



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale Lingue e Letterature
Europee, Americane e Postcoloniali in Iberistica

Tesi di Laurea Magistrale

Carmen Martín Gaité: los lugares de
la memoria en *Usos Amorosos de la
Postguerra española* y otros ensayos.

Relatore

Ch. Prof. Elide Pittarello

Correlatore

Ch. Prof. Susanna Regazzoni

Laureando

Chiara Zandonella

Matricola 855117

Anno Accademico

2015 / 2016

Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después.

(El cuarto de atrás)

Indice

Introducción	1
I. Hacia un proyecto	3
II. Intertextualidad y documentos.	19
III. Intermedialidad referencial y verbo-visual	26
III.I. Los retratos de familia	32
III.II. Fealdad y belleza en la mujer.	36
III.III. El legado de José Antonio	42
III. IV. La Codorniz y su sátira	51
III.V. Educación y entendimiento: El Guerrero del antifaz	57
III.VI. Mariquita Pérez ;que elegante eres!	65
III.VII. La noche como madrina de posibilidades	74
III.VIII. El hombre, complemento indispensable	83
III.IX. Las etapas del conocimiento	87
Conclusiones	96
Bibliografía	99
Sitografía y fuentes de las imágenes	102

Introducción

El objetivo de este trabajo es el estudio de *Usos Amorosos de la Postguerra española* de Carmen Martín Gaité a la luz de los *lieux de mémoire*, teoría expuesta por primera vez por Pierre Nora. Es necesario señalar, ya desde el principio, que el texto de la autora precede la elaboración de la teoría de Nora, por lo que se refiere al uso del fenómeno. La presencia de recuerdos personales, memorias, alusiones a hechos pasados enfoques abiertos por objetos convertidos en lugares de memoria complican, ya desde las primeras publicaciones de la escritora, la adscripción del género literario tradicional. De todos modos, la obra escogida para esta investigación es, por antonomasia, la hibridación de un ensayo histórico llevada al cabo.

Para examinar la obra ha sido necesario empezar por un estudio profundizado de los conceptos de historia y memoria, primero como conceptos en sí mismos, concretamente según los estudios de Jorge Lozano y Hayden White, y luego según la idea que tenía la autora. La relación entre los dos términos, el juego, como lo llama Nora, crea en el escritor la exigencia de recordar; es la voluntad misma de evocar al pasado la que admite la existencia de los *lieux de mémoire*. Una vez aclarada dicha voluntad en la autora que nos ocupa, ha sido posible empezar una investigación con el propósito de examinar los *lieux de mémoire* propuestos por Martín Gaité excluyendo el discurso específicamente histórico, es decir la política franquista y sus arrastres en los usos amorosos de la postguerra.

La mezcla de la memoria colectiva y de la memoria personal de la autora es una temática que deja un amplio abanico de posibilidades de estudio, pero hemos restringido nuestro análisis al ámbito de los *lieux de mémoire* por ser de gran importancia en la época definida “de consumismo”. La intermedialidad de la obra ha sido ampliada gracias a la búsqueda de imágenes que fueran capaces de ilustrar un capítulo. El estudio se ha vuelto así intermedial, en consonancia con las actitudes contemporáneas del razonamiento por imágenes. La autora propuso una nueva idea de discurso histórico, aportando una gran novedad en la escritura: incluyendo los recuerdos personales que salían al hablar de una revista, un accesorio o un objeto -convirtiéndolos así en *lieux de mémoire*-, inventó, de hecho, un nuevo género literario, todavía sin nombre. Canalizar los recuerdos, las

reminiscencias y también los pensamientos de la autora en algunas fotografías, láminas o estampas, creando así algo parecido a un gran collage de textos e imágenes, parece ser la continuación de aquel nuevo género, pero, en cierto sentido, actualizado. Es precisamente el uso de los media el que permite el paso de la intertextualidad a la intermedialidad.

Estudiando la obra de Martín Gaité no se puede prescindir de los poemas y de las novelas, que comparten la hibridez de *Usos Amorosos*. Los mismos recuerdos que se encuentran a lo largo de toda la obra aparecen, en distintas formas, también en los otros textos. Los *lieux de mémoire* prescinden de los géneros literarios y de los libros; son fuentes infinitas de recuerdos, historias y memorias que pueden dar origen a otras tantas infinitas obras. Algunas han sido retomadas en algunos poemas, otras en las novelas, otras tantas se encuentran en *Los Cuadernos de todo*, el diario póstumo de la autora.

Finalmente, las referencias en Martín Gaité son demasiadas para que puedan ser individuadas y estudiadas de manera sistemática en un mismo trabajo, porque todos ellos son *lieux de mémoire*. Aquí se analizarán, por lo tanto, los ejemplos más significativos.

I. Hacia un proyecto

Carmen Martín Gaité¹ fue uno de los grandes nombres españoles de los años noventa, a partir de la publicación de una de sus obras entre las más importantes, *El cuarto de atrás* (1978), hasta llegar a *Usos Amorosos de la Postguerra española*, punto de partida para la indagación de mi trabajo. Esto fue el libro más vendido del año, le dio a la autora una gran fama.

El nombre de Martín Gaité está asociado a la “escritura del yo”, muy viva sobre todo en los años 70, entre el final de la dictadura de Franco² y la transición hacia la democracia, momento en el que la *autobiografía ficticia* tuvo un *boom*. La definición de autobiografía ficticia salió alrededor de los años noventa; aunque la poética de Martín Gaité puede compartir con ésta algunos aspectos, nunca se acercó al género voluntariamente. El contexto ideal para que Carmen Martín Gaité floreciera como escritora, novelista y poeta surgió con el postmodernismo.³ Este tipo de escritura une el “yo” y la vivencia personal más íntima del autor con ámbitos de la colectividad. Hay también un ulterior intento de abatir el viejo orden de valores, y aún más interesante, de abatir las fronteras entre los géneros literarios.

A diferencia de muchos novelistas y poetas de su tiempo, escribe Pittarello, Carmen Martín Gaité no se ve afectada por la crisis epistemológica del siglo XX, no lamenta el fin de la ilusión positivista, solo esquivó de manera sencilla sus herencias⁴. Esto significa que se fue adentrando en la incertidumbre de nuestro tiempo con una actitud de espera y esperanza, alimentada por un anticonformismo discreto y tenaz.⁵

¹ Carmen Martín Gaité (Salamanca 1925- Madrid 2000) fue escritora, poeta, actriz de teatro y periodista perteneciente a la Generación de los 50. Proveniente de una familia medio-alta, tuvo su primera etapa de educación, de tipo laico, en casa. Se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca, fue escritora prolífica desde la juventud. El primer libro que se publicó fue *Un día de libertad*, pero fue el libro *Entre Visillos* el que ganó el premio Nadal. Sin embargo, el gran éxito lo obtuvo con la publicación de *Usos Amorosos de la Postguerra española* que ganó el *Premio Anagrama de Ensayo* