticó la Biblia como responsable de todos los males de la mujer. La segunda, aprovechar la reunión para implantar una política socialista presentándola como la única sociedad que logra su total emancipación. Pero una vez más, hablamos del discurso oficial y las cosas fueron cambiando a medida que la democracia se iba sintiendo más cerca.

Creo que estas palabras hablan por sí mismas de la esquizofrenia en la que se vivía en la sociedad española entre lo moderno y la tradición, lo igual y lo diferente. Toda esta presión, sin embargo, saltó de pronto cuando

¹³ Información sobre este Congreso puede ser encontrada en la Caja 5.

murió el dictador y lo que parecía un sueño unos años antes, de pronto se convirtió en realidad cotidiana. En este sentido, Pilar Folguera establece tres períodos ya en la transición democrática. El primero, de 1975 a 1979, que es el que nos interesa ahora en el que se celebran las Jornadas de Liberación de la Mujer en Madrid y las Jornades Catalanes de la Dona que marcan un período de expansión del movimiento feminista que culminará con la aprobación de la Constitución de 1978 cuyo debate 'polarizó las posiciones del movimiento feminista y marcó la exigencia de definir su estrategia política y su relación con las instituciones' (1988: 119). En política, los sucesos corrieron a una velocidad vertiginosa y las expectativas que generaron ilusionaron a todos. Fueron años de ilusión y esperanza en el futuro que se entreveía mejor (Riera 1993: 69), aunque como nos muestran algunos 'thrillers' de Vázquez Montalbán y otros, hubiera siempre un lado oscuro en algunos procesos políticos de la transición.

La democracia, sin duda, trajo consigo la emancipación de la mujer y la abierta denuncia de los problemas a los que tiene que hacer frente la mujer trabajadora. Una nueva ola de escritoras se hacen eco de estos problemas, entre ellas Rosa Montero que publica en 1979 *Crónica del desamor* un libro ya abiertamente reivindicativo. Pero para otras mujeres como Martín Gaité es un momento de reflexión. Ellas han vivido lo anterior, se han formado bajo las consignas

que hemos visto y no es fácil expresarse abiertamente sobre temas que han sido tabú durante muchos años como el sexo. Esta reflexión echa mano de psicoanálisis y sus dos formas de expresión, los recuerdos y la interpretación de los sueños para, como afirma Ciplijauskaitė: "ayudar a la mujer a salir del nivel de arquetipo y llegar a la individualización para realizar lo que Irigaray llama "la jouissance non actualisée". Esto se hace posible a través de "la maîtrise du discours" (1988: 88). La novela psicoanalítica va a indagar en el inconsciente mediante la evocación de la infancia para descubrir las causas ocultas que provocan el estado actual de los protagonistas. Es una búsqueda de identidad, un intento de reunir todos los fragmentos del yo. Es exactamente lo que vamos a ver en las dos novelas publicadas en los años setenta: *Retahílas* y *El cuarto de atrás* en las que Martín Gaité analiza los discursos que la han estereotipado e intenta crear su propia forma de expresión. En la primera, dos personajes adultos, un hombre y una mujer, van a revisar su pasado y acudir a sus sueños para entender su estado actual de infelicidad. En la segunda, el personaje, en el transcurso de una noche y lo que pudiera ser un sueño, vuelve a los fantasmas del pasado y los exorciza.

4.- RETAHÍLAS: CRÍTICA: PRINCIPIO DE LA DESTRUCCIÓN

Se publica por primera vez en 1974. Es éste el año en que según Riera la población femenina activa alcanza sus mayores niveles: 29,2 % (1993: 77). Martín Gaité ha estado en silencio ficcional durante once años durante los cuales ha ido apuntando sus ideas y experiencias en aquellos cuadernos de todo. De la reflexión de esos años surge *Retahílas*.

Ya el título es de lo más sugerente. Retahíla es: 'serie de muchas cosas, perorata, monserga, rollo', es decir, lo que vimos en el capítulo anterior como 'retahíla de mujer'. Sólo que aquí la retahíla es a dos voces porque son dos géneros los que se van a poner en tela de juicio. ¿Estamos ya ante una reivindicación del feminismo de la diferencia?. Quizá después de once años de interrogarse sobre las cosas llegó a la conclusión que el feminismo de la igualdad, que defendían los discursos oficiales, el de la Sección Femenina y más tarde el de los grupos feministas y los grupos de mujeres no daba respuesta a los interrogantes de la sociedad. Ya lo vimos esbozado en *Ritmo lento*, pero es ahora cuando va a llevarlo a la práctica, intentando desentrañar primero los mecanismos que han sustentado y encubierto la desigualdad social entre hombres y mujeres, como lo hace en las dos obras que analizamos en este capítulo. Intentando configurar después desde el

pensamiento de la diferencia sexual, un mundo que sea uno siendo los dos sexos. De lo que huye siempre Martín Gaité es de la sustitución del androcentrismo por el ginocentrismo y lo que intenta mostrar es la insensatez de las viejas oposiciones binarias jerárquicas y dependientes. Lo que pretenderá con la literatura de los últimos años es configurar esa realidad desde otro plano: 'desde la sexuación en que es siempre dada a luz por su madre la criatura humana... es el mundo entero que se pretende dar a luz. Y darle a luz a medida humana femenina' (Rivera 1994: 195).

La novela está estructurada en torno a un diálogo formado por monólogos encadenados. Durante una noche tanto Eulalia como Germán, tía y sobrino, se explayan a gusto dando rienda suelta a sus recuerdos y confrontando sus respectivos roles, trascendiendo lo individual y expresando su deseo de re-escribirse a sí mismos. Estos recuerdos surgen una vez más de manera desordenada, en forma de retahíla. Eulalia es una mujer madura que se enfrenta a la pérdida de juventud y forzada por la inminente muerte de la abuela, vuelve a la casa de su niñez y recuerda para Germán y para nosotros lo que ha sido su vida, sus elecciones y cómo su educación la orientó hacia unos roles que le costó trabajo representar. Así revisa los dos modelos de mujeres que presidieron su vida, Adriana y Madame de Merteuil quienes: 'Represent opposing or polarized models of female

sexual behaviour, and as such, leave woman as reader and writer with an unshakable uneasiness before this unsatisfying either-or' (Ordóñez 1991: 81). La primera, protagonista de una novela rosa que leía cuando era niña a oscuras en su habitación, escondiéndose de las miradas de la abuela. La lectura de esta novela era una transgresión al pertenecer al mundo rosa, tan criticado por la Iglesia y la Sección Femenina y porque reproducía una imagen de mujer que si, por una parte era presentada como un ser sensible y romántico, por otra suponía la imagen opuesta a la de la Virgen María, que siempre debía ser imitada:

La Virgen era el día, la luz, la nube azul, la paz de una mirada sin conflictos... Estaba ahí abajo en nuestra capilla particular como un animalito doméstico... Adriana era el reverso de la Virgen, la diosa de la noche, secreción de la luna, y yo la había elegido sin remedio (pp. 42-43).

Es su primera trasgresión pero vista desde el momento actual, supone sólo la sustitución de unas imágenes por otras, de un discurso, el del Catolicismo franquista, aprendido en el colegio y la familia, por otro, el de la novela rosa, aprendido en soledad, como transgresión. Esto nos muestra ya una mujer con tendencia a la rebeldía: se rebela contra las miradas llenas de culpa que le dedica la abuela mientras lee y que le hacen sentir el pecado; se rebela contra la tergiversación que el cura don Santiago

hace a la abuela de su confesión:

Desde entonces cruz y raya, confesión convencional y se acabó, en los dominios de lo mío no tenía por qué legislar nadie, separé mis ensoñaciones solitarias de todo aquel mundo reglamentado de opiniones y castigos... Me gozaba en transgredir, en disimular, en robar libros de la biblioteca (p. 38).

Y así lo hace, sigue robando libros de la biblioteca durante años y empieza a aceptar otros discursos y a rechazar los antiguos 'relegándolos a zonas subterráneas y malditas de las que renegaba con implacable ardor' (p. 147). Estos nuevos discursos los trajo el feminismo emergente en los años sesenta y lo encarnó una nueva imagen, la de Madame de Merteuil, la heroína de la novela de Laclos, *Les liaisons dangereuses*: 'Hice mi catecismo de aquel libro y de allí en adelante la señora Merteuil cínica, descreída, artífice de su propio destino, destronó a las mujeres de la raza de Adriana, palpitantes de amor, luchando entre el deseo y el raciocinio...' (p. 148). Abrazar a Madame de Merteuil le hacía sentirse orgullosa: 'de mi excepcionalidad, y mi rebeldía frente a la postura acomodaticia de las otras chicas de aquel tiempo que sólo pensaban en ser como sus madres y no tenían interés por nada' (p. 145). Porque Eulalia no entendía: 'la sumisión de tu madre a tu padre ni la de la mía al mío, no aguantaba

esta casa ni los noviazgos ni los matrimonios, ni nada que entrañara compromiso' (p. 108). De nuevo nos encontramos con una madre que, como la de David, es una mujer débil que se hace dependiente del marido, una mujer que va a reproducir los mismos roles aprendidos y por eso la rechaza. Sin embargo es la madre de Germán la que le dará una pista que ella se niega a seguir en aquellos momentos y que ahora se cuestiona, la de un discurso nuevo, uno que trascienda los otros dos que en el fondo son iguales, convierten a la mujer en un ser 'liante y antipático' (p. 148): 'Se podía inventar algo distinto de lo que veíamos a nuestro alrededor, y eso era lo apasionante, una forma de ser madre que no tuviera por qué excluir la de seguir siendo persona' (p. 146).

Si el discurso del Catolicismo sólo reconocía a la mujer como persona en la maternidad, el del feminismo de los sesenta acaba por utilizar la misma maternidad para des-personalizar a la mujer. La Eulalia actual se da cuenta de que las presiones sociales construyen y destruyen la experiencia femenina y la identidad. En el recuerdo que para Germán hace de sus sueños, aparece uno recurrente: el libro que tiene de protagonista a Adriana se convierte en una puerta de hierro que intenta abrir y no puede. Esta puerta da a un jardín desde el cual llegan voces que la llaman por el nombre de Adriana y le traen mensajes que no puede descifrar. Lo que tal vez su subconsciente le está

indicando es su imposibilidad de deshacerse de la imagen de Adriana, la dificultad que supone prescindir de las lecturas y los discursos de la infancia. Ella misma nos cuenta que, a pesar de sus esfuerzos por esconder aquellas referencias, volvían a aparecer una y otra vez: 'aquellos cánones de pasión de los folletines seguían vigentes en cierta manera' (p. 151). Las voces, sin embargo le dicen cosas que no puede descifrar, como los mensajes de la madre de Germán, como la necesidad de una revisión por la cual pueda salvarse de la soledad. Esta revisión le mostrará sus contradicciones donde: 'Madame de Merteuil perseguía sin descanso la sombra evanescente de Adriana' (p. 200) o: '¿cómo va a ser europea una persona que tiene sus raíces en el Tangaraño?' (p. 199) y le ayudará a descifrar los mensajes. Gracias a esta revisión podrá recuperar la palabra, porque: 'cuando se detiene su curso se interrumpe la vida y se instala la muerte' (p. 187). Esta palabra promete ser nueva, libre de las constricciones de los discursos anteriores que la polarizaban en tipos de mujer. Sólo a través de la palabra renacerá de la muerte en que lleva viviendo en los últimos años.

Germán también revisa el papel que desde pequeño le obligaron a jugar, el de una opresiva virilidad:

A partir de la muerte de mamá lo de ser mayor me cayó encima como una losa y las palabras mayor y hombre las llegué a odiar de tanto como me las repitieron... y llegué a concluir que de

ser mayor y de ser hombre se sacan pocas ventajas y no me gustaba ser chico, te digo la verdad, ya sé que está muy mal visto eso (p. 159).

Sabe que eso está mal visto porque supone homosexualidad. Es ahora cuando podemos afirmar que Martín Gaité, va a presentar en sus novelas personajes masculinos de sexualidad ciertamente ambigua. Germán es el primero que lo pone en palabras: ya sabe lo que significa no querer ser como los demás; Jaime en *Fragmentos de interior* es homosexual, como lo es el hijo de Sofía en *Nubosidad variable* y considerado por los demás como tal el protagonista de *La reina de las nieves* o el marido de Águeda en *Lo raro es vivir*. En su libro *Nacemos de mujer*, Rich afirma que la teoría freudiana del complejo de Edipo ha influido en la educación de los hijos varones y cómo ha hecho posible que muchas madres se crean las únicas responsables de convertir innecesariamente al hijo en homosexual. Esta forma oficializada de pensar es la que va a cuestionar Martín Gaité porque para ella, la homosexualidad no parece un asunto condenable sino todo lo contrario. Los personajes masculinos mejor tratados en sus novelas son los que he llamado ambiguos o abiertamente homosexuales por lo que deduzco que para ella la influencia de la madre en ellos no es vista con temor por esta conversión sino con simpatía por crear hombres distintos al

patrón tradicional. De esta manera, se reivindica la homosexualidad como algo bueno, pero no sólo eso. Lo que podríamos interpretar a raíz del tratamiento de algunos personajes masculinos en sus novelas es la búsqueda de un tipo de heterosexualidad distinta no polarizada entre homosexual/ambiguo/heterosexual, sino un tipo de sexualidad más amplia, un tipo de hombre distinto para una sociedad todavía jerarquizada. De ahí el extrañamiento de algunas mujeres ante hombres diferentes, como ocurre en los dos personajes masculinos de sus últimas novelas, *Lo raro es vivir* y *La reina de las nieves* donde la pregunta '¿eres homosexual?' se hace abiertamente ante la conducta diferente del hombre.

Lo que sí está claro es que en las novelas de esta escritora la ausencia de los padres en la crianza de los hijos es una constante. Todos ellos demuestran un rechazo hacia la figura de un padre convencional que abandona el amor de una mujer, su madre, por el de otra que mantiene todas las convenciones sociales, por 'mujeres liberadas', aquellas que no habían aprendido a aguantar su soledad: Colette, Gloria, Trud y la amante del marido de Sofía. Las mujeres que han dejado detrás son mujeres afectivas, inconformistas, escritoras. Son las Agustinas, las Sofías, las Lucías y las Casildas de este mundo, mujeres muy diferentes pero con algo en común: se enfrentan a sus presentes en un intento de buscar cierta autenticidad.

Iremos viendo a estas mujeres a lo largo de este trabajo. Otra característica que es importante resaltar aquí es que para la autora el feminismo nunca ha existido como tal sino como una pluralidad, una multivocalidad; como feminismos. Me refiero al hecho de que, aunque en sus obras van a predominar las mujeres maduras de clase media y es éste el tipo de feminismo que vamos a estudiar, a través de los personajes secundarios que tanto le gustan, vamos a ver desfilar mujeres de distintas edades y distinta clase a través de las cuales entrevemos otros problemas y otras visiones de la vida muy distintas.

En *Retahílas* el psicoanálisis al que se prestan los dos personajes nos permite ver cómo los niños son transformados mediante las relaciones sociales en entidades heterosexuales con un género específico y el dolor que supone esa transformación. Para Germán la ausencia de la madre es el origen de su represión y la entrada en el mundo masculino, un mundo sin afectividad en el que Germán no encuentra consuelo a sus miedos y dudas y además dominado por la ausencia del padre. Cuando muere su madre, Germán vuelve la cara a su padre y encuentra un ser que no le gusta, con el que no quiere identificarse. Para Eulalia es la presencia de la madre el origen de la represión porque es una madre que representa a la víctima que hay en ella. A esto se le llamó 'matrofobia' (Rich 1986: 339) expresado como el miedo, no a la maternidad -aunque en Eulalia sí lo

es- sino a convertirse en la propia madre, miedo que empezó a surgir en los años setenta cuando se empezó a revisar otro de los estereotipos de la mujer aparecido en los años cuarenta, el de la 'mater dolorosa' de la que habla Gaité en *Usos amorosos*: 'vinculado con el culto a la Virgen María, proponía a las chicas casaderas su propio camino de perfección para el futuro y establecía para los jóvenes un rígido punto de comparación que aumentaba sus cautelas e indecisiones a la hora de elegir la compañera de su vida' (p. 108). Esta 'mater dolorosa' según De Beauvoir en *El segundo sexo* es 'una mujer sin satisfacciones: sexualmente es frígida o insatisfecha y socialmente se siente inferior al hombre, pues no tiene aprehensión sobre el mundo ni sobre el porvenir, intentará compensar a través del hijo todas sus frustraciones' (Vol. II: 307). Este problema entre madres e hijas y madres e hijos empieza a plantearse como hemos visto en esta novela y va a ser desarrollado en *Nubosidad variable*, *La reina de las nieves* y *Lo raro es vivir* donde tanto hijas como hijos van a re-encontrarse con su madre y superar esa matrofobia.

Retahílas es principalmente una revisión de roles sexuales que demostrará lo injusto de encasillar a las personas bajo etiquetas que las polarizan y alienan. Esto ocurre en el transcurso de una noche en una conversación entre un hombre y una mujer donde: 'Las insistencias, repeticiones y variaciones crean un ritmo, el expresado en

el título: surgen, se retiran, reaparecen ante un lector expectante, escapando a las reducciones del pensamiento lógico' (Gullón 1983: 73-74). Dos inconformistas que se huyen de la lógica y se refugian en el caos que se sigue reivindicando aquí ya desde el título. Es un canto a la palabra, un encuentro con el interlocutor ideal, una búsqueda de identidad que se siente tan ilógica como el propio discurso. En este sentido, para mí de lo que se trata no es como afirma Ordoñez: 'to define each individual and to construct a bridge between the two' (1980: 237) sino precisamente de demostrar que la identidad no puede ser definida, que es mutable dependiente de las condiciones y construcciones sociales. Es una reivindicación de la oralidad a través de un texto escrito, lo que lejos de suponer una 'forma de desdoblamiento interior' (Glenn 1983: 40), es un intento por conjugar las dos cosas y romper, siguiendo a Derrida la jerarquía que existe entre las dos¹⁴. Así pues rompe con otra vieja polaridad: la supremacía de lo hablado sobre lo escrito o viceversa. Como dice en *El cuento de nunca acabar*: 'En los relatos orales (a los que aspiro que éste se parezca lo más posible) ni se lleva un programa ni están prohibidos los vericuetos' (p. 51). Lo que hace en *Retahílas* es perdersenos por los vericuetos de

¹⁴. En su libro *De la gramatología*, Derrida deconstruye esta oposición mostrando que, a diferencia de lo que se solía pensar (lo hablado predomina sobre lo escrito porque supone una presencia), lo escrito no sólo completa a lo hablado, sino que toma su posición puesto que lo hablado siempre está escrito. Martín Gaité lo pone en práctica en *Retahílas*.

los recuerdos y los sueños de Eulalia y Germán para mostrarnos que, como había descubierto el psicoanálisis a principios de siglo: 'su yo no es una realidad preexistente sino la interpretación de unos datos creada por el sujeto' (Navajas 1985: 33).

He llamado a este apartado sobre *Retahílas* el principio de la destrucción porque es ahora cuando vamos a asistir a la revisión de lo pasado y la destrucción de polaridades y jerarquías. Mientras autoras como Montero o Roig escriben libros reivindicativos sobre jóvenes españolas que se encuentran con una sociedad alienante para la mujer, Martín Gaité empieza a revisar los porqués de esa alienación. Y de nuevo hallamos más respuestas cuatro años después de la publicación de *Retahílas*, cuando aparece mi novela favorita, *El cuarto de atrás*.

2.- EL CUARTO DE ATRÁS: ADIÓS A LOS DEMONIOS

Recuerdo haber cerrado el libro con una sonrisa y la placentera sensación de que yo también me deshacía de mis demonios, porque los demonios del franquismo se mantuvieron durante mucho tiempo después de acabar éste. Yo también había leído a Todorov y le había cogido el gusto a la literatura fantástica sobre todo por su ambigüedad. La presencia/no presencia del hombre de negro me invitaba a

implicarme en la historia. Martín Gaité me trataba amistosamente y yo se lo agradecía:

Lo que más le agradecemos a la narración de un amigo (o de un escritor que nos trate amistosamente) es precisamente ese margen que nos concede para decidir por nosotros mismos si le creemos o no, credibilidad que no viene determinada por la verdad objetiva de los hechos tanto como por su talento para hacérselos sentir como verdaderos (MG 1983: 157).

En efecto, lo que menos me importaba era si ese hombre había aparecido o no. Para mí había estado allí toda la noche como producto del deseo de C, una mujer que, en su insomnio, 'daría su alma al diablo' por revivir la sensación que le llevaba al sueño cuando era pequeña. En un momento dado, sus ojos descansan sobre un grabado que tiene frente a su cama y que: 'a lo largo de alguna noche en vela, cuando lo real y lo ficticio se confunden, he creído que era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve transformación, la situación misma que me llevaba a posar sobre él los ojos' (p. 17). La situación es la que reza la leyenda que tiene debajo: 'Conferencia de Lutero con el diablo'. A continuación dice 'los letreros nos orientan', tropieza con el libro de Todorov y una nota que escribió al acabarlo: 'Palabra que voy a escribir una novela fantástica'. La invocación está hecha y yo me presto a entrar con ella en ese mundo invocado.

Aparece el hombre de negro bajo la apariencia de entrevistador sin grabadora ni cuaderno. Podría ser muchas cosas como se le ha descrito, un entrevistador, la imagen masculina y fuerte que necesita la escritora para vivir su novela rosa, o el mismo diablo (Glenn 1983b: 153). La imagen del entrevistador es verosímil para el lector siendo ella una escritora. La imagen masculina también, como protagonista de esa novela que quiere vivir. Cuando llama a la puerta la protagonista dice: 'la compañía de un hombre siempre protege' (p. 29). Alejandro, un nombre muy de novela rosa, que ya se figuraba la protagonista, protector, de voz tranquila (p. 34), de manos largas (p. 106), de dulzura turbadora (p. 122). En principio, el típico prototipo rosa. Entre ellos se dan varias escenas de pulcro erotismo, como acostumbraban las novelas de la época: 'Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado' (p. 198)¹⁵. Como diablo, también es probable. Al fin y al cabo ella lo ha invocado. Su descripción nos lo recuerda porque acabamos de fijarnos en la imagen del grabado: 'Me tiende una mano grande y delgada, un poco fría' (p. 29). 'Tiene el pelo muy negro un poco largo; sus ojos son también muy negros y

¹⁵ Para la descripción del personaje masculino de novela rosa, me remito a los comentarios de la autora en *Usos*, así como a las novelas rosas que yo misma leía en mi adolescencia y a la ya mencionadas colecciones de *Azucena* y *Claro de luna*, donde los hombres aparecen siempre estilizados y atentos y donde el erotismo se centraba en el aspecto sonrojado de ella cuando sus manos se rozaban o en el galopar del corazón de alguno de los 'amantes'.

brillan como dos cucarachas' (p. 30). Por ahora ya sabemos que la protagonista tiene miedo a las cucarachas. 'Lo sabe todo' (p. 58). En efecto, ese hombre de ojos de cucaracha sabe que la protagonista necesita superar sus miedos antiguos. Sabe que le necesita a él para desenterrar la novela rosa de aquella zona subterránea y maldita de la que hablaba Eulalia. Necesita que le dé unas pastillas para desordenarse y volver al cuarto de atrás. Que por una vez, alguien haga un elogio al desorden tan temido como al mismo demonio en la época franquista: 'el dolor era una cucaracha despreciable y ridícula, bastaba con tener limpios todos los rincones de la casa para que huyera avergonzada de su banal existencia' (p. 94). Necesita que alguien le ayude a fugarse por placer no sólo en nombre de un alto ideal. A alguien que la escuche y que a la vez que haga posible la novela rosa, pero una novela rosa subvertida, la que ella quisiera vivir.

En este sentido, el hombre de negro es utilizado como herramienta para conocer a la protagonista y no al contrario, como solía ocurrir en las novelas rosas en las que era la mujer la receptora de secretos y confidencias y no el hombre como sucede aquí (Roger 1986: 125). Además acaba con el maniqueísmo y el heroísmo de aquellos hombres perfectos casi visionarios y ciertamente aburridos que se enamoraban de la mujer sencilla, pura, a la que reconocían con una simple mirada. La conversación que la protagonista

tiene con Carola nos lo va descubriendo como un hombre malhumorado y violento que: 'me ha ido anulando, quitándome las ilusiones una por una, usted no lo conoce, es un machista' (p. 150). La otra cara de la moneda, la maldad, lo prohibido, lo atractivo, la pasión, porque lo que sí es cierto es que el hombre de negro levanta pasiones. No es de extrañar que la fantasía de una muchacha educada bajo las consignas falangistas se desplazara hacia aquello que estaba prohibido, hacia el pecado, hacia aquellos hombres que salían en las coplas de la Piquer, tatuados y llenos de alcohol, perdidos por el amor de una mujer. Esos eran los hombres que nuestra imaginación buscaba y no aquellos muchachos buenos y trabajadores con los que te martilleaban a diario. Por eso la protagonista se presta al juego: 'me gustaría que me dijera: "No lo atiendas, quédate conmigo"' (p. 141). Pero además el hombre de negro, que aparece en el papel de analista dentro del juego psicoanalítico de analista/analizado, se convierte a veces en una causa de miedo, en ese hombre dominante que nos presenta Carola. Si en *Retahílas* veíamos una versión algo más oficializada del psicoanálisis en la que Germán le servía a Eulalia como analista para sacar a la luz su pasado, en *El cuarto*, Martín Gaité va a cambiar esa visión del psicoanálisis y del psicoanalista/hombre presentándolo de una manera no oficial o atípica y alterando así las relaciones de poder.

Vemos cómo C. ha interiorizado los esquemas de las

novelas rosas de su infancia que desentierra ahora en la madurez para nosotras después de haberlos apartado en la juventud. Es ahora cuando comprende que: 'La literatura te hace recordar tus raíces, reflexionar y entender, porque para escribir hay que volver a los orígenes, al libro de la memoria' (Bustamante 1978: 57). Es también ahora cuando sabe que la base de la literatura son las versiones contradictorias porque: 'no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que la historia tampoco es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero' (*El cuarto*, 167). Estas versiones contradictorias hacen posible entender cómo un hombre de las características del hombre de negro pudiera ser el receptor de nuestras fantasías, o cómo puede ser recordado un pasado tan difícil como el de la posguerra española con cierta nostalgia. La literatura, admite la autora, ha sido siempre su refugio, un refugio contra la escasez de posguerra cuando inventó con su amiga la isla de Bergai, una manera de fugarse: 'como tampoco me atrevería a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa' (p. 126).

Una vez más volvemos a la idea del principio. La mujer modosa que había aprendido a subvertir se reconoce a sí misma como tal muchos años después. El cuarto de atrás 'donde reinaban el desorden y la libertad' (p. 187), donde jugaba de pequeña quedó convertido en despensa ordenada a partir de 1936, fecha que 'marca una línea divisoria entre la infancia y el crecimiento' (p. 188). Su nuevo cuarto de atrás quedará convertido en 'cuarto de trabajo literario' (Bellver 986: 75) desde el que comenzará un viaje exploratorio en busca de respuestas a esas contradicciones y de una identidad que, lejos de definirla o encasillarla¹⁶ en algo fijo, la mantiene en proceso de cambio y revisión.

Con *El cuarto de atrás*, Martín Gaité se atreve a escribir una novela fantástica, algo que ya había intentado antes con *El balneario* pero entonces aún no se atrevía a perderse y el hombre de negro se lo dice en tono de reproche: 'La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted el camino de los sueños' (p. 55). Así lo reconoce ella e incluso menciona su 'traición a la ambigüedad' durante el tiempo que se dedicó a la investigación histórica. Esta traición, como hemos visto, pudo deberse a la desilusión por no haber sido reconocida.

¹⁶ La autora ha rechazado siempre cualquier definición. Lo afirma en la entrevista que le hace Alicia Ramos en 1980: 'yo no puedo definirme a mí misma como nada; creo que la palabra definición es la más antitética con mi manera de ser' (p. 117).

Pero es ahora, después de quince años, cuando se atreve de nuevo a sumergirse en el mundo de lo fantástico, de la incertidumbre, cuando decide perderse en lugar de defenderse; porque lo fantástico viola las perspectivas normales o de sentido común porque insiste en un discurso transgresor del deseo: 'If the fantastic is the literature of desire it is so primarily because it dares to articulate the unsaid or give voice to that which is customarily prohibited by culture' (Jackson 1981: 54). Hasta ahora la autora ha escrito desde su refugio, sin atreverse a salir a luz del sol. Es ahora cuando, muerto Franco, ve por televisión a su hija y decide escribir un libro sobre las costumbres amorosas de las chicas de posguerra que acaba convirtiéndose primero en un libro fantástico y, según la definición de Jackson, subversivo.

De nuevo, como en *Retahílas*, la conversación, la oralidad se convierten en literatura escrita. A este proceso asistimos todos viendo cómo las hojas que reposan en la mesa del escritorio van aumentando de volumen mientras los personajes hablan. Y como en *Retahílas*, la conversación tiene lugar entre un hombre y una mujer, que a parte de convenirle como personaje literario, podemos interpretarlo como 'the atavistic need of an avowed non-feminist for approval by the masculine establishment' (Andrews 1995: 429). Si hemos admitido que, desde *Ritmo lento* la autora necesita de esta aprobación, tenía que ser

en *El cuarto de atrás* donde se deshiciere de este demonio también, como lo muestra su posterior independencia de las opiniones racionalistas masculinas expresada en su deseo de escribir un libro sin seguir más metodología que 'la de llevar siempre las manos por delante para no tropezar, confiar en la intuición y estar bien atenta a las incidencias de la ruta y al viento que soplase' (1983: 52). Ya en 1979 había admitido a Brown que nunca entendió los caprichos de los críticos, así que se inventa uno a su medida y en su propio interés. Así pues, el hombre de negro le devuelve su confianza y a partir de aquí despegará sola.

Con *El cuarto de atrás* he afirmado que la autora se deshace de sus demonios. Estamos en un momento de euforia política e intelectual debido a la muerte del dictador y a la llegada de la democracia, la libertad de prensa, la erradicación de la censura, la aparición de discursos que antes se murmuraban y ahora pueden gritarse. Me refiero sobre todo al feminismo que, citando de nuevo a Pilar Folguera entra en una nueva fase que va desde 1979 a 1982 en la que se produce el declive del feminismo organizado como tal y aparecen distintas tendencias: 'frente al feminismo de la igualdad del que eran partidarias las seguidoras del feminismo socialista, esto es, la búsqueda de una sociedad en la que hombres y mujeres poseyeran los mismos derechos y obligaciones, el feminismo de la diferencia concebía la necesidad de que se entendiera a las

mujeres no sólo como militantes, sino como totalidad, como personas' (1988: 125). He afirmado antes que Martín Gaité fue siempre defensora del feminismo de la diferencia en este sentido, considerando a las mujeres como personas, no sólo como militantes de un partido o portadoras de una etiqueta. Para ella, existe una diferenciación entre masculino y femenino por lo tanto, debe existir una diferenciación entre literatura hecha por hombres y la hecha por mujeres. La diferencia, para ella no está en los temas a tratar sino en la manera de tratarlos (Bustamante 1978: 55). Cuando la autora reniega del feminismo lo hace pensando en el feminismo de la igualdad, como lo hacen autoras más jóvenes, Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas, por ejemplo (Davies 1994: 6). La primera afirma que nunca escribió para defender los derechos de la mujer y que para ella es más importante la clase social que el género. Para Cubas, feminismo y literatura no tienen nada que ver. Niega que haya discriminación contra la mujer en los círculos literarios y sin embargo, en una edición publicada en España en 1995 sobre Historia de la literatura bajo la dirección de Rosa Navarro Durán, veo con estupor que, bajo el título general de 'Literatura actual' hay un subtítulo llamado 'literatura de las mujeres' y leyendo la parte de literatura de los años cincuenta y sesenta, no me encuentro con ningún nombre de mujer excepto el de Carmen Laforet. Yo a esto lo llamo

discriminación y como Catherine Davies me pregunto el por qué de estas actitudes. Sin embargo, creo que mi condición de mujer española de una edad aproximada a la de estas mujeres me permite dar una respuesta si no acertada, al menos aproximada. Porque yo también he crecido con el miedo al feminismo o a cualquier etiqueta política. De pequeñas, y como cuenta Martín Gaité era el miedo a decir algo inconveniente y caer en las garras de la policía. Si bien es verdad que en los años sesenta las cosas se relajaron mucho, nuestros padres habían vivido ese miedo a hablar y nosotras lo heredamos. Ser feminista era sinónimo de ser 'marimacho' o lesbiana o fea (es decir, incapaz de encontrar novio con el que dejar el vergonzante estado de la soltería). Cuando murió Franco, las ideas se dispersaron, las personas se definieron pero esas mismas definiciones encerraban sus contradicciones: si eras de izquierdas no podías ser religioso, si eras feminista no podían gustarte los hombres, si eras comunista, no debías tener posesiones. El miedo a definirse y por ende, el miedo a las contradicciones han hecho que muchas personas huyan de las etiquetas y busquen la individualidad. Aún hoy en día decir: 'soy feminista' levanta comentarios jocosos. Así que, aunque el feminismo está ya aceptado como un código o una ideología es, sin embargo, algo estigmatizado cuya aceptación causa aún sorpresa y, en la mayoría de los casos inquietud.

Después de la esperanza de los años setenta vino el descontento de los ochenta y los noventa. En estos momentos, las mujeres podemos hablar de lo que queramos; ya no hace falta ser modosa ni subvertir las normas porque lo femenino se está nivelando con lo masculino¹⁷. A partir de ahora, una vez reconciliada consigo misma, Martín Gaité va a crear ya definitivamente desde dentro desde la diferencia, desde lo femenino y sobre todo, desde la fantasía, que le concede un medio propicio para expresarse libremente como veremos en el siguiente capítulo.

En éste hemos analizado tres de sus novelas. La primera *Ritmo lento* aparecida en un momento de reivindicación intelectual y política, cuando el feminismo clamaba sus derechos y exigía de la mujer su derecho a expresarse. Martín Gaité pone en boca del personaje palabras propias del más puro feminismo igualitario aunque modoso, sin malsonancias; pero al ponerlas en boca de un hombre, aunque se trate de un anormal (un normal nunca lo diría), molesta a los críticos y la obra queda olvidada. Se refugia en la investigación histórica mientras se pregunta por la vida y apunta sus ideas en sus cuadernos de todo. En los años setenta parece que esta reflexión ha dado sus frutos y publica *Retahílas* en la que analiza ya desde los

¹⁷ Para apoyar estas afirmaciones me refiero a la ya citada Riera y a Rosa Montero por citar dos autoras. Leyendo los artículos de Montero publicados en la prensa y recogidos en 1994 en *La vida desnuda*, puede sentirse el profundo descontento que trajeron los años ochenta para un sector de la población -una generación, la suya- de hombres y mujeres que lucharon por las ideas del mayo del sesenta y ocho.

parámetros del feminismo de la diferencia los problemas y contradicciones del género que convierte a hombres y mujeres en seres definidos, alienados y limitados por prohibiciones. Vemos cómo el discurso de la igualdad es criticado con el desencanto que supone ver impuestos los mismos modelos rígidos que la Biblia. *El cuarto de atrás* supone la reconstrucción que viene después de la concienciación, como decíamos al principio y la puesta en libertad de sus demonios. Es un re-encuentro con una mujer que ha vivido, como muchas de nosotras, escindida entre discursos, jerarquías y oposiciones excluyentes que clama por ser ella misma -lo que quiera que esto sea- y, una vez superados sus demonios, escribir desde dentro, desde su imaginación femenina.

CAPITULO 3: FEMINISMO, POSMODERNISMO Y DESPUÉS

Mi carácter es tal que detesto el comienzo y el fin de las cosas por ser lo uno y lo otro puntos definidos. Toda la constitución de mi espíritu es de perplejidad y de duda. Así, como el panteísta se siente árbol y hasta flor, yo me siento varios seres... (*Nubosidad variable*, 198).

INTRODUCCIÓN: LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA.

Si, como afirma Riera, los cambios que se han producido en estas dos últimas décadas han sido los más profundos que ha podido vivir una generación a lo largo de la Historia, en España han sido todavía más espectaculares porque el país se ha transformado en otro (1993: 84). La década de los ochenta consolidó, en medio de la profunda crisis que vivía el mundo, los procesos de modernización de la sociedad española. Esta modernización ha afectado especialmente a las mujeres españolas. Para la ya mencionada Pilar Folguera, de 1982 a 1988 se produce, por una parte, una completa dispersión de grupos y organizaciones feministas, pero a la vez se produce lo que puede denominarse Feminismo

Institucional con la creación de organismos como el Instituto de la Mujer en 1983, los Departamentos de la Mujer de las diversas comunidades autónomas, concejalías, etc, y el Seminario de Estudios de la Mujer que se creó en 1980 en la Universidad Autónoma de Madrid y que dio lugar a posteriores seminarios en otras universidades. Junto a este feminismo institucional, el feminismo sectorial o profesional constituido por profesionales provenientes de las filas del feminismo y que participan activamente en campañas de tipo legal. Pero sin duda, y siguiendo a Folguera, el fenómeno de más interés es la existencia de una creciente conciencia feminista entre las mujeres no vinculadas a movimiento femenino alguno que les lleva a luchar por un cambio social en los diversos espacios de la vida privada.

En efecto, estos grupos feministas y a la vez la concienciación de las mujeres que no militan en partido alguno se unen en estos años de transición para luchar contra la todavía existente discriminación que según Riera tiene su raíz en la desigualdad respecto a las tareas domésticas a las que aún tienen que dedicarse las jóvenes casi por obligación, mientras los jóvenes tienen mucho más tiempo para el ocio, lo que lleva a un tipo de socialización distinta y a la desigualdad en el mercado de trabajo. Junto a esto, la ancestral imagen de la mujer como distinta e inferior al hombre que aún pervive en la

mentalidad de mucha gente. A esto le llama Riera 'la condición femenina', es decir, el hecho de haber nacido mujer, condiciona nuestra existencia desde el principio en juegos distintos, vestidos y colores distintos, lecturas distintas y distinta proyección de futuro. Desde el más puro feminismo de la igualdad: 'la diversidad sólo puede vivir con toda su intensidad en un plano de igualdad. Reivindicar "ser mujer" (como "ser negro" o "ser homosexual"), sólo tiene sentido si se acompaña de una plena liberación de cualquier opresión y del derecho a serlo de la misma manera que "hombre, blanco o heterosexual"' (p. 193). Riera acusa al matrimonio y la maternidad de recluir a la mujer en una imagen de la que no saldrá a menos que luche contra ella desde todos los frentes: los padres, los educadores, los medios de comunicación. Sin embargo, la misma Riera reconoce que el feminismo no ha tenido buena prensa en España por tratarse de una sociedad muy patriarcal y porque en su opinión, el discurso feminista se ha ideologizado excesivamente careciendo de instrumentos que intervinieran en la realidad cotidiana. Reconoce que el término feminismo se plantea entre las jóvenes con una cierta ambigüedad ya que, si bien no son antifeministas, tampoco lo ven como una necesidad: 'piensan que es "demasiado agresivo", que no "deberían enfrentarse a los hombres", que las soluciones son más individuales que colectivas...' (p. 225). Esto también

puede verse como una consecuencia más de los cambios políticos y económicos que ha traído consigo el posmodernismo, entendido en términos muy amplios, como un rechazo a la universalización de dogmas e ideologías. Así lo iremos perfilando también a lo largo de este capítulo.

Es aquí donde quisiera seguir desarrollando el concepto de feminismo al que ya he venido haciendo referencia desde el principio de este trabajo: el feminismo de la diferencia, tan criticado y contraproducente para personas como Riera pero que sin duda ha tenido y aún tiene un lugar importante entre las mujeres españolas de los años del desencanto. Me refiero a un desencanto provocado por el conflicto que supuso el vivir un divorcio entre ideas y comportamientos, es decir, de alguna manera la revolución que supuso el final del franquismo se vivió desde lo imaginario. Si nos fijamos en el mismo partido socialista, en 1982 los candidatos al gobierno eran ejemplos de moral pública mientras que hoy han perdido buena parte de su credibilidad¹. Los que prometían en su eslógan electoral cambiar el país y los comportamientos públicos, han sido hoy los que más han cambiado. De alguna manera se han asociado al tópico existencial del buen vivir optando por una vida sin compromisos ni sobresaltos y asumiendo un

¹ Para apoyar esta idea me remito a la lectura de los periódicos de máxima tirada en España tales como *El País* o *El Mundo*. Otro ejemplo son los artículos periodísticos de Rosa Montero escritos en los años ochenta y recopilados en 1994 en el volumen titulado *La vida desnuda*.

conformismo total que se manifiesta en un conservadurismo de conducta y pensamiento. Esta derrota emocional de los que vivieron aquel año sesenta y ocho se traduce en desencanto y el feminismo no queda fuera de estos parámetros. En este sentido veremos *Nubosidad variable* como un ejemplo de ello. El marido de Sofía es un conformista de los que vivieron la revolución y ahora dirigen el país habiéndose olvidado de todo aquello que les esperanzó en su momento. Sofía y Mariana critican el tipo de feminismo que impone los mismos modelos rígidos que la Biblia y las ha querido estereotipar de la misma manera que los discursos franquistas.

Estamos en este estado de la cultura que tiene lugar después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX definido como lo posmoderno por Lyotard (1984: 10). Es la cultura del desencanto por la desaparición de la fe en un progreso basado en la certeza de que el desarrollo de las artes, de las tecnologías, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad. Se ha perdido esa fe porque la promesa de la emancipación de toda la humanidad no se ha cumplido. Por eso hay que volver a mirar la modernidad psicoanalíticamente tratando de elaborar el problema presente asociando elementos inconscientes con situaciones pasadas, lo cual nos permitirá descubrir sentidos ocultos:

`Entendido de esta manera, el "post-" de "posmoderno" no significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un "olvido inicial"' (Lyotard 1995: 93). En este sentido, podemos considerar *El cuarto de atrás* como una prefiguración del posmodernismo español en que supone una mirada al pasado pero sin nostalgia ni miedo puesto que mediante el proceso de escritura la autora/escritora/protagonista ha superado sus miedos antiguos entre los que están sus propias creaciones puesto que *El cuarto* tiene mucho de *El balneario* y *Entre visillos*. Es decir, en palabras de Umberto Eco: 'la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad' (1984: 5). A partir de *El cuarto*, el pasado se verá ya sin nostalgia y el futuro con la esperanza que supone el haber aprendido de los errores.

En cuanto al feminismo (a los feminismos), en los años setenta el concepto de género nos permitió desnudarnos metafóricamente de nuestro cuerpo. Eulalia y Germán consiguen deshacerse de un entramado cultural muy denso tejido en torno al género que circulaba con la etiqueta de natural. Pudimos deshacer polaridades que ayudaron a dejar

de ver a la mujer como un ser inmutable para verla como parte integrante del cambio social. Pudimos reivindicar una pluralidad de feminismos: Juana y Eulalia, Carola y C. tienen muy poco que ver entre sí, con lo que se estaba reivindicando ya un feminismo de clase y más tarde uno de raza, etc. Sin embargo la dismantelación de este concepto del género nos dejó desnudas ya que al ser el análisis del género un análisis basado en una oposición binaria: macho/hembra, no acababa con el orden patriarcal, sino que lo revisaba. Para entrar dentro del mundo de la diferencia hay que dejar de lado las oposiciones, colocarse fuera de ellas. Es entonces cuando surge la necesidad de crear, de analizar sin ingenuidad, de vestirnos con ropas distintas; es entonces cuando el concepto de diferencia empieza a tener sentido porque va a permitir una creación desde lo femenino no entendido en oposición jerárquica a lo masculino sino como una forma creativa en sí, una manera de crear en el desencanto, en el pluralismo posmoderno².

Habíamos dicho que el feminismo de la diferencia surge como concepto teórico después del mayo del sesenta y ocho en Francia. Sus defensoras vieron cómo el feminismo de la igualdad trabajaba en temas como desentrañar las relaciones de explotación en que entramos las mujeres a través del matrimonio, la maternidad, etc, y se proponía políticamente

² En este sentido también se ha expresado así Elena Gascón Vera (1992), *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, en el estudio que hace sobre el posmodernismo en España.

cambiar estas relaciones de producción entre hombres y mujeres a través de la lucha social, la lucha de clases, provocando una revolución contra la clase patriarcal que trajera la liberación de las mujeres. Por su parte, la política y el pensamiento de la diferencia sexual propone que, a través de la historia ha habido mujeres que se han sustraído al sistema de géneros o a las relaciones de producción a las que hacemos referencia y sin embargo esto no les ha hecho más felices. Esta insatisfacción puede ser debida a que carecemos de un orden simbólico que nos muestre cómo devenir mujeres, cómo establecer relaciones libres con nosotras mismas, con nuestras semejantes y con el resto del mundo. Nuestro orden simbólico depende de lo masculino y está sujeto a su autoridad. Es decir, mientras que el feminismo de la igualdad busca la liberación de las mujeres dentro de una sociedad de la autoridad masculina, del régimen del uno, el de la diferencia lo busca dentro de la dualidad, intentando crear una sociedad donde las mujeres sean libres por el hecho de ser mujer y no a pesar de serlo como reza en las Constituciones y en las leyes antidiscriminatorias. El discurso de la diferencia supone pensarse como sujeto sexuado femenino, es un nombrar e inventar el mundo desde nuestra parcialidad, desde nuestra imaginación. No puede haber un feminismo de la igualdad porque las mujeres somos distintas y como tales tenemos distintos modos de experimentar la diversidad del mundo

femenino. No se trata de desplazar la atención hacia el mundo de lo femenino sino de replantear los conceptos mismos con que pensamos el ser mujer/hombre y, por tanto, interpretamos el pasado. En este sentido es donde converge este concepto de la diferencia con las teorías posmodernas ya que desde el pensamiento de la diferencia, el sujeto del conocimiento y del deseo no sería ese sujeto pretendidamente universal del modernismo o la Ilustración sino un sujeto parcial y sexuado.

Partiendo de este sujeto sexuado entramos de la mano de Luisa Muraro y el grupo Diótima³ en el mundo simbólico de la madre que tiene su origen en la relación de la hija con la madre, relación que falta en el patriarcado y que, como hemos visto, es terriblemente conflictiva. Esta relación, según Luce Irigaray, nos ha sido sistemáticamente negada a las mujeres en las sociedades patriarcales basadas en el matricidio (1985: 6). Para Muraro es fundamental recuperar esta relación originaria y original con la madre: 'Yo afirmo que saber amar a la madre hace orden simbólico. Y esta es, a mi entender, la afirmación implícita, aunque cada vez menos implícita, del movimiento de mujeres iniciado a finales de los años sesenta, su razón, su medida' (1994: 21). El eslabón que une la relación con la madre y la configuración del orden simbólico es la palabra:

³ Luisa Muraro, filósofa e investigadora en la universidad de Verona fundó junto a otras estudiosas a Diótima, un grupo de filósofas, autoras de dos obras colectivas: *Il pensiero della differenza sessuale* (1987) y *Mettere al mondo il mondo* (1990).

la madre nos enseña a hablar, la lengua que aprendemos en nuestra 'lengua madre' y sin embargo muchas piensan y pensamos que la lengua que hablamos es la lengua del padre. Según Muraro, la madre nos transmite el lenguaje en la infancia. Pasada esta etapa, el orden social patriarcal impone a las niñas la ruptura con la madre que supone la toma de conciencia de la falta de autoridad social de la madre y de lo femenino. Para Muraro como para Irigaray, esto tuvo lugar con la entrada en la escuela y lo que ella llama la pérdida de un pensamiento original (p. 58). Desde la concienciación feminista en la edad adulta hemos de ser capaces de hacer orden simbólico y lo hacemos mediante dos etapas, mediante la recuperación de la relación infantil con la madre y mediante el reconocimiento de su autoridad.

Es en este sentido como voy a plantear este último capítulo: empezando por entender los años ochenta y noventa como años de análisis del pasado en un intento de proyectar ese futuro esperanzador que había prometido el discurso modernista, ahora convertido en un proyecto desencantado; el proyecto de un mundo mejor que no se ha cumplido. Del mismo modo, el feminismo como práctica/discurso político y filosófico analiza el pasado desde el desencanto que ha supuesto un feminismo de la igualdad que, a pesar de cambiar las condiciones físicas para la mejora de las mujeres en el orden social, no ha hecho de ellas seres más felices.

Desde el feminismo de la diferencia se ha ido creando un mundo nuevo y dual a través de esta recuperación de la madre y su orden simbólico. Una manera de recuperar ese orden simbólico lo vamos a ver en los textos que escribe Martín Gaité en esta última veintena: por un lado, la literatura fantástica y por otro la literatura 'realista' que expresan abiertamente esta búsqueda del orden simbólico de la madre como lugar que el patriarcado ha usurpado. Ambos acercamientos están relacionados con el origen de las cosas y con la niñez de las mujeres: los cuentos de hadas se consideran cuentos de niñas y ayudan a re-crear una nueva sociedad desde el principio y la relación con la madre es la primera que experimentamos. Y desde el 'realismo', éste es también el tema principal de las dos novelas de la autora en los ochenta y noventa, *Nubosidad variable* y *Lo raro es vivir*, además de su inclusión en el volumen de relatos publicado en 1996 bajo la dirección de Laura Freixas y que tiene un título tan estimulante como *Madres e hijas*.

2.- LOS CUENTOS DE HADAS

Como ya se ha afirmado (Warner 1994; Zipes 1989), los cuentos de hadas están relacionados con el origen de las cosas puesto que cuentan sobre un tipo de sociedad

primaria, en el sentido de que es nueva para nosotros y además en el sentido de que los cuentos tienen como principal interlocutor a un/a niño/a. Son, por ello, representantes de la niñez. Esta niñez presupone, en la forma en que nuestra sociedad se ha construido a sí misma, una capacidad para soñar y maravillarse, es decir, la magia, la fe y el deseo pertenecen de alguna manera a los niños. Los cuentos crean una atmósfera que rompe con el mundo que vivimos y abre espacios al sueño. Por otra parte, los cuentos vienen de una tradición oral lo que nos hace volver a las formas pre-literarias de contar. En este sentido, además, nos permiten re-crear o re-contar la sociedad de una manera más radical puesto que al hacerlo nos identificamos con los narradores anónimos que han estado siempre detrás de los Perraults o Grimms y contamos el mundo desde la imagen del deseo. Por último, los cuentos de hadas han pertenecido siempre al mundo de lo femenino y han permanecido con las mujeres mucho más tiempo que con los hombres: los niños muy pronto aprenden que eso es cosa de chicas y a su vez, la tradición de contarlos les ha correspondido normalmente a las mujeres.

En el capítulo titulado 'El gato con botas' en *El cuento de nunca acabar* Martín Gaité nos cuenta que el cuento que más le gustó de pequeña fue precisamente el del Gato con Botas porque eran él y Pulgarcito los únicos que se enfrentan a su destino para cambiarlo: 'El gato con

botas se plantea como un desafío, el rechazo de la realidad' (p. 125). Los demás personajes que recuerda se resignan pasivamente a su destino:

Te decían que eran muy buenos y muy guapos y que en nombre de su virtud y su belleza merecían el premio, pero a mi se me desteñían y me parecían unos sosos de muerte y encima unos privilegiados, allí sin poner nada de su parte, esperando a que la salvación les lloviera del cielo (p. 124).

Los personajes de los cuentos de Gaité van a desafiar la realidad como el gato con botas y todos ellos van a merecer su premio porque se lo van a buscar. Y como él, una manera de rebelarse ante la fatalidad de esos hechos va a ser contárselos a sí mismos de una manera distinta. Esto es lo que hacen Serena, Sorpresa y el protagonista de *La reina*. Y también lo hace el narrador, es decir, la autora: se rebela ante la fatalidad que muestra un presente dominado por el desengaño y la desilusión contándose historias de manera diferente; o bien actuando como interlocutora de versiones subversivas de la realidad, cuando no existe otro interlocutor a quien contárselas hasta que encuentra uno, como en *Caperucita*, o bien buscando ese interlocutor ideal en un imaginado lector ideal.

Martín Gaité había mostrado desde el principio de su carrera como escritora, un interés especial por los relatos fantásticos. En 'La mujer de cera' y 'El balneario',

relatos ambos de los años cincuenta, se introduce el sueño como elemento narrativo. En ambos relatos los protagonistas son producto de una pesadilla que no es sino una expresión de sus miedos. Ambos pertenecen al género 'étrange' en la clasificación de Todorov (1971: 51-52): lo que ocurre podría ser posible pero nos deja con esa sensación de extrañeza e irrealidad. Los dos cuentos siguientes escritos casi treinta años después, 'El castillo de las tres murallas' y 'El pastel del diablo', pertenecen al género 'marvellous': lo que ocurre sólo es explicable por la aparición de efectos maravillosos, mágicos o simplemente desconocidos. Entre unos y otros escribe su cuento fantástico con *El cuarto*, que, como dijimos se basa en la ambigüedad. Parece como si hubiera escrito todo tipo de literatura fantástica hasta llegar a la re-lectura de cuentos clásicos anteriores. Existe otra diferencia en ellos. Los primeros, los 'extraños', están escritos pensando en un interlocutor adulto, son cuentos con una cierta complejidad, un cierto lenguaje y unos elementos que los acercan más al tipo de literatura de miedo o terror. En cambio los cuentos que escribe en los ochenta son cuentos para niños. Mantienen ese elemento mágico, ese lenguaje sencillo, ese 'érase una vez' característico de los cuentos infantiles; y otro elemento muy importante desde mi punto de vista: la moraleja; porque los cuentos infantiles, al crear una atmósfera donde todo es posible, una sociedad sin

fronteras, se sirve de la moraleja final para mostrar precisamente dónde están esas fronteras (Warner 1994: XVI).

'La mujer de cera' es su primer intento de introducir el sueño para liberar deseos, miedos o, como en este caso, culpas; y sin duda, para entenderse mejor a uno/a mismo/a. Está escrito como la confesión introspectiva de un hombre alienado, sin trabajo y con un matrimonio que se viene abajo por su propia conducta irresponsable. Pasa las horas en el bar en compañía de sus amigos descuidando a su mujer que lucha por salvar el matrimonio. Una tarde, al salir de la taberna, encuentra a una mujer en el metro que lleva un niño que sólo ve él. Es un niño muerto y cubierto de sangre. La mujer lo sigue y aparece en el umbral de su puerta cuando llega a casa y descubre que su mujer lo ha dejado. Despierta de la pesadilla cuando entra en casa su mujer por la mañana y arrepentido le dice que la quiere y que va a cambiar. Es un primer intento de utilizar el sueño como liberador de sentimientos y transgresor de fronteras.

En la portada de 'El balneario' en la edición de Cuentos hay una cita de Unamuno: 'Cuando un hombre dormido e inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él, como conciencia que sueña, o su sueño?'. Para Martín Gaité no existe una cosa más que otra porque no existen fronteras claras entre una cosa y otra. Lo dice en *El cuarto*: '...cuando me despierto de un sueño... nadie podría convencerme de que existe una clave más importante para

entender el mundo de la que el sueño, por disparatado que sea, me acaba de sugerir' (p. 122).

En 'El balneario', una mujer con una existencia anodina está pasando una temporada en un balneario donde todos los días se deslizan iguales. Se echa la siesta una tarde y tiene una pesadilla. Cuando Matilde, una vez despierta, se mira en el espejo ve una mujer soltera que tiene que acudir a toda una retahíla de apellidos que le recuerdan que es de buena familia, una persona aceptable dentro de las normas sociales del momento, porque por un momento lo que ve en el espejo es otra mujer con una identidad muy diferente.

Sabemos por lo dicho hasta ahora y por lo que Gaité explica en *El cuarto*, que el matrimonio en aquella época era el final feliz de todas las relaciones; eso antes que quedarse soltera, pero incluso peor era lo de fugarse o lo de ser una fresca. En el sueño Matilde no sabe si está casada o soltera, ni siquiera sabe bien quién es, ya que tiene que mirar el pasaporte para reconocerse. Sabe que está con un hombre y se siente culpable por ello, aunque esta culpabilidad no está exenta de placer por lo prohibido. Ve que todo el mundo levanta la vista cuando pasan y los miran con reproche. Lo describe como un lugar aburrido donde las señoras, todas gordas, hacen labor mientras los maridos bostezan en sus sillas de mimbre. Todos se aburren menos ella que pasea de la mano de un

Carlos: 'guapo y atractivo, mucho más alto que yo; también mucho más guapo. Era un placer muy grande caminar por aquella avenida desafiando a todos' (pp. 19-20). Al sentido de culpabilidad se une el deseo sexual de novela rosa, el deseo de que la bese allí en medio de todos, como 'de escena de amor en el cine' (p. 20). Porque él responde a la idea de novela rosa: 'era brusco e incomprensible, turbador; seguramente ocultaba un pasado azaroso' (p. 70). Eran ese tipo de hombres que esconden un interesante secreto, nada comparado con aquellos aburridos que bostezaban en las sillas. Se alegra al oír decir a un empleado que su marido la espera en el ascensor y desea que todo el mundo oiga esas palabras. Todo esto nos induce a interpretar el sueño como un deseo oculto: deseo de vivir una novela rosa, el comienzo que tiene término en *El cuarto de atrás*. El extrañamiento que había empezado a sentir desde el principio de la historia se hace casi insoportable a partir de quedarse solos. Dos ideas se le quedan colgadas en la mente: que no podían tener amigos y que eran extranjeros. Dos ideas relacionadas con el sentido de culpa: ninguna española que se precie puede acudir a un balneario con un hombre que, a pesar de parecer su marido, puede no serlo, por lo tanto nadie les va a hablar, nadie va a intentar acercarse a ellos y hacer amistad; van a estar solos. La sociedad bienpensante con más de dos apellidos los va a condenar al ostracismo. Matilde tiene

miedo. Sólo un poco de orden a su alrededor -recordemos el concepto de orden en aquellos tiempos-, le hará sentirse mejor, pero cuando intenta ordenar las ropas de la maleta, éstas se multiplican y se dispersan por toda la habitación. Son ropas antiguas que le dejan en las manos un tacto áspero. Para Palley estas ropas son: 'symbolic of her past, of the years that transpired uselessly, following the routines and conventions of her class and society' (1983: 108). Pienso que además de su pasado, sus antepasados vienen a recordarle que el orden y la limpieza son imprescindibles en una mujer. Ella recibe el mensaje y se dispone a ordenarlo todo con alegría pero poco a poco va encontrando placer en lo contrario, en desordenarlo todo, en tirárselo encima. Sólo con esta pequeña subversión encuentra el sosiego. Este desorden y la presencia de Carlos son dos ideas conectadas en su mente: 'la imagen de este desorden me volvió a traer a la mente el recuerdo de Carlos' (p. 54) como dos subversiones, dos elementos que alteran su ordenada y aburrida vida. Cuando despierta del sueño se siente aliviada al darse cuenta de que 'no hay congojas, no hay vereda terrible que arrastra al molino, ni fantasmas de ahogados, ni hostilidad por parte de nadie. Pero Carlos, tampoco. Carlos sueño. Carlos no hay' (p. 67). Carlos y el desorden la dejan sin memoria ni apellidos con una identidad opresiva, inscrita en el papel que le muestra su retahíla de apellidos. Matilde sabe que con Carlos, la

sociedad la condenará a la soledad, pero sin Carlos, sin sexo, sin deseos y sin sueños también se siente sola: 'Y de pronto, Dios mío, ¿por qué siente su vida tan mezquina y vacía, por qué se ve tan sola, tan espantosamente sola?' (p. 88). De sus meditaciones la sacan las voces de las mujeres que requieren su presencia para seguir jugando a las cartas. Se pone un vestido que le sienta bien, se mira al espejo de nuevo buscando la imagen que le devuelve una identidad conocida y sale de la habitación cerrando con llave.

Esa habitación se mantendrá cerrada hasta que C. la vuelva a abrir treinta años después. El germen de los sueños y los deseos ocultos reprimidos por la sociedad franquista está ahí, agazapado, encerrado en una vuelta a la literatura realista y a la historia, como reconoce Gaité en *El cuarto*. Aquí, acepta la autoridad masculina que le critica su miedo a seguir en el mundo de los sueños. Es sólo cuando aceptamos la autoridad de las mujeres, representadas primariamente por la figura de la madre, de la que proviene la palabra, tan ensalzada, tan emborrachadora como la presenta en *Retahílas*, cuando podemos abrir de nuevo la puerta y enfrentarnos a nuestros deseos. Como dice Muraro: 'Una mujer descubre la necesidad simbólica de la madre, yo misma la descubrí, al poner fin a la automoderación, cuando presté oído a la enormidad de los deseos y de los miedos' (1994: 101). A partir de *El*

cuarto, la presencia de la madre va a primar sobre lo demás tanto en sus versiones realistas como en las fantásticas.

En 1986, Martín Gaité recopila dos cuentos de hadas en un volumen publicado por Lumen. El primero, 'El castillo de las tres murallas' había sido escrito en 1983 y el segundo, 'El pastel del diablo' en 1985. Ambos tienen elementos típicos del género como el proemio, la localización espacial y temporal indefinida, las fórmulas mágicas y los sueños como portadores de mensajes que hay que descifrar, como en los cuentos tradicionales: *La Bella Durmiente* o *Blancanieves*, por citar alguno. Sin embargo, ambos introducen elementos nuevos. Las dos protagonistas son mujeres encerradas: una en un castillo, la otra en su afán de saber. Ambas buscan la libertad y cada una de ellas va a decidirse por un camino distinto. Serena, vive con un hombre avaro y desconfiado y nadie sabe si están casados o no. En un principio Serena representaría la típica imagen de la princesa encerrada en espera del príncipe que la rescate mientras pasa sus días mirando por la ventana. Sería 'La Bella Durmiente del Bosque, Cenicienta, Blancanieves, la que recibe y sufre... encerrada en una torre, un palacio, un jardín o una caverna, o encadenada a una roca, cautiva y dormida, y espera' (De Beauvoir 1977: 36). Sin embargo, pronto descubrimos en ella rasgos que no corresponden a la típica imagen de mujer/princesa. A diferencia de Lucandro, su marido, desprecia cualquier tipo

de riqueza y posesión y vive encerrada entre las avaras paredes a la que él la ha confinado: no puede salir así que el leitmotiv del cuento va a ser la conquista de la libertad conjurado por la canción que aparece varias veces en el cuento: 'Dime, si tú lo sabes, ¿por dónde amor, se va hacia la libertad?'. Va a ser precisamente mediante el amor como la consiga; el amor de su hija y el del profesor de música de la misma con el que se escapa, hecho bastante insólito en las heroínas de los cuentos: el que deje a su hija detrás, pero nunca abandonada ya que se comunican por el lenguaje de los sueños. Cuando nace la niña, de nombre Atalé, el único deseo que Serena pide a las hadas es que entienda sus sueños para que sea capaz de seguir sus deseos y verlos realizados. Así, a pesar de los esfuerzos de Lucandro por separarlas, madre e hija se unen con un lazo imposible de romper. Atalé pronto se convierte en la heroína del cuento, en una mujer fuerte y llena de determinación que se enfrenta a su padre cuando nadie más se atreve y se convierte en la esperanza del pueblo para conseguir que las cosas cambien. En este relato Martín Gaité convierte a la heroína en un personaje activo, promotor de cambios y la maternidad se convierte en el vehículo de la libertad, en la voz que hemos de escuchar. Atalé sabe, porque así se lo han indicado los sueños, que cuando cumpla quince años algo va a pasar. Sabe que volverá a ver a su madre y a pesar del tiempo que hace que no la ve

y de haberla abandonado, nunca deja de confiar en ella porque ha entendido que 'nada es lo que parece'.

Martín Gaité sabiendo que: 'one way in which paternal rule has been reinforced consistently is through fairy tales' (Zipes 1994: 36) propone una alteración a esa norma paternal y como Angela Carter en 'The Bloody Chamber' (1979), convierte a la madre en heroína protagonista, una figura muy lejana a aquella madre que dibujaban los cuentos de mi niñez: 'una mujer limitada, abrumada por los pequeños incidentes domésticos, desgredada y malvestida, sin autoridad ni prestigio' (Turín 1995: 19).

La protagonista en 'The Bloody Chamber' confía en su madre, una mujer que llega galopando y mata de un tiro al hombre que quería torturarla. A partir de entonces, madre, hija y amante -un joven afinador de pianos ciego- viven felices compartiendo sus riquezas con los necesitados. Al finalizar el cuento, la protagonista dice: 'I can only bless the -what shall I call it?- the *maternal telepathy* that sent my mother running headlong from the telephone to the station after I had called her, that night' (1979: 49) [la cursiva es mía]. La telepatía materna, el orden simbólico pero feminizado puesto que la presencia de la madre lo ocupa todo, la palabra, o aquello que nos une a la madre es lo que nos dará la libertad.

En 'El pastel del diablo' la pequeña Sorpresa es una niña inconformista y, como tal, inventa historias en las

que vive la vida que desea. La mayoría de ellas refieren a una niña que se convierte en mujer de la noche a la mañana y viaja por todo el mundo descifrando los cuentos difíciles que contaba aquella gente porque Sorpresa también sabe que las cosas son distintas de lo que parecen y necesitan descifrarse. El mundo de los mayores le parece un mundo lleno de secretos que no comprende y desea entender. Aquí la figura de la madre presenta la forma más tradicional de ama de casa portadora de valores ancestrales. No quiere que Sorpresa vaya a la casa grande porque el señor lleva 'mala vida'. Quiere convertir a la niña en una mujer como las demás y hace trabajo extra para poder hacerle un ajuar para cuando se case. Pero Sorpresa no quiere nada de esto y su inconformismo la convierte en mala: 'Todos igual. Mis padres que soy mala, las mujeres que soy mala, el cura que soy mala. Y ahora encima también tú. Pues acabaré siendo mala, si tanto os empeñáis, más mala que el diablo' (p. 109).

Si nos fijamos, es precisamente esta figura maternal de madre alternativa la que va a configurar la vida de las niñas. Me refiero a la maternidad, no como a algo puramente biológico o socialmente construido puesto que no son siempre las madres biológicas las que entienden mejor a sus hijas (lo vemos en *Caperucita*, *El pastel del diablo* o *La reina de las nieves*), sino más bien a una función maternal simbólica. En los cuentos que vamos a ver, la felicidad de

los protagonistas va a depender mucho de las figuras femeninas de la familia. A Atalé, su madre le enseña el camino de la libertad, lo mismo que a Sarah en *Caperucita* lo hace su abuela y a Kay en *La reina*, su verdadera madre. En los tres casos estamos ante mujeres que son presentadas desempeñando roles diferentes en todos los aspectos a los tradicionales. Tanto Serena, como Gloria Star y Casilda son mujeres inconformistas, que han ido contracorriente y que viven una existencia más rica que las demás. La hija Atalé, la nieta Sarah, y el hijo Kay viven de acuerdo a esto. Atalé es presentada por la autora como una niña fuerte, segura de sí misma y capaz de contestar a la autoridad de Lucandro; una imagen muy diferente a la de *La Bella Durmiente*, por ejemplo, esperando en el bosque que aparezca el príncipe y la despierte de su sueño. Sorpresa pronto decide que el cuento que le han contado los mayores de casarse, tener hijos, envejecer en el pueblo y 'colorín colorado era un cuento tonto y triste'. Se siente sola en el mundo 'sin más compañía que la de ese motorcito invisible que fabricaba imágenes por dentro de su cabeza' (p. 171) así que decide escribir sus cuentos y aprender a comerse sola el pastel del diablo. Esta vez es a través de la literatura, buscando dentro de una misma como podemos alcanzar esa libertad. La búsqueda de esa libertad, que como he mencionado, es el leitmotiv de ambos cuentos, puede encontrarse por distintos caminos: para Serena, es a través

de sus sueños que transmite a su hija, y ésta gracias a la energía y el amor de su madre, como en el cuento de Ángela Carter. Para Sorpresa, en ausencia de una figura materna con la que identificarse, esta libertad le llegará a través de la literatura, o lo que es lo mismo, de la necesidad de conocerse a sí misma.

Si, como vimos, con 'El balneario' Martín Gaité había introducido el sueño como forma liberadora y lo extraño como forma literaria, ya en los años ochenta, los sueños son presentados como portadores de mensajes que hemos de descifrar. Estos mensajes nos hablan a través de la voz de la madre y la literatura empieza a adquirir un cariz maravilloso, es decir, a recrear un mundo donde todo es posible. Es posible que las mujeres sean fuertes, que desafíen a la autoridad en cualquier forma que tome, que cumplan sus deseos y escriban sus sueños, que miren dentro de sí mismas y que encuentren su propia libertad.

Ya en los años noventa Martín Gaité escribe dos versiones revisadas de dos cuentos tradicionales: *Caperucita Roja* y *La reina de las nieves*. Ambas versiones están ya localizadas en el tiempo, en nuestro tiempo. Son cuentos urbanos, contemporáneos que pretenden:

To create something new that incorporates the critical and creative thinking of the producer and corresponds to changed demands and tastes of audiences. As a result of transformed values, the revised fairy tale seeks to alter the reader's

views of traditional patterns, images, and codes (Zipes 1994: 9).

Como he apuntado antes, en *El cuento de nunca acabar*, Gaité afirma que el cuento que más le gustaba de pequeña era *El gato con botas* porque es capaz de buscar su propio destino dentro de la adversidad, es decir, es el único inconformista que recuerda de niña. Tal vez Angela Carter compartía la misma opinión cuando escribió una versión revisada del mismo cuento en la que la astucia del gato se une a la de su amiga la gata y juntos urden un plan para sacar a la señora de las garras del avaro Signor Panteleone. También dice Gaité que los personajes de los cuentos de hadas no colaboraban nunca con el autor para salvarse puesto que todos ellos tenían asignado un final feliz. Y alude a *Caperucita* como el único cuento sin final feliz a pesar de que versiones posteriores a la de Perrault la salven y 'eso sí que es un pegote' (p. 124).

En 1990 la editorial Siruela publica una preciosa edición de *Caperucita en Manhattan* con ilustraciones de la autora y una dedicatoria a Juan Carlo Eguillo 'por la respiración boca a boca que les insufló a las dos en aquel verano horrible' (se refiere al verano de 1985, año en que murió su hija). Parece ser que empezó haciendo dibujos para una niña que volaba por la ciudad con su capa roja (Prego 1991: 105), pero lo cierto es que acabó escribiendo una revisión de la *Caperucita* de Perrault para, como Carter:

`drawing them out of their set shapes, out of the separate space of "children's stories" or "folk art", and into the world of change. It was yet another assault on myth' (Sage 1994: 39). En efecto, con *Caperucita* se alteran muchas cosas, sobre todo la moraleja final.

Sara Allen es una niña de diez años que encuentra en la abuela la figura maternal a la que parecerse en el continuum materno. Desprecia lo que hace su madre, la tarta de fresa, la limpieza, el orden, la dedicación. La Sra. Allen podría muy bien ser una representante de las mujeres de la Sección Femenina presentando ante Sara lo que ésta nunca querrá ser. Y Sara una de las participantes en 'the daughters' revolt' (Coward 1992: 91), como hija contra la generación anterior de mujeres, es decir, como vimos antes, contra la madre conformista. La abuela, Rebeca Little, casada varias veces y cantante de music-hall es una mujer que vive de los recuerdos, sin miedo a las apariencias, inventando historias e intentando escaparse, como Sara, de las consignas de Vivian. A Sara, como a Gaité, no le gustaban los finales de los cuentos y se los inventaba diferentes. La viñeta que más le gustaba de todos los cuentos era la del encuentro de *Caperucita* con un lobo que no daba miedo así que nunca le extrañó que la pequeña se dejara engañar por él. Como apunta Isabel M. Roger (1992: 328), en Sara están perfiladas muchas de las características que habíamos visto en personajes infantiles

y adolescentes de la autora. Es una niña solitaria, que hace preguntas, que escribe en cuadernos de tapas duras y cuando sea mayor quiere escribir novelas de misterio, que padece de insomnio, que inventa historias y palabras, arisca y según Vivian parecida a la abuela. Muy pronto aprende 'que los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto' (p. 36). Desea salir, ser libre, poder gritar sus palabras secretas y para ello le rezaba a la estatua de la libertad.

Aprovechando la ausencia de sus padres, decide marcharse sola a Manhattan a llevarle la tarta de fresa, especialidad de la madre, a la abuela. El viaje a Manhattan se convierte en un viaje hacia el interior de sí misma. Se encuentra con miss Lunatic, una mujer madura que pasea por las calles vestida con harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas cuando empieza a anochecer. No tiene documentación y su único equipaje es una faltriquera llena de ungüentos que alivian dolores y palabras que inyectan fe a los desesperados y solitarios. No le interesa el dinero: 'porque se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando' (p. 91). Es, como dice Sara, un espíritu, la encarnación de la estatua de la libertad, de esa libertad en busca de la cual se embarcaron Serena, Atalé y Sorpresa, la tantas veces invocada Madame Bartholdi, la realización de un deseo. Representa los

valores que ha perdido la sociedad del posmodernismo⁴. Los valores que, según ella representan lo que es vivir:

Es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oído a las
 cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir
 mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de
 pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no
 permitir que nos humillen o nos engañen, no contestar que sí
 sin haber contado antes hasta cien como hacía el Pato Donald...
 Vivir es saber estar solo para saber estar en compañía, y vivir
 es explicarse y llorar... y vivir es reírse... (p. 92).

Con ella, Sara aprende que 'a quien dices tu secreto, das
 tu libertad' y de paso nunca a un novio porque 'los hombres
 se van mucho de la lengua' (p. 150), con lo que la autora
 da la vuelta a la acusación de 'cotillas' que
 tradicionalmente hemos sufrido las mujeres y se lo aplica
 a los hombres. Con un pacto de sangre, miss Lunatic
 traslada a Sara los atributos de la libertad. De camino a
 casa de la abuela, ya sola de nuevo, Sara se encuentra en
 Central Park con Mr. Woolf, que busca desesperadamente la

⁴ Cuando hablo de los valores perdidos, me refiero a lo que la autora tantas veces ha expresado en sus intervenciones y que José María Mardones (1994: 27-28) resume como sigue: 'En esta sociedad posmoderna, cuyo ápice o utopía realizada es, según Baudrillard, América (USA) (1987, 106)... un aumento de la carencia de diálogo, crece la soledad de las personas y muchas se describen sin relaciones humanas, a pesar de estar entrelazadas de cables electrónicos y de vivir cada día "en la masa" y "como la masa"'. Las palabras de Miss Lunatic, como representante de la utopía americana de libertad, apoyan estas palabras en cuanto a la soledad y la necesidad de saber habitarla, así como la necesidad de compasión, de respeto a los ancianos, de solidaridad, de calma y de todos los valores que, como hemos visto, han llenado páginas en la última década.

receta de la tarta de fresa. Se le describe como un señor bien vestido de nariz afilada que parece estar siempre como olfateando algo, 'lo cual le daba un toque de animal al acecho' (p. 162). La intención de este lobo, aunque en un primer momento responde a un deseo de beneficiarse con la receta de la tarta, se desplaza tras su conversación con la niña, hacia un deseo de amor y comprensión. A diferencia del lobo tradicional, Mr. Wolf no quiere comerse a la niña ni seducirla, sino quedarse con la abuela en quien ha reconocido una amada suya de los años de juventud. Allí los deja Sara bailando mientras que ella se va en busca de la libertad.

Sobre el cuento de *Caperucita* se han hecho muchas interpretaciones y varias versiones⁵. Ya he mencionado que a Gaité nunca le gustó el final en que la niña se salva cuando le abren la tripa al lobo para sacarla. En su relectura del cuento, Gaité deja que la niña luche contra su destino y busque la libertad. Como *El gato con botas*, Sara Allen no se conforma con su suerte y sale en busca de aventuras. Como la *Caperucita* del cuento: 'she lacks self-discipline and has a nonconformist streak which must be eradicated' (Zipes 1989: 124-25). Para erradicarlo, la madre piensa que lo mejor es que la vea un psiquiatra

⁵ El mismo cuento escrito fue la recreación de Perrault de un cuento de tradición oral llamado 'The Grandmother'. En 1818 el cuento sirvió como base para la ópera *Le petit Chaperon rouge* y para la Parte I de *Fausto* de Goethe. Con los hermanos Grimm, *Caperucita* se convirtió en una niña desobediente (Zipes 1989: 122-25).

infantil ya que inventa palabras que no quieren decir nada y hace preguntas que, en opinión de la madre, no son 'normales en una niña de tres años', como qué es morirse o casarse o la libertad (p. 21). Sin embargo en este relato en lugar de ser castigada por ello y devorada por el lobo, Sara encuentra el camino a la libertad. Si en las versiones sucesivas del cuento, son los leñadores los que salvan a la niña sacándola del vientre de lobo, en la versión de Gaité es una mujer, una anciana sabia y excéntrica la que salva a la niña de su propio miedo a perderse.

Esta figura de la mujer anciana es importante como otra novedad o alteración dentro de los cuentos de hadas. Según Turín en el libro mencionado, la mujer anciana está ausente en los cuentos de hadas o existe sólo como bruja mala o abuela. La abuela, suele ser 'muy mayor e incluso moribunda, vestida como una vieja campesina, consagrada a los dulces, a los bizcochos y a los cuentos' (p. 35). Las dos mujeres mayores de *Caperucita*, sin embargo son todo lo contrario. La 'bruja' no es una bruja mala sino una sabia buena, no hace bebedizos para dormir a la protagonista sino que da consejos para despertarla y encaminarla hacia la libertad. Y la abuela es una mujer con un pasado excitante, odia la tarta de fresa, era cantante cuando era joven y, eso sí, es una buena contadora de cuentos. Así que a la pregunta que se hace Turin:

¿Para cuando una abuela sin cabellos blancos aparentes, una abuela artesana, periodista, diputada, comerciante o actriz, una abuela que se vuelve a casar o que vive con un nuevo compañero, una abuela en pantalones y en bicicleta, la verdadera abuela de los niños? ¿Es realmente necesario que los niños sigan creyendo que, terminada su misión (traer niños al mundo y educarlos), las mujeres no tienen más intereses, más deseos, más razones de ser? (1995: 37).

podemos contestar sin problemas: esos cuentos ya están contándose ahora, en los años noventa, mostrando una nueva realidad donde las mujeres son responsables y autónomas, son madres inteligentes e instruidas, donde hay parejas que mantienen relaciones igualitarias, madres que se divorcian y pueden ser felices con otra pareja, madres solteras, e incluso, como veremos en *La reina de las nieves*, madres que recuperan a su hijo abandonado después de treinta años sin que esto suponga el calificativo de mala madre.

Respecto al final 'feliz pero abierto' de *Caperucita en Manhattan*, encierra una moraleja, como todos los cuentos para niños: 'the child must derive a moral lesson from every event, experience, or story to which he is exposed' (Shavit 1989: 148). A diferencia del cuento de Perrault (1957: 61) en el que se avisa a las mujeres de no fiarse de ningún lobo porque:

Mais, hélas ! Qui ne sait que ces loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux !

en el cuento de Gaite se anima a las mujeres a que se dejen tentar, a que se metan en el bosque de noche, a que mantengan la ingenuidad; pero sobre todo, a que sean dueñas de su propio destino:

No te hice ni celestial ni terrenal,
ni mortal ni inmortal, con el fin de
que fueras libre y soberano artífice
de ti mismo, de acuerdo con tu designio.

Sara Allen, la Caperucita de los años noventa, va a buscar la libertad, como lo hacían Atalé y Serena. Va a salir al bosque y encontrarse con el lobo y la sabia que le enseñan lo que es vivir y que esa libertad la va a encontrar, como también descubre Sorpresa, dentro de sí misma.

Cuando leí *Nubosidad variable* sentí que aquel libro me reconciliaba de nuevo con una autora con la que mantenía una relación de amor y odio. Llevaba tiempo sin leer nada de ella porque, por razones que no vienen al caso, había decidido dejar mi investigación. Un buen amigo me regaló el libro y estuvo esperando en el estante durante varios meses. Lo empecé con pocas ganas, casi como una obligación que poco a poco fue convirtiéndose en placer. Cuando llegué

al capítulo llamado 'Persistencia de la memoria' no pude reprimir el llanto. Era un llanto tranquilo, de reconciliación; igual que Sofía se reconcilia con su madre a través del sueño, yo me reconciliaba con Gaité a través de la literatura. Porque aquella era la Gaité que me había emocionado siempre y porque aquel entenderse con la madre y aprender a quererla tenía mucho que ver con mi propia historia. Gaité, desde detrás de aquel libro, me estaba echando una mano que yo recogía con ganas.

Aquella misma noche decidí reemprender mi investigación y así se lo hice saber a la autora en una larga carta en la que le explicaba mis sentimientos. Me contestó inmediatamente y entre otras cosas me dijo que si había llorado con *Nubosidad variable*, que me esperara a leer *La reina de las nieves*. En efecto, a pesar de estar avisada, el final de aquel libro me conmovió especialmente; sentí que era definitivamente a través de la fantasía como Martín Gaité conseguía expresarse con total libertad y me pareció que en este libro estaban todos los temas, obsesiones y recurrencias de la autora. Es ahora, después de muchas lecturas sobre filosofía y crítica cuando puedo poner en palabras lo que entonces eran sólo sentimientos. Algo nuevo, distinto, había en aquellos dos libros, sobre todo en el último que no podía explicar pero que los hacían distintos a los demás. Ahora creo entenderlo y es, como ya he expresado, la aceptación de la autoridad materna, el

reconocimiento de que, para una existencia libre, la mujer (y con *La reina de las nieves*, el hombre) necesita de la potencia materna, del reconocimiento de su presencia. Porque la historia de *La reina de las nieves* empieza con un reconocimiento: 'La ausencia definitiva del padre, la visión ahí enfrente de su butaca vacía, es lo que diferencia este comienzo de todos los que había imaginado' (p. 73).

Leonardo/Kay empieza su historia transformándose en sueños en su madre en un deseo de entenderla, de saber si ella lo quería o no. Ella, en forma de estatua blanca, convertida en la reina de las nieves, abraza a Leo y lo convierte en hielo. Tiene que recurrir a su abuela para que con las cantinelas surrealistas que suponían los acertijos que le planteaba de pequeño: 'De codín de codán, de la vera vera van, de la bodega al desván...' le introduzca en el mundo del cuento, el del 'érase una vez'. Comienza entonces su autoanálisis en forma de cuento de Andersen. Mezclando elementos del cuento con los de su propia vida sabemos que desde niño se sintió intrigado por su madre, o por aquella figura a la que siempre llamó como tal pero con cierta aprensión, aquella figura alta, bella, rubia y fría, muy fría que no le comprendía, como tampoco su padre se sintió nunca comprendido por su abuela. La abuela, sin embargo, enseñó a Leo muchas cosas: le enseñó el arte de los rodeos y a buscarse las mañas como lo hizo siempre el

gato con botas (recordemos la preferencia de la autora por este personaje), es decir, a no doblegarse a su destino. La abuela es la persona que sustituye a la madre en la infancia de Leo y la persona a la que siempre recurre hasta el día de su muerte en el que se sintió: 'extraviado y sin protección alguna' (p. 150). Aquel día lloró por última vez, sintió miedo del futuro y empezó a formarse su cicatriz. Esta sustitución de la madre por la abuela es aceptada por Leo hasta el día de la muerte de ésta, cuando él descubre su 'fijación', es decir, esa 'relación primordial con la matriz de la vida, característica de la relación primaria con la madre que permanece inmutable y constituye un factor de resistencia a las sustituciones de la madre' (Muraro 1994: 56-57). Es decir, aunque la madre biológica puede ser sustituida por otras figuras, el fenómeno de la fijación, aquella parte de nosotros que permanece fijada a la madre, nos permite reconocer los buenos o malos sustitutos. La abuela había sido una buena sustituta, pero su muerte acaba con la sustitución y aparece la fijación en forma de neurosis. Cuando muere la abuela, Leo comienza a perder la memoria, que empieza a recuperar con la muerte de sus padres mediante la escritura.

Cuando sus padres mueren en accidente de tráfico es cuando decide comenzar su autoanálisis. Se encuentra perdido; acaba de salir de la cárcel por tráfico de drogas

así que se encierra en casa y comienza a revolver los papeles de su padre buscando el hilo. Enseguida se encuentra con un personaje misterioso, alguien llamado Sila de quien el padre estaba enamorado y con quien encuentra multitud de afinidades. Por los fragmentos de diario y cartas que esa mujer ha ido mandando a su padre, Leonardo reconstruye como un collage su propia historia y la de su familia en lo que él mismo llama: 'amalgama vida-literatura' (p. 126).

La figura del padre es la que hemos estado viendo hasta ahora. Se trata de un hombre cobarde, con deseos de escribir (p. 144) pero demasiado débil para ponerse a hacerlo. Un padre como el padre de Germán o el de *Fragmentos*, o como el marido de Sofía. Un hombre que se deja llevar por el glamour del dinero y la belleza y se casa con una mujer a la que no quiere huyendo, como le dice su madre, de un amor romántico y de ella misma. Vamos reconstruyendo su figura mediante fragmentos de unos y de otros, de Leo, de Casilda, del notario. Sabemos que quería mucho a su hijo pero nunca supo demostrárselo, sabemos su interés por el siglo XVIII y su intento de atrapar, entender y definir a Casilda, lo que fue siempre un error. Atraído por lo exótico, se casa con Trud, una americana.

Elena Gascón Vera especula sobre la causa de la elección de personajes americanos por las escritoras españolas actuales para expresar sus críticas sobre el

momento actual y arguye que tal vez sea porque estos personajes, al ser ajenos y diferentes puedan servirnos de motores y espejos de nuestra propia introspección personal y colectiva (1992: 54). Por otra parte, y como ya he mencionado en la nota a pie de página 4, América supone, en palabras de J.M. Mardones, la utopía posmoderna de la libertad y al mismo tiempo la representación de los valores perdidos. La figura de Trud le sirve a la autora para criticar el feminismo de la igualdad, cuyas primeras nociones llegaron a España desde América, así como para criticar lo que siempre criticó en sus obras, esas mujeres que llamó liberadas que no han sabido interiorizar los cambios y se enfrentan a la disyuntiva: 'o se asumen las ataduras o se asume la soledad'. Con ella es como si la autora quisiera reivindicar las raíces, la identidad de la tierra. De la misma manera que había reconocido Eulalia en *Retahílas*: '¿Cómo va a ser europea una persona que tiene sus raíces en el Tangaraño?, si no puede ser, comprendí que de esta contradicción han nacido todos los encontronazos que me he pegado en la vida' (p. 199), vemos una persona como Trud, que tiene que vivir en la contradicción que supone la diferencia entre su ambiente y el de su marido. La narración que hace Rosa al principio del libro es muy ilustrativa. Trud huía de todo lo que tuviera que ver con el pueblo, con lo rural. Estaba obsesionada con la limpieza y llegó a prohibirle a Rosa el contacto con Leo por lo

mismo. Nos recuerda a Collete, la madrastra de Germán, también extranjera pero en este caso francesa⁶ que se pasaba la vida haciendo reformas en la casa como si al reformar lo externo, una pudiera cambiar también lo interno, en un intento de ser una buena ama de casa pero huyendo del estereotipo en que lo convirtió el feminismo de los años sesenta, es decir viviendo entre modelos de mujer impuestos por la sociedad. Las obras en la casa parecen una especie de obsesión en la autora y siempre tienen un tinte negativo; suponen una especie de hiperactividad que impide la calma y el sosiego que se necesitan para escribir y para vivir. Curiosamente en *Nubosidad variable*, es el marido el que siempre anda haciendo reformas en la casa.

Pero volviendo a Trud y su anti-ruralismo, podríamos interpretarlo como una crítica a la situación española actual. Si en los primeros años del franquismo, los intelectuales buscaban en la literatura y el cine extranjeros una manera de salir del anquilosamiento y el españolismo (recordemos el eslógan promovido por Franco: 'España es diferente') restrictivo de la cultura de

⁶ En aquellos años 'lo americano' aún no había sustituido a 'lo francés'. Por ejemplo, la lengua obligatoria en la enseñanza primaria era el francés hasta que el inglés fue sustituyéndolo. Yo misma tuve problemas porque al empezar la enseñanza secundaria, la opción de francés había desaparecido completamente en aquel colegio privado -se mantenía aún en algunos públicos- y tuve que tomar lecciones privadas de inglés antes de empezar las clases. Además, la conciencia colectiva de 'lo extranjero' seguía haciendo referencia principalmente a Francia, a donde se desplazaban los españoles que podían permitírselo para ver películas prohibidas. También eran las francesas las mujeres que, en la escuela y en casa y muy sutilmente, te ponían como ejemplo negativo de independencia y 'frescura'.

entonces, en los años ochenta surge una llamada a la reflexión en este sentido. La realidad de la participación política y económica de España en Europa trae como consecuencia una tendencia materialista y consumista de los países más industrializados a cuya cabeza está EE.UU. Esto ha traído también una mejora en general de las condiciones de vida de la población, pero ¿a cambio de qué?: las prisas, las drogas, el terrorismo, el estrés⁷. Así la abuela misma lo reconoce: 'Estoy hecha un lío. Ya sé que llevo muchos años fomentando tu ambición y empujándote a dejar este país de atraso y leyendas en que estoy anclada' (pp. 129-30). Sin embargo no entiende qué encuentra en América que le atrae tanto.

En mi opinión Martín Gaité, como muchos otros autores⁸, hace una llamada a la reflexión en el sentido de mirar dentro de nosotros mismos, como lo hace con sus protagonistas en los cuentos. Pero una vez más, es clemente con sus personajes. Una sociedad que ha estado sometida al aislamiento y que ha bebido de las consignas del

⁷ J.M. López de Abiada (1995: 18) afirma que uno de los cambios más visibles en la España de los últimos años ha sido la 'desmedida veneración por la riqueza y la frenética carrera en pos del dinero', lo que trae consigo el estrés, la insolidaridad con los que tienen menos y el individualismo.

⁸ Gaité no es la única voz crítica en este sentido. Existe un resurgimiento general de las identidades locales en Europa en este período. Es una de las características del posmodernismo: 'vivimos sumergidos en un pluralismo heteromorfo y las reglas no pueden por menos que ser heterogéneas' (Lyotard 1984: 116). Es decir, mediante el pluralismo, o en este caso el localismo frente al centralismo o globalismo, extendemos una invitación al diálogo y el entendimiento.

franquismo, explota cuando llega la democracia y se siente ávida de conocer y de ser como los demás países de Europa (la España de la igualdad). Pero también nos muestra que en nuestra sociedad hay valores que no tenemos por qué enterrar y si lo hacemos, viviremos en la continua contradicción a la que se refiere Eulalia. Mantengamos nuestras diferencias dentro de la igualdad. Porque estos dos temas, el de la identidad sexual y territorial van muy unidos en la novelística de Gaité, como vemos que afirma Eulalia y como afirma también la abuela cuando se entera de que Trud no quiere tener hijos porque: "es muy feminista y no está segura de querer pasar por el trance de un parto: "Pues oye, hijo, eso tampoco, que parir en las mujeres es cosa natural"" (p. 131). De ahí, como afirma Eulalia, surgen las contradicciones entre el deseo de ser madre frente a la obligatoriedad de serlo y la exclusión de la opción a ello.

En *La reina de las nieves* la autora juega con el concepto de madre y madrastra. En los relatos de Martín Gaité la figura de la madrastra influye más en los hijos que en las hijas, como demuestran los tres libros en los que aparece esta figura: *Fragmentos de interior*, *Retahílas* y *La reina de las nieves*. Esto en sí es ya una subversión pues según Madonna Kolbenschlag en casi todos los cuentos en los que aparece la figura de la madrastra malvada, la presentan en relación con una hija y raras veces con un

hijo (1994: 72). Y esto es porque en las hijas la madre ve una continuación de sí misma, semejanza que genera una especie de tiranía. La madrastra según Rheingold (1964: 136) ha sido utilizada siempre como un recurso para encontrar un chivo expiatorio sobre el que descargar el miedo y el odio a la madre, es decir, una proyección de los temores de la sociedad patriarcal. Sin embargo Martín Gaité elige la relación madre/hijo para desarrollarla en este sentido. Ambos, Germán y Leopoldo, son los personajes masculinos con madrastra pero mientras que en *Retahílas*, la figura de la madre buena muere muy pronto, como ocurría en el cuento tradicional, en *La reina*, desde el mismo recinto del cuento de hadas, la madre buena resucita para su hijo, reconciliando la relación y a la vez salvando de madrastras malvadas a la de madre/hija. Además, la figura de la madrastra queda desfigurada presentándola siempre como extranjera y portadora de esos valores sobre los que la autora nos invita a reflexionar desde el feminismo: los de la mujer liberada, aquella que ni asume las ataduras ni puede asumir una libertad que no le llega desde el interior de sí misma sino de la creación de categorías tan restringidas como las que planteaba el androcentrismo al quererlo convertir en ginocentrismo.

La homo/bisexualidad es otro tema que surge ya abiertamente en estas novelas. Como ya había apuntado antes, los personajes masculinos más queridos por la autora

son aquellos de sexualidad ambigua. En *La reina de las nieves* esto aparece desde el principio y además aparece de forma ambigua también. Sabemos que Leo no es homosexual porque muy pronto aparece una chica pelirroja que le recuerda que tuvieron una relación sexual y él mismo hace varios comentarios al respecto. Sin embargo, la razón por la que lo meten en la enfermería del hospital es por las sospechas de homosexualidad de los presos y el miedo a ser definido como tal por su compañero de celda que es el que lo denuncia. Entre los dos compañeros de celda se crea una relación que puede resultar ambigua: 'Ya le está pasando la lengua por el borde engomado del papel. También me gusta mucho cuando hace eso, casi lo que más ¡lo chupa con tanta delicadeza!' (p. 38). Sin embargo, el compañero, que reconoce haber tenido un acercamiento homosexual algún tiempo antes, enseguida lo des-clasifica puesto que: 'no se parecía ni por el forro a ninguno de los que Julián había conocido en su vida, gesticulantes, descarados, provocadores' (p. 38). Así se desmonta el mito de la homosexualidad masculina como un producto 'camp' para entenderlo más como algo inserto en nuestra textura eminentemente bisexual. El mismo Leo se siente atraído por las manos de Mauricio: 'Mirando sus uñas grandes y sonrosadas que destacaban sobre la piel color chocolate, experimentaba de nuevo una sensación estimulante' (p. 86). Cuando finalmente la pregunta se hace abiertamente: '-No

serás homosexual, lo digo más que nada por saber-' (p. 189), la respuesta es, una vez más ambigua: 'tuve miedo a la mentira piadosa con que se consuela a otro naufrago. Le hice una caricia fugaz en el pelo y aproveché para levantarme. "-Mi abuela decía que los acertijos se tienen que resolver sin ayuda-" (p. 190).

En resumen, es entrar en el discurso del género y de lo masculino y lo femenino como definiciones cerradas, lo que nos hace infelices, como a Kay, el cual, después de introducirsele el cristalito en el ojo, comenzó a no divertirse con la compañía de su amiga que: 'empezó a parecerle tonta, sosa y pequeña; andaba todo el día por la calle jugando a juegos brutos de chicos...' (p. 104).

Asistimos al enamoramiento que va surgiendo en Leopoldo hacia aquella figura que va conociendo por fragmentos: 'Sí, a qué darle más vueltas, me trae loco perdido la nieta del farero, la novia de mi padre... me está sorbiendo el seso y ya no aguanto más' (p. 241), y la mujer a la que poco después, uniendo los fragmentos reconoce como su madre, la Gerda de su infancia, aquella muchacha que, contra viento y marea y salvando todos los peligros del mundo, se embarcó en una aventura peligrosa para recuperar a Kay de las garras de la reina de las nieves. La única capaz de sacarle el cristalito del ojo y devolverle las lágrimas.

Desde el mundo de lo imaginario, de la fantasía donde

todo es posible y del deseo, *La reina de las nieves* recrea un mundo diferente donde las madres son mujeres libres, que: 'hacen las cosas porque me daba la gana, no por afirmación ni por venganza' (p. 288), mujeres que, a pesar de no haber conocido nunca a su madre no reniegan de su amor sino que contactan con ella: 'a través de la galería de ese reino subterráneo... Y aquella relación entre ella y yo ha perdurado siempre y me mantiene en vida' (p. 291) recuperando definitivamente esa relación difícil y perdida que hemos visto en relatos anteriores, y a su vez son generosas, capaces de ofrecer a su propio hijo y mantener su amor. El concepto de la madre abnegada y sufriente acuñado en los tiempos del franquismo, queda totalmente subvertido con Casilda. Es un mundo donde hombres y mujeres no tienen que polarizarse sino expresarse en libertad, donde los sueños forman parte de la vida, una vida que es un cuento hecho de fragmentos de memoria, de una mezcla intemporal de collage entre pasado y presente.

Como se preguntaba Muraro respecto a las abuelas, hasta que no podamos verlas y contarlas como mujeres independientes y libres seguiremos creando estereotipos. Pero para verlas y contarlas así primero tenemos que aceptar esa potencia que recibimos de nuestras antepasadas por medio del continuum materno. Como Casilda le recuerda a Eugenio quien responsabiliza a su madre de su propia infelicidad, las cosas no fueron así; él estaba maquillando

los hechos a su gusto. Es nuestro deber ayudar a desmaquillarlas.

3.- 'REALISMO' POSMODERNO.

NUBOSIDAD VARIABLE

En la introducción a este capítulo me referí a los años ochenta y noventa como los años del desencanto producido por la falta de fe en el progreso y la emancipación de la humanidad. Por eso, como apunté, se trata de elaborar el problema presente asociando elementos inconscientes con situaciones pasadas, es decir, analizando este pasado. Vivimos momentos de incertidumbre, de escepticismo, de deconstrucción, de crisis y de fragmentos; tal vez por eso el collage es una forma muy utilizada en el arte. Y esto es precisamente lo que van a hacer las dos protagonistas de *Nubosidad variable*, un collage terapéutico con grandes dosis de autoironía. El capítulo tres se titula: 'Se inician los ejercicios de collage' de manera que a partir de aquí, las dos amigas van a intentar juntar esos 'añicos de espejo que es la vida y en los que uno se puede mirar' (p. 76). Y lo van a hacer desde la aceptación de la autoridad femenina: 'Fue cuando te pedí que por favor escribieras, que te pusieras a escribir sobre lo que te

diera la gana, pero enseguida, esa misma noche al llegar a casa, no podía dejarte desaparecer sin que me lo prometieras' (p. 32). Y también desde la intersubjetividad: 'While this self needs the other's response to develop, it exists a priori, before the response... It acknowledges that the other person really exists in the here and now' (Benjamin 1986: 93), puesto que ambas amigas comienzan una existencia distinta desde que se reencuentran y el deseo de volver a verse, de saber que están cerca, hace esa existencia mucho más placentera.

Este desencanto se hace muy explícito en una serie de críticas que hace a la sociedad del momento y, sobre todo, a un tipo de hombre de negocios surgido después de la dictadura, apegado a la sociedad del bienestar, conformista y conservador. Eduardo, marido de Sofía, y sus amigos, encarnan esta figura: antiguos luchadores por la libertad, pertenecientes a la izquierda antifranquista, para los que: 'ir de pordiosera' equivalía a una actitud independiente' (p. 18) mientras que ahora: 'se compra mucha ropa, entre lujosa e informal, creo que va a la sauna y se peina con gomina' (p. 15) y han convertido el dinero en su panacea. Hay referencias a las chabolas, que van propagándose cada vez más: 'a medida que los especuladores del terreno baten en retirada con sus excavadoras la miseria del extrarradio, como si quisieran negarle la existencia al apartarla de su vista' (p. 51). Expresa también su desencanto en cuanto a

cierto tipo de arte, como el de Gregorio Termes en cuyos cuadros se puede mojar pan porque eran huevos fritos estrellados contra el lienzo (p. 31). Sin embargo, se los quitan de las manos a pesar de su precio:

Se oían bastante las palabras tema, problemática, cotización, proyección de futuro, coyuntural y obsoleto. Pero sobre todo kilos. No kilos de filetes ni kilos de oro, ni kilos de papel, kilos de nada, una masa informe, pastosa y marrón en la que se chapoteaba compulsivamente, que pringaba hasta los ojos. Kilos de mierda (p. 86).

Este tipo de crítica al dinero y a la sociedad mercantil en que vivimos, que ya habíamos visto expresada por Miss Lunatic, la expresan ahora las dos amigas; dos personajes 'reales' que viven inmersas en ese mismo mundo de 'personajes más que personas' (p. 19).

Se critica también el matrimonio como antídoto del amor: 'hay amores de novela y amores para casarse' (p. 167) que convierte a las mujeres en 'las pobres Fefas y las pobres Danielas' (p. 82), mujeres solitarias, abandonadas por sus maridos en una edad crítica por una mujer más joven, inseguras y neuróticas: 'El rimmel le empezaba a dejar regueros negros por las mejillas, parpadeaba neuróticamente y el moño lo tenía medio deshecho' (p. 84). El tipo de matrimonio con el que acababan siempre las novelas de final feliz: 'te lo acaba de decir el reverendo,

juntos en la dicha y en la calamidad y también en el tedio, eso se le ha olvidado mencionarlo' (p. 326).

Por este desencanto, Sofía, a diferencia de su marido, es incapaz de 'adaptarse al medio' (p. 82) no le gusta la realidad: 'he cumplido con ella como Dios me ha dado a entender cuando no había manera de esquivar sus leyes, pero el texto de esas leyes -que además son tantas- no me entra' (p. 111). Por eso le han diagnosticado una enfermedad psíquica llamada 'vivencias de irrealdad'. Sólo su propio texto compartido por su amiga, le va a hacer revivir. La literatura es 'el único refugio' (p. 161); 'escribir me saca del infierno' (p. 125); 'La literatura me ha salvado de pozos negros' (p. 162).

La realidad de la ficción o la ficción de la realidad; el realismo, el romanticismo, la novela fantástica, los cuentos de hadas (la imaginación, la memoria, la experiencia). Son todo categorías y definiciones que utilizamos para facilitar su estudio, pero las diferencias, como hemos visto, no están nada claras entre lo que es una persona y un personaje, lo que es ficción, literatura y realidad. Sofía padece de una enfermedad que le impide diferenciar entre lo uno y lo otro. El mismo título de este apartado hace alusión al 'Realismo' a pesar de que este término ha sido descrito como: 'a monster with many heads desperately in need of disentangling' (Kendall 1990: 328). En efecto desde la aparición del término a finales del

siglo XVIII hasta hoy, el concepto ha sufrido muchas transformaciones y se ha interpretado desde muchos puntos de vista: desde el humanismo, el marxismo, el estructuralismo, la retórica, la teoría de la recepción, desde el psicoanálisis y desde el posmodernismo (Furst 1992: 1-23). No es mi intención entrar en el estudio de este tema en profundidad pero sí aclarar a lo que me refiero al utilizar el término en este trabajo. Siguiendo a Furst, las dos manifestaciones más importantes del posmodernismo son la deconstrucción y el feminismo (p. 18). Precisamente es bajo estos parámetros bajo los que estamos estudiando la obra de Martín Gaité: desde la inversión de jerarquías y desde el mundo de las mujeres.

En el capítulo primero vimos cómo los escritores adscritos en un principio al llamado realismo socialista, pronto se dieron cuenta de que la verdad única y universal no existía, sino que el mundo verdadero o real lo constituían distintas versiones de una realidad más compleja. Esta realidad puede interpretarse desde la imaginación, la memoria, la experiencia o la mezcla de las tres. A lo que me refiero cuando distingo entre 'Cuentos de hadas' y 'Realismo' es más a dos formas distintas, que no opuestas, de expresar o contar una realidad múltiple: la realidad posmoderna de aquí y ahora. Por una parte desde el mundo de la fantasía de los cuentos para niños (y para mayores) y por otra, desde el mundo de la experiencia;

ambos a su vez, mundos ficcionales. La elección de una u otra forma obedece también a lo que decíamos al principio de este apartado. Los cuentos de hadas pertenecen al mundo del deseo, al origen de las cosas; y es desde ese origen desde el que podemos empezar a cambiarlas; el mundo 'real' está más relacionado con nuestras experiencias del aquí y ahora.

El capítulo que empieza con los ejercicios de collage, comienza también con la introducción de otro personaje, Amelia, una de las hijas de Sofía con la que surge: 'una complicidad lingüística que nos liberaba de nuestros pozos respectivos' (p. 44), y su amiga Soledad. Un poco más adelante nos presenta a Encarna, su otra hija, con la que surgió también otro tipo de complicidad que se mantiene hasta el presente. Fue en uno de los veranos que pasaron en Suances cuando la niña era pequeña y llevada por el miedo a la tormenta se acerca al cuarto de sus padres y los encuentra discutiendo. Enseguida toma el lado de su madre y el padre se la lleva de allí enfadado. A partir de ese momento, la niña le sirve a la madre para recuperar su propia infancia. La niña le dice que quiere ser mayor para tener una casa pequeña con balcones y llevársela a vivir con ella. Entonces la niña no sabía que algún día, cuando su madre decidiera dejar la casa conyugal, se refugiaría en la suya ocupada también por el espíritu de la abuela. Porque *Nubosidad variable* es un libro de mujeres de

distintas generaciones, estructurado según ese continuum materno que, a través de mi madre, su madre, su madre... nos remite desde dentro a los principios de la vida. Sofía, que, desde el principio de la novela nos hace partícipes de una confidencia: 'A mi madre empecé a odiarla desde que supe que me leía las cartas de Guillermo. Hace diez años, cuando murió, me dí cuenta de que todavía no había sido capaz de perdonarle aquello' (p. 39), se reconcilia con ella a través del mundo de los sueños mientras descansa en casa de sus hijas. La abuela aparece montada en una barca y lo hace sólo para pedirle a Sofía que olvide sus culpas y remordimientos y no vuelva a sufrir más. Pero más que una aparición, es una identificación como Sofía le cuenta a Encarna: 'Me he paseado por el pasillo como si fuera ella, me he desdoblado en ella... ¡es que era ella!' (p. 381) mientras la abraza por la cintura y: 'me quedo unos instantes con la cabeza apretada contra su vientre joven, donde puede que algún día anide la continuación de estas memorias' (p. 379).

El rechazo que siente Sofía hacia su madre se debe principalmente al rechazo que le produce el papel de víctima jugado siempre por ésta, pero al mismo tiempo se produce una identificación con ella en este sentido. Ambas habían sido relegadas: 'al reino que tuve por mío de forma más contundente, tal vez porque entre todos fomentaron en mí esa convicción: el reino de la cocina y sus aledaños'

(p. 348). A ambas les amargaba todo aquello; sin embargo, a diferencia de la abuela, Sofía se salva a través de la escritura y del re-encuentro con su amiga con la que se entabla una comunicación/discurso bisexual (Cixous 1986: 84).

Para Cixous existen dos tipos de bisexualidad, la que tiene que ver con la fantasía de la unidad: 'two within one, and not even two wholes' (p. 84) y la que supone la presencia de los dos sexos, la no exclusión de la diferencia, lo que multiplica los efectos del deseo. Para ella, es la mujer la que, por razones históricas, se beneficia más de este segundo tipo de bisexualidad al ser la única que admite la existencia de lo otro 'in her becoming-woman, she has not erased the bisexuality latent in the girl as in the boy' (p. 85). Esto le da una mayor riqueza y variedad de sentimientos y discursos porque no tiene miedo del otro.

Es aquí donde reside la diferencia entre *El cuarto* y *Nubosidad*. Son dos novelas que tienen elementos similares pero mientras en la primera la protagonista acepta la autoridad masculina y la tensión sexual se produce dentro de la heterosexualidad, en la segunda la protagonista, como hemos visto, acepta desde el principio la autoridad femenina ('Eduardo me aburre, me aburre de muerte' -p. 169-) y el discurso se produce desde la bisexualidad. Sabemos que ambas protagonistas tienen relaciones sexuales con

hombres, y también sabemos por una conversación con la asistente Daría que Sofía no disfruta del sexo. Mariana, por su parte, no hace explícita su relación sexual con Raimundo, sabemos que esta relación no funciona. Sin embargo, en la novela, hay momentos de tensión erótica entre mujeres, por ejemplo, entre Sofía y la amiga de su hija, de nombre tan sugerente como Soledad -veremos lo que afirma Mariana respecto a la soledad y las mujeres-. Sofía comienza a acariciarle a Soledad la cabeza que mantiene en su regazo, el pelo -que le dice que tiene muy bonito-, las sienes y ésta emite un ronroneo de placer: 'me doy cuenta de lo importante que es el contacto físico entre dos personas que se quieren. Pero no pienso en el contacto sexual, qué pesadez, cualquiera diría que es el único que existe' (p. 162).

En efecto la bisexualidad multiplica los efectos del deseo y del placer. Esta palabra 'único' refiriéndose al contacto sexual nos da la razón sobre la multiplicidad del placer a la que estoy haciendo referencia. Sofía continúa masajeando las cervicales y Soledad se desabrocha la blusa: '-Da gusto, hoy tienes energía positiva en los dedos- dice Soledad. -Y tú en el cuello, es droga compartida' (p. 164). Placer, deseo y conversación como drogas compartidas hacen referencia a situaciones de éxtasis, como el éxtasis que veíamos en *Retahílas* entre tía y sobrino. Un placer que traía la palabra y que ahora trae la necesidad de la

presencia: 'No puedo esperar más, necesito dejarme en paz de tanto cuadernito y llevárselos a Mariana, porque escribir es un pretexto para volver a verla, quiero ver enseguida, mañana mismo si pudiera ser, a mi amiga Mariana León Jimeno' (p. 367). La necesidad de nombrarla con todos sus apellidos nos lleva de vuelta a Matilde en 'El balneario', pero de nuevo, hay una diferencia: en lugar de salir de la habitación cerrando la puerta, asustada por la imagen que el espejo le devuelve a Matilde, Sofía y Mariana se enfrentan a sus imágenes en esa 'prisión con espejos' en la que viven e intentan reconstruirlas.

He dicho que es a través de este discurso bisexual compartido desde la distancia como las dos amigas se salvan. En efecto, Sofía había reconocido que era incapaz de tomar decisiones, que no se había separado de su marido: 'por cobardía. Es que me espantan las situaciones violentas. Todo lo que sea agresividad' (p. 171). Mariana vive sumida en su particular novela rosa con Raimundo -el nombre del personaje evocado en *El cuarto-* y en el autoanálisis que está llevando a cabo lejos de todos, en un pueblo del sur. Este autoanálisis, además de suponer un paso más en cuanto a la visión de un psicoanálisis anti-autoritario, no institucionalizado, ni pagado, ni realizado por la autoritaria figura -normalmente masculina-, del analista, nos descubre a una mujer que, como Eulalia, ha vivido toda su vida en un contencioso: 'a duras penas

refrenado, donde la envidia y el desdén por la mujer-objeto esgrimen alternativamente sus armas sin que ninguno de los dos bandos alcance más que victorias pasajeras' (p. 213). Ambas son infelices en los papeles que les ha tocado representar: a Sofía el de ama de casa:

Aprobado en hija de familia. Aprobado en noviazgo. Aprobado en economía doméstica. Aprobado en trato conyugal y en deberes para con la parentela política. Aprobado en partos. Aprobado en suavizar asperezas, en buscar un sitio para cada cosa y en poner a mal tiempo buena cara. Aprobado en maternidad activa, aunque esta asignatura, por ser la más difícil está sometida a continua revisión (p. 116).

Excepto en su papel de madre, que continúa revisando y disfrutando, el resto de ellos la han convertido en una persona deprimida y pasiva. De su pasividad la saca el encargo textual de su amiga y saber que va a volver a verla: 'Eso es como estar con ella también ahora según lo escribo, un anticipo de felicidad que conjura la muerte del tiempo' (p. 76). Es un tiempo del que más tarde en la novela habla su madre, el de los relojes de Dalí que: 'son un engaño, que no sirven para nada, sólo para medir el tiempo obligatorio y trivial de las gripes y las visitas y las comidas del domingo...' (p. 357) como opuesto al tiempo de la escritura: 'Ése sí que manda y se impone como dueño absoluto' (p. 278).

A Mariana le ha tocado el papel de 'mujer liberada' que ni aguanta las ataduras ni aguanta la soledad: 'no la aguanto. Me da miedo' (p. 87). Como científica, está intentando escribir un ensayo sobre el erotismo, pero ni el psicoanálisis ni las definiciones 'con lo que a mí me gusta definirlo todo' (p. 217), evitan que el ensayo empiece a despedir 'un tufillo a rancio, a caldo de cerebro' (p. 108) por lo que se plantea que: 'lo que quizá tendría que hacer es atreverme con un texto poético donde diera rienda suelta a todas estas contradicciones, con una novela, quizá, y dejarme de tanto psicoanálisis. Seguramente es lo que harías tú, Sofía' (p. 193).

Es, en definitiva, lo que hacen las dos: escribir un texto poético lleno de contradicciones, de fragmentos, de sueños, de crítica literaria, de sentimientos, de recuerdos, de retales en lenguaje de costura: 'hilos, botones, imperdibles y carretes vacíos, "trampajos de costura", como diría la yaya, porque todo es coser' (p. 384). En *El cuento de nunca acabar*, la autora hace también esta comparación entre coser y escribir y alude a los consejos que le daba su madre sobre costura y que utiliza ahora para escribir: 'Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos' (*El cuento*, 30). Por lo tanto estamos ante un texto de mujeres donde caben todas las soledades: 'Entre mis carpetas de la mesa supletoria, la que lleva el letrero de "Soledad femenina" es la que más

abulta y a la que acaban yendo a parar casi todos los apuntes de clasificación dudosa' (p. 318). Son mujeres que a través de sus textos intentan entenderse 'desde lejos y sin daño, con la extraña nubosidad de certeza con que a veces se entienden las cosas en los sueños' (p. 249). A través de esos textos han ido desmontando los roles que las han estereotipado como a personajes de novela y re-construyéndose para nombrar un mundo en femenino: 'Pero ni ahora aquellos rostros, por los que empezaba a resbalar la lluvia, daban muestras de cansancio, contrariedad o apuro, sino que parecían, más bien, iluminados por un resplandor interno de serenidad' (p. 391); la serenidad de haber logrado encontrar un lugar en un mundo sin polaridades, un mundo que sea uno siendo los dos. Por un momento, los añicos de espejo de los que habla la cita de Natalia Ginzburg al principio del libro, se unen formando una imagen unitaria: la de dos amigas felices.

LO RARO ES VIVIR

Esta novela supone, en mi opinión, un paso más en la creación de ese mundo dual donde es posible que la dualidad exista sin jerarquías. Por primera vez en las novelas de la autora, se plantea la posibilidad de un matrimonio feliz, basado en la diferencia dentro de la igualdad.

La historia la cuenta la protagonista en primera persona, pasados unos años desde los hechos, que tuvieron lugar durante el transcurso de una semana. Muerta la madre, Águeda es contactada por el médico que atiende al abuelo para que, por una vez, dado el precario estado de salud del anciano, suplante a la madre y se presente frente a él, ya que la noticia de su muerte podría ser fatal para su salud. A partir de este momento, asistimos al 'striptease solitario' de la protagonista. Su marido está fuera trabajando y ante ella se presenta la necesidad de entender la tortuosa relación que ha mantenido con su madre. La protagonista nos informa desde las primeras hojas de la 'novela de que la relación con su madre no era buena y de que jamás tendrá hijos. Sabemos que le gustan los cuentos de hadas y que sigue leyéndolos porque son los que más le convencen: 'son el subconsciente. Porque a veces tengo sueños donde también yo me transformo, y me pasan cosas por dentro' (p. 48). Como habíamos visto en el apartado anterior, los cuentos de hadas son subversivos porque transforman la realidad en que vivimos en la realidad que deseamos, son los relatos del deseo y, como tal, de acuerdo con la protagonista, son el subconsciente. En este libro, como veremos, se ponen en palabras ideas que habíamos interpretado en otros momentos de este trabajo.

Con motivo de la muerte de la madre, se decide a recuperar la infancia que ésta se ha llevado con ella pero

a medida que el autoanálisis va avanzando, la vemos cambiar, entender y aceptar: 'Que en mi madre no había una persona sino varias, y aunque no las conociera a todas, intuía que ninguna de ellas estaba dispuesta a dejarse vampirizar por amores exclusivos, éramos de la misma raza. Pero había algo además que nunca me podría robar nadie: mi infancia privilegiada' (p. 210). Esta frase puede, de nuevo, resumir otra de las ideas de la que venimos hablando desde el principio del capítulo y es que sólo cuando somos capaces de aceptar el poder y la autoridad que nos transfieren nuestras madres, somos capaces de proyectarnos a nosotras mismas en el futuro; porque hay algo que nadie puede robarnos, y es la infancia, cuyo personaje fundamental es la madre. Estamos hablando de una recuperación de ese espacio entre madre e hija que surge debido a la mayor disponibilidad de la madre en la etapa infantil. Águeda en un principio cree que con la desaparición de su madre ha desaparecido su infancia para siempre. Sin embargo, cuando después de su autoanálisis, se decide a hablar con la persona que más tiempo había pasado con su madre en los últimos años, la persona de la que se siente celosa por esa relación de la que ella se vió excluida, se da cuenta de que la muerte de la madre, ha dejado a ésta más desconcertada y excluida que a ella misma porque a Águeda aún le queda y siempre le quedará el recuerdo de su infancia. Además es capaz de ver a su madre

de una manera distinta no sólo como madre sino como persona autónoma con una vida que no se resume con los papeles de esposa y madre. Es entonces cuando ella misma decide quedarse embarazada.

Hay bastante de autocrítica en esta novela; un tipo de autocrítica que se deja ver en *Nubosidad* y que ahora se hace más explícita. Sofía reconoce que la culpa de todo no la tiene Eduardo: 'No sé por qué digo que me ha decepcionado, si no me interesó nunca conocerlo a fondo. Di por hecho que lo conocía y me desentendí; sólo te enamora lo que te intriga, yo con Eduardo me casé sin estar enamorada y de ahí viene todo' (p. 169). Nosotros los lectores, sabemos que viene de ahí y también de los cambios que se han producido en él y que lo han convertido en personaje más que en persona. En *Lo raro es vivir*, Tomás, el hombre que vive con la protagonista al que su padre llama 'tu marido, aunque sabe que no lo es', es 'un cultivador pertinaz y ferviente de la lógica' (p. 29). La comunicación entre ellos a lo largo del relato, se produce por teléfono y mediante este diálogo esporádico vamos descubriendo -a la vez que la protagonista va redescubriéndolo- un hombre que se interesa por el trabajo de investigación de ella sobre 'un aventurero y su criado', ambos personajes del siglo XVIII. Pero además, le pide que deje de escribirlo bajo la clasificación de tesis doctoral y lo escriba como se lo cuenta a él, en plan novela. Es un

hombre al que conoció cuando ella andaba mal y 'me enderezó, pero no en plan paternalista y menos de macho salvaje' (p. 150). Un hombre que no se adhiere a ninguna de las clasificaciones conocidas hasta el momento y por tanto le hace desconfiar e incluso dudar de su sexualidad: 'le pregunté que si era homosexual' (p. 153).

Los hombres en esta novela están perfilados de manera diferente. Habla de una nueva generación, la de los jóvenes de los ochenta y noventa, porque la descripción de su padre es bastante similar a la de los Eduardos que hemos ido viendo: un hombre adinerado y casado con una de aquellas mujeres liberadas, Montse, que se aburre y se dedica a hacer mudanzas. El profesor de la Sorbona, de la edad de su padre es, sin embargo, diferente y es también extranjero -la educación franquista en España influía también en los hombres-. Para este profesor, el mayor problema de los humanos es su sed de infinitud y la impotencia que provoca el tener que atenerse a las formas rígidas que se han elegido para vivir. Es él el primero que le habla del personaje Vidal y Villalba cuya historia, reconoce Águeda, es, como la suya, una historia guadiana, de las que se entierran y vuelven a aparecer: una historia de fragmentos, de trocitos de espejo. Es el suyo un espejo oblicuo donde su rostro asomaba a medias tapado por el de sus padres y que rompió en un momento determinado de su vida: 'Pero lo rompí mal, porque sus añicos se me siguen clavando' (p.

96). De nuevo los añicos se unen al final de la novela como en *Nubosidad*, cuando su imagen se ve unida a la de su propia hija que, como ella, hace su primera pregunta: '¿Dónde?. La levanto en brazos y nos acercamos al ventanal con las caras juntas. -Lejos -le digo-, no se ve porque hay niebla. Más allá' (p. 229).

En esta novela vemos resueltos algunos problemas con los que ha tenido que lidiar el feminismo y las mujeres en los últimos años: el problema de la maternidad vista como institución que, para algunas feministas, ha sido la causa fundamental de la opresión de las mujeres y del malestar sexual que han experimentado (Chodorow 1978). Así la ve Águeda en un principio, cuando se niega a tener hijos, porque Águeda se nos presenta como una Eulalia o una Mariana, una mujer independiente, con miedo a las ataduras pero también a la soledad. Sin embargo, al final se conjuga esta disyuntiva: se puede una atar sin perder la autonomía. Pero esto sólo es posible cuando los hombres dejan de comportarse como los Eduardos, cuando también se quitan la careta y se aplican en hacer de este mundo, lo que llamábamos un mundo dual, donde quepamos todos. Otro problema ligado al anterior es el de las distintas imágenes de las mujeres, las clasificaciones que hemos ido viendo representadas a lo largo de este trabajo y que nos han ido estereotipando: mujer liberada, chica rara, madre dolorosa. En este libro se superan las clasificaciones,

pero no sólo en cuanto a las mujeres sino también en cuanto a los hombres. Es un libro de esperanza en el futuro. Otro tema del que se habla abiertamente es el del mismo feminismo y se critican ciertas actitudes hacia él, sobre todo la que lo ve como algo de moda, de lo que hay que hablar aunque no se entienda lo que se dice. En un encuentro casual de Águeda con un antiguo amigo, éste le cuenta que está escribiendo un guión de cine del que dice que tiene que ser muy feminista porque: 'el feminismo vende' (p. 40). De lo que se trata es de: 'escribir una novela para pillar un premio de muchos kilos y que nos retraten con la cara apoyada en la mano', a lo que responde ella que no vende tanto y le pregunta: '¿feminista una historia donde un tío se carga a su compañera de piso porque está embarazada?'. Es el feminismo mal entendido, como producto comercial, como tema de moda⁹, y no como una manera de cuestionamiento de las estructuras patriarcales.

Lo raro es vivir es una novela con cuatro gotas de existencialismo, un intento de 'enfocar la filosofía existencialista desde hoy, aunque "hoy" es distinto a cada poco' (p. 75), de llevar la angustia de Kierkegaard al mundo de la calle, un mundo ahora multivocal. Lo raro, y lo maravilloso a la vez, es poder vivir ese hoy cambiante y

⁹ En este sentido quisiera hacer referencia al artículo de Bernard Bessière 'Literatura y fenómenos de mediatización en el posfranquismo' (1995: 24-39) en el que hace un estudio de la relación entre los escritores y los lectores-consumidores. En este artículo se critica lo mismo que está criticando la autora en esta novela: la vorágine mediático-mercantil del arte que lo convierte en una forma más de enriquecimiento.

posmoderno cada día teniéndonos que enfrentar a la angustia que provoca la inevitabilidad de la muerte, que es lo único que no cambia. Porque a la muerte de la madre le sigue el nacimiento de una nueva hija que, como Encarna será la depositaria de la herencia de su madre, de sus sueños y de sus recuerdos.

Empezamos este trabajo haciendo referencia al existencialismo como filosofía que se desarrolló en Europa como consecuencia del estado en que quedó después de las dos guerras mundiales, que proclamaron la muerte, de nuevo, como algo inevitable a pesar de vivir una sociedad que, gracias al progreso, se entreveía mejor. Nuestra sociedad de hoy, requiere revisar ese concepto de ser existencial analizando ese ser que ha dejado de existir en un mundo univocal. Ahora, la búsqueda es cosa de dos.

INCONCLUSIONES: LOS NENÚFARES

Como dije en la introducción a este trabajo, mi intención al realizarlo ha sido hacer una nueva lectura de la obra novelística de Carmen Martín Gaité. Y lo he hecho desde el feminismo de la diferencia que, en mi opinión, concede un lugar a las mujeres donde podemos ser creativas sin miedo a las clasificaciones, definiciones y etiquetas.

Con esta investigación, mi intención no ha sido buscar la verdad de la vida de las mujeres desde el franquismo hasta hoy sino un intento de comprender la experiencia de estas mujeres. He sostenido que el psicoanálisis y las teorías feminista y posmoderna tienen mucho que decir sobre el tipo de sociedad en que vivimos. No he pretendido entrar en el análisis de estas teorías e intentar encontrar sus imperfecciones, debilidades y omisiones porque no es la función de este trabajo. Las he utilizado para entender mejor la pluralidad de esta sociedad en transición en la que la clase, la raza y el género constituyen las relaciones sociales.

Con este trabajo he intentado abrir un nuevo campo de investigación y ofrecer una lectura original de la obra narrativa de Martín Gaité. Desde la multiplicidad de voces representadas por la chica rara, la mujer liberada, la chica bien, la chica romántica, me he centrado sobre todo en el mundo de las mujeres de clase media, más cercanas a

la autora, con las que comparte no sólo valores etnocéntricos, como conmigo, sino además otros valores sociales. Hemos visto a una Martín Gaité que reinterpreta el existencialismo desde el feminismo, mostrándonos la vida de las mujeres en los años cincuenta, sus angustias, sus inseguridades y a la vez, la falta de responsabilidad de los hombres para con ellas. Hemos estudiado a una Martín Gaité que utiliza el psicoanálisis para penetrar en el subconsciente de las mujeres y, mediante sus dos herramientas fundamentales, los recuerdos y la interpretación de los sueños, intentar que se entiendan mejor a sí mismas. La lectura de sus novelas nos ha ayudado a destruir polaridades que durante siglos nos han encasillado y convertido en personajes de novela, en objetos de deseo o en neuróticas escindidas entre lo que deseamos y lo que podemos conseguir. Por último, hemos asistido a la creación de un nuevo mundo, un mundo nombrado en femenino, creado a partir de la aceptación de la autoridad de nuestras antepasadas y proyectado en el futuro de las que vendrán. Por eso no puedo hablar de conclusiones puesto que sólo se concluye lo que tiene final y este trabajo no lo tiene porque junto a las respuestas que hayamos podido encontrar, van a surgir nuevas preguntas.

No he pretendido sólo hacer un monográfico sobre la autora sino aplicar las nuevas corrientes teórico-críticas al estudio de su obra en conjunto en un intento de ver su

evolución. Me refiero a su escritura inserta en un contexto histórico que ha ido transformándose; a una forma de escribir, a veces influída por el existencialismo, a veces por el psicoanálisis pero siempre como una relectura desde el feminismo encaminada a entender y salvar a sus mujeres. En los años noventa estamos ante un proceso de re-lectura y análisis del pasado por lo que he querido encender una nueva luz sobre lo que el feminismo significa en el contexto español para poder mirarlo bajo una constelación distinta: la de que en el mundo de las mujeres representado por la autora se hayan conseguido cambios estructurales y culturales donde las mujeres son creativas y confían en sí mismas, porque creo que las circunstancias específicas de las mujeres españolas han hecho bastante impermeables esos nuevos acercamientos teóricos. Por último, he intentado evitar la trampa de las tendencias universales que defendían algunos movimientos feministas de los años setenta y ochenta.

En *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité afirma que: 'el proselitismo es enemigo de la buena narración' (p. 242) porque las personas que cuentan historias bajo este palio, buscan más la alianza hacia sus ideas que la controversia que pueden provocar. He demostrado que la autora huye del proselitismo desde sus primeros escritos y esto le cuesta primero las críticas de los santones del canon, como los llama Rosa Montero, y después las del feminismo que

pretende la igualdad total entre hombres y mujeres pero desestima los procesos psicológicos que crean la personalidad e intentan evitar la controversia y las contradicciones. Martín Gaité escribe evitando lo que ella misma llama 'nenúfares'. Estos nenúfares son en lo que se convierten por ejemplo

la libertad, la condición de la mujer o la justicia social para quien, al mismo tiempo que elabora peroratas más o menos brillantes sobre dichos asuntos, no se entera de que está tiranizando a los demás, es incapaz de hacer un esfuerzo para hacerle la vida agradable a la mujer concreta que tiene a su lado o no ve en la miseria la necesidad de los seres con cara y ojos de su más próximo entorno sino una inoportuna interrupción que obstaculiza su carrera magistral de redentor del género humano (*El cuento*, 152).

Es decir, hablar sobre la libertad, la condición femenina o la justicia en abstracto no nos ayuda a hacerlo bien. El feminismo no puede dejarnos indiferentes ante cómo están ocurriendo las transformaciones de la sociedad por lo que debemos intentar ofrecer algo nuevo: conceptos de libertad, justicia e igualdad que no presupongan relaciones de género asimétricas para su realización. Una manera de hacerlo es intentando crear una forma de resistencia a las lecturas que presuponen este tipo de relaciones que nos hagan mantener la esperanza en que las cosas cambien.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, E., (ed) (1982) *Writing and Sexual Difference*, Brighton: Harvester Press.
- Abrams, M.H., (1988) *A Glossary of Literary Terms*, 5th edn., Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Alameda, S. (1992) 'Carmen Martín Gaité', *El País*, 14 junio: 48-55.
- Aldecoa, J. (1983) *Los niños de la guerra*, Madrid: Anaya.
- Alemaný Bay, C. (1990) *La novelística de CMG*, Salamanca: Ediciones de la Diputación.
- Alfaro, M. (1958) 'CMG: Entre visillos', *Ínsula*, 138-139: 13.
- Alonso Tejada, L. (1977) 'La represión sexual en la España de Franco', *Historia* 16, 10: 29-37.
- Álvarez, A. (1965) *Enciclopedia Intuitiva-sintética-práctica*, 13ª ed., Valladolid: Miñón.
- Álvarez Palacios, (1975) *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- (1957) 'Mujer y hombre', *Ínsula*, 126: 8.
- Amar Borbón, J. (1786) 'Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres', *Memorial Literario*, agosto: 400-430.
- Amell, S. (ed.) (1992) *España frente al siglo XXI: Cultura y literatura*, Madrid: Cátedra.

- Amorós, C. (coord.) (1994) *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Dirección General de la Mujer.
- Andrews, J. (1995) "La muralla que otros mantienen enhiesta entre el reino de la letra y el de la mirada": *The Imagination According to CMG', Tesserae*, Vol.1, 3: 419-440.
- Aparicio López, T. (1979) *Veinte novelistas españoles contemporáneos*, Valladolid: Ed. "Estudio Agustiniano".
- Aznárez, M. (1981) 'La rebeldía de una mujer modosa', *El País Semanal*, 225: 11-14.
- Báez, J. (1993) 'Nubosidad variable de CMG: Desde una prisión con espejos', *Ínsula*, 553: 23-24.
- Barrero Pérez, O. (1987) *La novela existencial española de posguerra*, Madrid: Gredos.
- Barret, M. (1980) *Women's Oppression Today. Problems in Marxist Feminist Analysis*, London: Verso.
- Barretini, C. (1963) 'Breves apuntes sobre la novelística femenina española (1944-59)', *Asomante*, 3: 39-54.
- Barthes, R. (1973) *El grado cero de la escritura*, Madrid: Siglo XXI.
- Bartolomé, E. (1982) 'Reseña de *El castillo de las tres murallas*', *Quimera*, 20: 55-56.
- Bassin, D. et. al. (ed.) (1994) *Representations of Motherhood*, New Haven and London: Yale University Press.

- Bellver, C.E., (1986) 'War as Rite of Passage in *El cuarto de atrás*', *Letras femeninas*, 12: 69-77.
- Benhabid, S. and Drucilla Cornell (ed.) (1990) *Teoría feminista y teoría crítica*, trad. by Ana Sánchez, Valencia: Alfons el Magnànim.
- Benjamin, J. (1986) 'A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space' in Teresa de Lauretis (ed.) *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana: University Press Bloomington, pp. 78-102.
- Bergmann, E. (1987) 'Reshaping the canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development', *ALEC*, 12: 141-155.
- Bermejo, J. M. (1979) 'CMG: una crónica de la soledad', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350: 437-39.
- Bernstein, B. E. (1979) 'The Novella as a Component Part in Postwar Spanish Fiction' (unpublished doctoral thesis, University of Pennsylvania).
- Bisztray, G. (1978) *Marxist Models of Literary Realism*, New York: Columbia University Press.
- Blanch, A. (1978) 'El cuarto de atrás de CMG', *Reseña*, 117: 13-14.
- Boal, S. (1945) 'Castigat ridendo. La verdad toda la verdad y solamente la verdad', *La Hora*, 7 diciembre: 6.
- Bonaddio, F. y Derek Harris (ed.) (1995) *Siete ensayos sobre la cultura posfranquista*, Aberdeen: Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde.

- Bort, T, y V. Sánchez de Zabala (1965) 'La educación de las mujeres', *Cuadernos para el diálogo*, 2 (Extraordinario dedicado a la mujer): 5-7.
- Breiner-Sanders, K. (1980) 'The Child and the Adolescent as Protagonist in the Post Civil War Spanish Narrative' (unpublished doctoral thesis, The George Washington University).
- Brennan T. (ed.) (1989) *Between Feminism and Psychoanalysis*, London: Routledge.
- (1992) *The Interpretation of the Flesh: Freud and Femininity*, London: Routledge.
- (1993) *History after Lacan*, London: Routledge.
- Brown, Joan L., (1976) 'Nonconformity in the Fiction of CMG' (unpublished doctoral thesis, University of Pennsylvania).
- (1978) 'El balneario by CMG: Conceptual Aesthetics and "L'étrange Pur"', *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, 6: 163-74.
- (1981) 'A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6: 13-20.
- (1981) 'The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of CMG', *Kentucky Romance Quarterly*, 28: 165-76.

- (1982) '*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*:
Pioneers of the New Social Novel in Spain', *Hispanic
Review*, 50: 61-73.
- (1983) '*Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974*:
The writer's workshop' in *From Fiction to Metafiction*,
pp. 37-48.
- (1984) '*El cuento de nunca acabar*', *Hispanic
Review*, 52: 552-54.
- and E. M. Smith, (1987) '*El cuarto de atrás* and
the Actualization of Literary Theory', *Hispanófila*,
90: 63-70.
- (ed.) (1991) *Women Writers of Contemporary
Spain*, London and Toronto: Associated University
Press, Inc.
- (1992) '*Men by Women in the Contemporary Spanish
Novel*', *Hispanic Review*, 60: 55-68.
- Buchanan, L. (1979) '*La novela como canto a la palabra*',
Ínsula, 13: 396-97.
- Buckley, R. (1973) *Problemas formales de la novela española
contemporánea*, 2^a ed., Barcelona: Península.
- Bustamante, J. (1978) '*Encuentro con Martín Gaité*', *Camp de
l'arpa*, 57: 55-57.
- Bustelo, C. (1993) '*Temas de nuestra época. Un nuevo reto*',
El País, 4 marzo: 2.

- Butler de Foley, I. (1984) 'Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de CMG', *Ínsula*, 452: 18.
- Calvi, V. (1990) *Dialogo e conversazione nella narrativa di CMG*, Milano: Arcipielago.
- Camps, V. (1994) 'The Changing Role of Women in Spanish Society', *RSA Journal*, 5452: 55-63.
- Capmany, M.A. (1970) *El feminismo ibérico*, Barcelona: oikos-tau.
- (1975) *De profesión mujer*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Cárceles, A. (1990) 'Transformación de la realidad en El cuarto de atrás', en *Homenaje a Juan Barceló Jiménez*, Murcia: Academia de Alonso X El Sabio, pp. 121-30.
- Cardona, R. (ed.) (1976) *Novelistas españoles de posguerra*, Madrid: Taurus.
- Carr, R. (1982) *España 1808-1975*, 2ª ed., Barcelona: Ariel.
- (1992) 'Un país pobre y aturdido. Recuerdos de un viajero británico por la España de los cincuenta', *El País*, 3 diciembre: 29.
- Carrero Eras, P. (1974) 'Usos amorosos del XVIII en España de CMG', *Ínsula*, 331: 6.
- Carter, A. (1979) *The Bloody Chamber and other stories*, London: Victor Gollancz Ltd.
- Castellet, J.M. (1974) '"La rentrée" de CMG', *Triunfo*, 621: 45-46.

- Chodorow, N. (1978) *El ejercicio de la maternidad*, Barcelona: Gedisa.
- Chown, L. E. (1987) 'Fragmentos de interior: Pieces and Patterns', *Hispanófila*, 91, 1-12.
- Cibreiro, E. (1995) 'Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en *El cuarto de atrás*', *ALEC*, 20: 29-46.
- Ciplijauskaitė, B. (1988) *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona: Anthropos.
- (1986) 'La novela femenina como autobiografía', *Actas del VIII Congreso de Hispanistas*, 2 vol., I, Madrid: Istmo: 397-405.
- Cixous, H. and C. Clément (1986) *The Newly Born Woman*, trad. by Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cocaro, N. (1972) 'Introducción al cuento fantástico', *La Estafeta Literaria*, 502: 15.
- Cohen, R. (ed.) (1974) *New Directions in Literary History*, London: Routledge.
- Colaizzi, G. (ed.) (1990) *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.
- Coll, J. (1948) 'Juan Risco y su incógnita', *Destino*, 584: 16.
- 'Coloquio con Andrés Amorós', (1984) *Cultural Albacete: Boletín Informativo*, pp. 28-29.

- Conley, V. A. (1984) *Hélène Cixous: Writing the Feminine*,
Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- 'Consúltame' Medina, Semanario de la Sección Femenina.
- Cornillon, S, (ed.) (1972) *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Corrales Egea, J. (1971) *La novela española actual*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Coward, R. (1992) *Our Treacherous Hearts: Why Women Let Men Get their Way*, London: Faber and Faber.
- Craib, I. (1976) *Existentialism and Sociology*, London: Cambridge University Press.
- Cranston, M. (1962) *Sartre*, London: Oliver and Boyd.
- Cristóbal, R. (1992) 'CMG: "Esta novela me ha salvado de mis tristezas"', *Cambio* 16, 2: 6.
- Culler, J. (1983) *Barthes*, Glasgow: Fontana Paperbacks.
- (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and Study of Literature*, London: Routledge.
- Curutchet, J.C. (1986) *Introducción a la novela española de posguerra*, Montevideo: Alfa.
- Davies, C. (1994) *Contemporary Feminist Fiction in Spain*, Oxford: Berg.

De Beauvoir, S. (1946) '*Littérature et métaphysique*', *Les Temps Modernes*, 7: 1160, en Roberts, G. (1978) *Temas existenciales de la novela española de posguerra*, Madrid: Gredos, p. 63.

----- (1977) *El segundo sexo*, Buenos Aires: Siglo Veinte.

De la Concha, V. (1984) *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea, 1914-1939*, Vol. VII, Barcelona: Crítica.

'De la dictadura a la democracia', *Historia* 16, 13, Extra XXV, febrero 1983.

De Lauretis, T. (ed.) (1986) *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana: University Press Bloomington.

De Nora, E. G. (1979) *La novela española contemporánea (1939-67)*, 2ª ed., 3 vol., Madrid: Gredos.

Del Campo, D. (1982) *Análisis sociológico de la familia española*, Madrid: Ministerio de Cultura.

Del Río Cisneros, A. (1962) *El pensamiento de José Antonio*, Madrid: Ed. del Movimiento.

Derrida, J. (1973) *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Destino, sección editorial, 29 diciembre 1956, 1012: 39.

----- 20 noviembre 1954, 902: 37.

Díaz, E. (1974) *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-73)*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.

Díaz, J. (1971) *Ana María Matute*, New York: Twayne.

Díaz, J. W. (1976) 'Retahílas', *Explicación de textos literarios*, 5: 107.

Díaz-Diocaretz, M. e Iris Zavala (coord.) (1993) *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana, I. Teoría feminista: Discursos y diferencia*, Barcelona: Anthropos.

Domenech, R. (1964) 'Luis Martín Santos', *Ínsula*, 208: 4.

Domingo, J. (1969) 'CMG: El balneario', *Ínsula*, 267: 5.

----- (1969) 'Análisis de una sociedad conformista', *Ínsula*, 274: 7.

----- (1973) *La novela española del siglo XX*, Vol. 2, Barcelona: Labor.

----- (1974) 'Clasicismo y experimentación: CMG y Beatriz Moura', *Ínsula*, 337: 13.

Domínguez, J. (1985) 'La comunicación humana en la narrativa de CMG', (tesis doctoral sin publicar, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información).

Durán, M. (1981) 'CMG: Retahílas, El cuarto de atrás y el diálogo sin fin', *Revista Iberoamericana*, 116-17: 233-40.

- Eco, U. (1984) *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, Barcelona: Lumen.
- Eagleton, T. (1976) *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley: University of California Press.
- (1983) *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell.
- Echevarría, I. (1992) 'Confidencias al borde de la crisis: CMG retrata el mundo femenino en su nueva novela', *El País*, 11 abril: 13.
- Eisentein, H. and A. Jardine (ed.) (1980) *The Future of Difference*, Boston: G.K. Hall.
- Ellman, M. (1968) *Thinking about Woman*, New York: Harcourt.
- 'El recorte comentado. Entrevista a CMG', (1978) *Vindicación Feminista*, 22: 54.
- Encinar, A. (1990) *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos.
- '¿Existe una literatura específicamente femenina? (1972) Respuesta al aumento masivo de la literatura femenina', *La Estafeta literaria*, 502: 18-21 y 501: 14-17.
- Fernández, C. (1979) 'Entrevista con CMG', *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4: 165-72.
- Fernández Figueroa (1956) 'Mujer y hombre por Elena Soriano', *IAL*, 88-89: 27-28.

- Ferrer, O. (1961) 'Las novelistas españolas de hoy', *CA*, 5: 211-23.
- Ferreras, J. (1988) *Fundamentos de la sociología de la literatura*, Madrid: Círculo de lectores.
- Figes, E. (1960) *Patriarchal Attitude*, New York: Faber.
- Firestone, S. (1971) *The Dialectic of Sex*, London: Jonathan Cape Ltd.
- Flax, J. (1995) *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, trad. por Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Cátedra.
- Foa, S. M. (1979) *María de Zayas y Sotomayor. Feminismo y forma narrativa*, Valencia: Ediciones Hispanófila.
- Fokkema, D. W. y E. Kunne-Ibsds (1981) *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Folguera, P. (ed.) (1988) *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid: Pablo Iglesias.
- (1988) 'La era del cambio: el feminismo en España durante el período 1975-88', *Historia* 16, 145: 91-98.
- Fortún, Elena (1992) *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1984) *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I, London: Penguin.
- Fraile, M. (ed.) (1986) *Cuento español de posguerra*, Madrid: Cátedra.

- Franco, Carlos M. (1956) 'Panorama de Arte y Letras: La Agrupación de Escritoras Españolas', *Destino*, 984: 40.
- Franco, J. (1989) *Plotting Women*, London: Verso.
- Freud, S. (1961) *The Interpretation of Dreams*, ed. and trans. by James Strachey, 2nd edn., London: George Allen & Unwin Ltd.
- (1975) *Los orígenes del psicoanálisis*, Madrid: Alianza.
- (1979) *Introducción al psicoanálisis*, 10^a ed., Madrid: Alianza.
- (1984) *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, trad. por Luis López-Ballesteros y de Torres, 10^a ed., Madrid: Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo.
- Friedan, B. (1975) *La mística de la feminidad*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Freixas L. (ed.) (1996) *Madres e hijas*, Anagrama: Barcelona.
- Furst, L. R. (ed.) (1992) *Realism*, London and New York: Longman.
- Galaos, J. (1962) 'Las ataduras, una colección de relatos', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 146: 298-99.
- (1964) 'CMG: Ritmo lento', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 171: 636-37.
- García Basauri, M. (1980) 'La Sección Femenina en la guerra civil española', *Historia* 16, 50: 45-56.

- (1982) 'Los sindicatos católicos femeninos (1900-1930)', *Historia* 16, 145: 19-30.
- Garcisol, R. de (1955) 'MG: *El balneario*', *Insula*, 117: 6-7.
- Gascón Vera, E. (1992) *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid: Pliegos.
- Gazariau, M. L. (1981) 'Conversaciones con CMG en Nueva York', *Ínsula*, 441: 1, 10-11.
- Gimferrer, P. (1973) 'Los ensayos de CMG', *Destino*, 1888: 51.
- (1974) 'La nueva novela de CMG', *Destino*, 1922: 29.
- Glenn, K.M. (1979) 'Communication in the works of CMG', *Romance Notes*, 19: 277-283.
- (1979) 'CMG: *El cuarto de atrás*', *Anales de la narrativa española contemporánea*, 4: 191-93.
- (1983a) 'Hilos, ataduras y ruínas en la novelística de CMG', en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, ed. por Janet W. Pérez, Madrid: José Porrúa Turanzas, pp. 33-45.
- (1983b) 'El cuarto de atrás: Literature as Juego and the Self-Reflexive Text', in *From Fiction to Metafiction*, pp. 149-59.
- (1987-88) 'La posibilidad de diálogo: Retahílas de CMG', *Explicación de textos literarios*, 16: 85-92.

- Gnutzmann, R. (1991) 'Teoría y práctica acerca del lector implícito', *Revista de literatura*, 105: 5-17.
- Godoy, E. (1979) *La infancia en la narrativa española de posguerra 1939-78*, Madrid: Playor.
- Gomá, F. (1977) *Conocer Freud y su obra*, Barcelona: Dopesa.
- Gómez Caldú, L. (1976) 'La obra narrativa de CMG' (tesina de licenciatura, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología).
- Gómez Martín, J., (1966) 'Literatura y política, del tremendismo a la nueva narrativa', *Cuadernos hispanoamericanos*, 93: 109-116.
- Gomis, J. (1958) 'Para meditación: "Entre visillos"', *El Ciervo*, 66: 8.
- González Caminero (1948) *Unamuno. I. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa*, Santander: Universidad Pontificia de Comillas.
- González, E. (1987) *Inconsciente como lenguaje: Del signo de Saussure al significante de Lacan*, Madrid: Asociación Escuela de Psicoanálisis Grupo Cero.
- Gordon, C. (ed.) (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 by Michael Foucault*, London: Harvester.
- Goytisolo, J. (1959) 'Respuesta textual en la carta desde París a las preguntas de Luis Sastre', *La Estafeta Literaria*, 173: 8.

- (1967) 'Literatura y eutanasia' en *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico.
- Grimshaw, J. (1986) *Feminist Philosophers: Women's Perspectives on Philosophical Traditions*, London: Wheatsheal Books Ltd.
- Grosz, E. (1990) *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London: Routledge.
- Guerrero E. (1991) 'Novela y ensayo en CMG: de la creación a la meditación teórica', (tesis doctoral sin publicar, Universidad de Málaga).
- Gullón, R. (1980) *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch.
- (1986) 'Retahíla sobre Retahílas', en *From Fiction to Metafiction*, pp.73-91.
- Hernández, E. (1988) 'Doble salto mortal con visillos', *P.A.*, 22: 17-18.
- Herreras, D. (1945) 'Carta abierta a Pedro Laín Entralgo. La generación del 98. La deuda estética es cierta; la española discutible', *El Español*, 162: 16.
- Historia de España (1982) 'La España de la Cruzada', *Historia 16*, 12: Extra XXIV.
- Holub, R. C. (1984) *Reception Theory: A Critical Introduction*, New York: Methuen.
- Irigaray, L. (1985) *El cuerpo a cuerpo con la madre*, trad. por Mireia Bofill y Anna Carvallo, Barcelona: La Sal.

- Jackson, R. (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: Methuen.
- Jacobus, R. (1986) *Reading Women: Essay in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press.
- (ed.) (1981) *Women Writers and Writing About Women*, London: Croom Helm.
- Jaén, M. (1996) 'Nada de Carmen Laforet', *Qué leer*, 3: 41-44.
- Jaime, C. (ed.) (1949) *Franco ha dicho*, Madrid: Ediciones Voz.
- Jauss, H. (1982) *Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton: Harvester Press.
- Jiménez González, M. (1985) 'CMG y la narración: teoría y práctica' (tesis doctoral sin publicar, University of California).
- Jordan B. (1990) *Writing and Politics in Franco's Spain*, London: Routledge.
- Jung, C. G. (1972) *Teoría del psicoanálisis*, trad. por F. Oliver Brachfeld, Barcelona: Plaza y Janés.
- Kaplan, C., (1979) 'Radical Feminism and Literature: Rethinking Millett's *Sexual Politics*', *Red Letters*, 9: 4-16.
- Kaplan, G., (1992) *Contemporary Western Europe Feminism*, London: Allen and Unwin.
- Keefe, T. (1983) *Simone de Beauvoir: A Study of her Writings*, London: Allen and Unwin.

- Kendall L. W. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge: Harvard University Press.
- Kolb, E. (1989) 'Las mujeres y las palabras', *Quimera*, 93: 31.
- Kolbenschlag, M. (1993) *Adiós, Bella Durmiente*, Barcelona: Kairós.
- Kollontai, A., (1976) *La mujer en el desarrollo social*, Madrid: Guadarrama.
- Labanyi, J. (1985) *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"*, Madrid: Taurus.
- Lacan, J. (1977) *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock.
- Lacruz, J. (1978) 'CMG: En El cuarto de atrás se va viendo mi concepción del amor', *Nueva*, 8: 16.
- Lavers, A. (1982) *Ronald Barthes. Structuralism and After*, London: Methuen and Co.
- Lennon, K. And M. Whitford (1994) *Knowing the Difference. Feminist Perspectives in Epistemology*, London: Routledge.
- López Barrios, (1991) 'Entrevista a CMG', *El Independiente*, 17 enero: 31.
- López de Abiada, J. M. (1984) 'El papel de la mujer en la novela española de posguerra', *Ínsula*, 449: 18.
- (1995) 'Los cambios del "Cambio": transformaciones, continuidades y modernización en la España democrática', en Federido Bonaddio y Derek

- Harris (ed.), *Siete ensayos sobre la cultura posgranquista*, Aberdeen: Centro de Estudios sobre la vanguardia hispánica, pp. 10-23.
- López, F. (1995) *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid: Pliegos.
- López Ibor, J. J. (1988) *La agonía del psicoanálisis*, Barcelona: Círculo de lectores.
- Lyotard, J.F. (1984) *La cuestión posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- (1995) *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, 4ª ed., trad. por Enrique Lynch, Barcelona: Gedisa.
- M. F (1952) 'El Premio de novela "Café Gijón" a Ana María Matute', *Destino*, 766: 21.
- Malerbe, Pierre C. (1982) 'La agonía de la Restauración', *Historia 16*, Extra XXIII: 7-35.
- Marco, J. (1963) 'En torno a la novela social española', *Ínsula*, 202: 13.
- Mardones, J. M. (1994) 'El neo-conservadurismo de los posmodernos', en G. Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, pp. 21-40
- Marías, J. (1960) 'El existencialismo en España' en *Obras*, Vol. 5, Madrid: Revista de Occidente.
- Marqués, J. V. (1988) 'CMG', *El País Estilo*, 23 octubre: 69-71.
- Martín Gaité, C. (1972) *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid: Siglo XXI.

- (1974) *Ritmo lento*, Barcelona: Seix-Barral.
- (1976) *Fragmentos de interior*, Barcelona: Destino.
- y María Cruz Seoane (1977) 'El franquismo en busca de tradición', *Historia* 16, 10:21-28.
- (1978) *Cuentos completos*, Madrid: Alianza Editorial.
- (1981) 'El engaño y el desengaño', *El País Dominical*, 28 junio: 6.
- (1982) *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Destino.
- (1982) *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, Barcelona: Destino.
- (1983) *El cuento de nunca acabar*, Barcelona: Anagrama.
- (1984) *El conde Guadalhorce, su época y su labor*, Madrid: Turner.
- (1986) *Dos relatos fantásticos*, Barcelona: Lumen.
- (1986) 'El amor en la España de la Ilustración', *Historia* 16, 24: 65-68.
- (1987) *Desde la ventana*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988) *El cuarto de atrás*, 4ª ed., Barcelona: Destino.

- (1989) *Entre visillos*, 10ª ed., Barcelona: Destino.
- (1989) *Retahílas*, 5ª ed., Barcelona: Destino.
- (1990) *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela.
- (1992) *Usos amorosos de la posguerra española*, 10ª ed., Barcelona: Anagrama.
- (1992) *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama.
- (1993) *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama.
- (1993) *El balneario*, Madrid: Alianza.
- (1993) *Después de todo: Poesía a rachas*, Madrid: Hiperión.
- (1994) *La reina de las nieves*, Barcelona: Anagrama.
- (1994) *Esperando el porvenir*, Madrid: Siruela.
- (1996) *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama.
- Martín, S. (1979) 'Martín Gaité, A rachas, una escritura poética sin consistencia', *Hora de poesía*, 4-5: 59-60.
- Martinell, E. (1981) 'Técnica presentativa de CMG en *Retahílas*', *Archivum*, 31-32: 463-81.
- (1983) 'El cuarto de atrás: Un mundo de objetos', *Revista de literatura*, 89: 143-53.
- (ed.) (1993) *Carmen Martín Gaité*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- (ed.) (1995) *CMG. Hilo a la cometa*, Madrid: Espasa-Calpe.

- Martínez Cachero, J. M. (1973) *La novela española entre 1939 y 1969: Historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- (1976) *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid: Castalia.
- Martínez Rodríguez, M. (1985) 'Descubrimiento en la narrativa de Mercè Rodoreda y CMG' (tesis doctoral sin publicar, The University of Wisconsin).
- Martínez Ruiz, F. (1976) 'El despegue del realismo vía CMG', *La Estafeta Literaria*, 579: 2333.
- Matamoro, B. (1979) 'CMG: El viaje al cuarto de atrás', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351: 581-605.
- (1981) 'Reseña de *Usos amorosos del XVIII en España*', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 372: 701-702.
- Mayans, M. J. (1980) 'Los años formativos del ciclo de la vida femenina: Una aproximación antropológica en algunas obras de la narrativa española contemporánea' (tesis doctoral sin publicar, University of Florida).
- Mayoral, J. A. (ed.) (1987) *Estética de la recepción*, Madrid: Arcos.
- Medina, H. (1983) 'Conversación con CMG', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 8: 183-94.
- (1985) 'La novelística de CMG: Búsqueda de una voz' (tesis doctoral sin publicar, Brown University).
- Medina, T. (1958) 'CMG Premio Nadal 1958', *La Estafeta Literaria*, 112: 1-2.

- Medio, D. (1965) 'El feminismo en la novela española actual', *Cuadernos para el diálogo*: 61-62.
- Miller, B. (ed.) (1983) *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: University of California Press.
- Millet, K., (1977) *Sexual Politics*, 2nd. edn., London: Virago.
- Mitchel, J. (1975) *Psychoanalysis and Feminism*, 2nd. edn, Middlesex: Penguin.
- Moi, T. (1988) *Teoría literaria feminista*, trad. por Amaia Bárcena, Madrid: Cátedra.
- Moix, A. M. (1992) 'El poder de la palabra', *Cambio 16*, 145: 2-6.
- Montero, R. (1996) 'Ana María Matute. El regreso del cometa', *El País Semanal*, 8 septiembre: 54-57.
- Morcillo, A. (1988) 'Por la senda del franquismo', *Historia 16*, 145: 86-90.
- Moreno Sardá, A. (1988) 'La réplica de las mujeres al franquismo' en Folguera, P. (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid: Pablo Iglesias.
- Morris, R. (1944) 'The Novel as Catharsis', *The Psychoanalytic Review*, 31: 88.
- Muraro, L. (1992) *El orden simbólico de la madre*, trad. por Beatriz Albertini, Madrid: horas y Horas.

- Nash, M. (1975) 'Dos intelectuales frente al problema de la mujer. Federica Montseny y Lucía Sánchez Saonil', *Convivium*, 44-45: 73-99.
- (1975) *Mujeres libres. España 1936-39*, Barcelona: Tusquets.
- (1981) *Mujer y movimiento obrero en España (1931-39)*, Barcelona: Fontme.
- (1983) *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos.
- y otros (1984) *Presencia y protagonismo: Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona: Serbal.
- Navajas, G. (1985) 'El diálogo y el yo en Retahílas de CMG', *Hispanic Review*, 53: 25-39.
- Nelken, Margarita (1921) *La condición social de la mujer en España*, Barcelona: Minerva.
- Nelson, E. (1979) 'CMG: Las ataduras', *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4: 193-95.
- Nichols, G. C. (1992) *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid: Siglo XXI.
- Nicholson, L. J. (ed.) (1990) *Feminism/Postmodernism*, London: Routledge.
- Norris, C. (1993) *The Truth About Postmodernism*, Oxford: Blackwell.

- Nuñez Alonso, A. (1956) 'Caballeros, primero las damas' *La Estafeta Literaria*, 76: 1.
- Nuñez, A. (1965) 'Encuentro con Antonio Ferres', *Insula*, 220: 6.
- Olba, M. S. (1984) 'CMG: La lúdica aventura de escribir', *Insula*, 452-53: 19.
- Oguiza, T. (1972) 'Del realismo al testimonio', *Papeles de Son Armadans*, 195: 257-76.
- Oñate, P. (1938) *El feminismo en la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Ordóñez, E. (1976) 'Women as Protagonist and Creator in the Contemporary Spanish Novel' (unpublished doctoral thesis, University of California).
- (1980) 'The Decoding and Encoding of Sex Roles in CMG's *Retahílas*', *Kentucky Romance Quarterly*, 27: 237-44.
- (1982) 'Reading Contemporary Spanish Narrative by Women', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7: 237-51.
- (1991) *Voices of Her Own*, London and Toronto: Associated University Presses.
- Ornstein, J. (1941) 'La misoginia y el profeminismo en la literatura española', *Revista de Filología Hispánica*, III: 219-32.

- y J.I. Causey (1951) 'Una década de la novela española contemporánea', *Revista Hispánica Moderna*, 17: 128-35.
- Ortega, J. (1979) 'Represión e imaginación', *Camp de l'arpa*, 59: 42-44.
- Ortega López, M. (1988) 'La educación de la mujer en las edades moderna y contemporánea', *Historia 16*, 145: 41-46.
- Palley J. (1961) 'Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel', *Hispania*, 44: 21-26.
- (1978) *El laberinto y la esfera*, Madrid: Ínsula.
- (1980) 'El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de CMG', *Ínsula*, 404-405: 22.
- (1983) 'Dreams in two novels of CMG' in *From Fiction to Metafiction*, pp. 107-116.
- Pascual, Ángel M^a (1952) 'Disputa de nuestro tiempo entre el saber y la cultura', *Alcalá*, 10: 2.
- Peñaranda, R. (1993) 'Convocando al habla: CMG', *Quimera*, 123: 34-35.
- Pereda, R. (1994) 'La amistad como memoria: Entrevista conjunta con Josefina Aldecoa y CMG', *El País*, 30 abril: 14-15.
- Peregil, F. (1988) 'Ladrones de vidas: la tortuosa, inescrutable, a veces gratificante y a veces vampírica, relación de los escritores con sus personajes', *El País*, 1 mayo: 8-9.

- Pérez, J. W. (1983) (ed.) *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- (1988) *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston: Twayne Publishers.
- Pérez-Magallón, J. (1995) 'Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*', *Hispanic Review*, 63: 179-189.
- Perrault, C. (1957) *Cendrillon et autres contes de fées*, Paris: Librairie Grund.
- Pesarrodona, M. (1983) 'CMG', *El Periódico*, 1 julio: 26.
- Petschen, S. (1977) *Iglesia en la España de Franco*, Madrid: Sedmay.
- Poe, E.A. (1956) *Obras en prosa*, II, Madrid: Revista de Occidente.
- Prados, L. (1994) 'CMG, Premio Nacional de las Letras 1994', *El País Internacional*, 28 noviembre: 18.
- Prego, V. (1991) 'CMG: "Hay que habitar la soledad"', *Elle*, 56: 107.
- Preston, P. (1993) *Franco: A Biography*, London: Harper Collins.
- Prjevalinsky, O. (1961) 'Las novelistas españolas de hoy', *Cuadernos Americanos*, 118, n° 5: 218.
- Ramazanoglu, C. (ed.) (1993) *Up/Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*, London: Routledge.

- Ramos, A. (1980) 'Conversación con CMG', *Hispanic Journal*, 1: 117-124.
- Reed, E. (1970) *Problems of Women's Liberation: A Marxist Approach*, New York: Pathfinder Press Inc.
- Reeves, N. (ed.) (1971) *Womankind: Beyond the Stereotypes*, New York: Aldine Atherton.
- Rheingold, J. (1964) *The Fear of Being a Woman: A Theory of Maternal Destructiveness*, New York: Grune and Stratton, Inc.
- Rich, A. (1986) *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, trad. por Ana Becciu, Barcelona, Madrid, Valencia: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Ridruejo, D. (1972) 'La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra', *Triunfo*, 507: 71-75.
- Riera, J.M. y E. Valenciano (1993) *Las mujeres de los 90: el largo trayecto de las jóvenes hacia su emancipación*, 2ª ed., Madrid: Morata.
- Rivera Garretas, M. (1994) *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona: Icaria.
- Roberts, G. (1978) *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid: Gredos.
- Rodrigo, Antonina (1979) *Mujeres de España, las silenciadas*, Barcelona: Plaza y Janés.

- Rodríguez Almodóvar, A. (1976) *La estructura de la novela burguesa*, Madrid: Taller de ediciones Josefina Betamar.
- Roger, I. (1984) 'El espacio narrativo y su evolución en la novelística de CMG' (tesina de licenciatura, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología).
- (1986) 'Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*', *Romance Notes*, 27: 121-26.
- (1988) 'CMG: Una trayectoria novelística y su bibliografía', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13: 293-317.
- (1992) 'Caperucita en Manhattan', *RHM*, nº 2: 328-331.
- Roig, M. (1989) *A través de la prensa. La mujer en la Historia*, Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales.
- Saenz de Buruaga, G. (1955) 'Juventud española', *Alcalá*, 64: 12-14.
- Sage, L. (1994) *Angela Carter*, Plymouth: Northcote House Pb.
- Salcedo, E. (1960) 'Carta abierta a CMG', en *Literatura salmantina del siglo XX*, ed. por Centro de Estudios Salmantinos, p. 166.
- Salinas, P. (1961) *La responsabilidad del escritor*, Barcelona: Seix Barral.
- Sanabria, M. (1975) *Estudios sobre comunicación*, Madrid: Editora Nacional.

- Santoja, G. (1992) 'Mar de fondo con temporal', *El Mundo*, 4 abril: 9.
- Sanz Villanueva, S. (1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, I, Madrid: Alhambra.
- Sartre, J.P. (1965) *What is literature?*, New York: Harper Colophon Books.
- (1989) *Existentialism and Humanism*, trans. by Philip Mairet, 3rd. edn., London: Methuen.
- Saussure, F. (1983) *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial.
- Scanlon, G. M. (1986) *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Madrid: Akal.
- Schraibman, J. (1969) 'Notas sobre la novela española contemporánea', *Revista Hispánica Moderna*, 35: 113-21.
- Seco, M. (1973) 'La lengua coloquial, Entre visillos de CMG', en *El comentario de texto*, 3ª ed., Madrid: Castalia, pp. 361-79.
- Selden, R. (1989) *La teoría literaria contemporánea*, 2ª ed., trad. por Juan Gabriel López Guix, Barcelona: Ariel.
- Servodidio M. and M. Welles (ed.) (1983), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité* Lincoln-Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (1990) 'A palo seco by CMG: Metatheatrical Discourse and Creative Process', *ALEC*, 15: 129-143.

- Shavit, Z. (1989) 'The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case- "Little Red Riding Hood"', in *Little Red Riding Hood: a Casebook*, Madison: London: University of Wisconsin Press.
- Shaw, D. (1977) *La generación del 98*, Madrid: Cátedra.
- Sheehan, R. L. (1969) 'CMG, *El balneario*', *Hispania*, 52: 968.
- Sieburth, S. (1990) 'Memory, Metafiction and Mass Culture: The Popular Text in *El cuarto de atrás*', *Revista Hispánica Moderna*, 43: 78-92.
- Simón, C. (1986) 'La mujer y la literatura en la España del siglo XIX', *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 2 vol., Madrid: Istmo, II, pp. 591-96.
- Smith, P. J. (1989) *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, New York: Oxford University Press.
- Smyth, E.J. (1991) *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London: B.T. Batsford Ltd.
- Sobejano, G. (1975) *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid: Prensa española.
- (1979) 'Ante la novela de los años setenta', *Ínsula*, 396-97: 1 y 22.
- (1983) 'Enlaces y desenlaces en las novelas de CMG', en *From Fiction to Metafiction*, pp. 217-23.
- Soldevilla, I. (1980) *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra.

- Solé. R. (1988) 'Arraigo y desarrollo de la conciencia feminista', *Historia* 16, 145:80-85.
- Sopena Monsalve, A. (1994) *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*, Barcelona: Crítica.
- Sordo, E., (1956) 'Panorama de la joven literatura española', *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, 6: 14.
- (1974) 'CMG: De la soledad al diálogo', *La Estafeta Literaria*, 553: 1293.
- Squires, J. (1991) 'Making sense of Rafael Sánchez Ferlosio's *El Jarama*', *Modern Language Review*, 86: 602-12.
- Suárez, L. (coord.) (1993) *Franco y su época*, Madrid: Universidad Complutense (Actas de los cursos de verano de El Escorial, 1992).
- Suñén, L. (1975) 'Retahílas, última novela de CMG', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296: 464-66.
- (1978) 'Interlocutor, intruso y texto total', *Ínsula*, 380-81: 11.
- (1983) 'CMG: Mientras dure la vida, sigamos el cuento', *El País*, 17 abril: 1 y 7.
- Talbot, L. K. (1987) 'Female Archetypes in CMG's *Entre visillos*', *Anales de la literatura española contemporánea*, 12: 79-94.
- Tallaferro, A. (1976) *Curso básico de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

- Tamames, R. , (1986) *La República. La era de Franco*, Madrid: Alianza.
- Thody, P. (1992) *Jean Paul Sartre*, London: Macmillan Education.
- Thomas, M. D. (1983) "El callejón sin salida": Images of Confinement and Freedom in *Ritmo lento* in *From Fiction to Metafiction*, pp. 61-71.
- Todorov, T. (1971) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.
- Tola de Habich, F. y Patricia Grieve (1971), *Los españoles y el boom*, Caracas: Tiempo Nuevo.
- Tompkins, J. P. (ed.) (1980) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Torrente Ballester, G. (1964) *Literatura española contemporánea*, I, Madrid: Guadarrama.
- Tubert, S. (1988) *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid: El Arquero.
- Turín, A. (1995) *Los cuentos siguen contando... Algunas reflexiones sobre los estereotipos*, trad. por Aurora Rivièrre, Madrid: horas y HORAS.
- Tusell, J. (1989) *La España de Franco*, Madrid: Historia 16.
- Usandizaga, H. (1983) 'CMG o el deseo narrativo que abarca el juego del amor y la mentira', *La Vanguardia*, 17 noviembre: 33.

- Valcárcel Kohky, D. (1949) 'Aún y todavía y siempre sobre el existencialismo', *Escorial*, 20: 195-209.
- Valdés, M. E. 'Crítica feminista de la identidad en *Inmóvil sol secreto*', *JHR*, 2: 239.
- Vassar, A. (1995) 'The Shape of the Wheel: Contrasts and Contradictions in CMG's *Retahílas*', *RHM*, XLVIII: 381-388.
- Vattimo, G. y otros (1994) *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- Vázquez Zamora, R. (1948) 'Por la autora de *Nada*', *Destino*, 583: 17.
- (1951) 'La vida de los libros: Sobre el delicado asunto del "mapa íntimo"', *Destino*, 708: 15-16.
- (1952) 'La vida de los libros: "La isla y los demonios"', *Destino*, 762: 24.
- (1956) 'La vida de los libros: "La mujer nueva" de Carmen Laforet"', *Destino*, 961: 31-32.
- (1958) 'Comentarios en torno al premio Nadal', *Destino*, 1066: 24-33.
- (1963) 'CMG: *Ritmo lento*', *Destino*, 1358: 32-33.
- Verdú, V. (1986) 'Amor y sexualidad en España', *Historia* 16, 24: 11-81 (Especial de la revista).
- Veyrat, M. Y J.L.Navas-Migueloa (1973) *Falange, hoy*, Madrid: G. del Toro editor.

- Vilanova, A. (1958) 'La letra y el espíritu: "Entre visillos" de CMG, Premio Nadal 1957', *Destino*, 1066: 41.
- (1958) *El balneario de CMG*', *Destino*, 1066: 41
- (1958) 'Entre visillos de CMG', *Destino*, 1075: 40-41.
- (1968) 'De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual', en *Prosa novelesca actual*, Vol. I, Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 133-56.
- Villán, J. (1974) 'CMG: Habitando el tiempo', *La Estafeta Literaria*', 549: 21-23.
- Villanueva D. (1975) 'La novela irónica de CMG', *Camp de l'arpa*, 23-24: 35-36.
- (1977) 'Retahílas de CMG: El placer de la palabra' en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, pp. 317-20.
- (1979) 'La novela española en 1978', *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4: 91-115.
- (1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vol., Madrid: Alhambra.
- y otros (1992) *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Vol. IX, Barcelona: Crítica.
- Wahl, J. (1969) *Philosophies of Existence*, London: Routledge and Kegan Paul.

- Warner, M. (1994) *From the Beast to the Blonde*, London: Chatto and Windus.
- Weedon, C. (1987) *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, New York: Blackwell.
- Whitford, M. (1991) *Luce Irigaray. Philosophy in the Femenine*, London: Routledge.
- (1991) *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Wilcox, H. et al. (ed.) (1990) *The Body and the Text*, London: Harvester Wheatsheaf.
- Wolfgang, I. (1972) 'The Reading Process: A Phenomenological Approach', *New Literary History*, 3: 279-99.
- (1987) *El acto de leer*, Madrid: Taurus.
- Wright, E. (1984) *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London: Methuen.
- Yerro Villanueva, T. (1977) *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- Yin, P. (1983) 'El paisaje de *El Jarama*: un caso de paradoja objetivista', *Cuadernos de Aldeen*, 1: 545-54.
- Ynduráin, D. (1952) 'Novelas y novelistas españoles: 1936-1952', *Revista de Literatura Moderna*, 3: 277-84.

----- (1980): *Historia de la literatura española: Época contemporánea, 1939-1980*, Vol. VIII, Barcelona: Crítica.

Zatlin, P. (1977) 'CMG, Feminist Author', *Revista de Estudios Hispánicos*, 11: 323-38.

----- (1980) 'CMG and the Generation of 1898', *Romance Notes*, 20: 293-97.

----- (1980) 'CMG, Fragmentos de interior', *Hispanófila*, 69: 90-92.

Zipes, J. (1994) *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*, Kentucky: University Press.

----- (1989) '"Little Red Riding Hood" as male Creation and Projection' in Aland Dundes (ed.) *Little Red Riding Hood: a Casebook*, London: University of Wisconsin Press, pp. 121-128.

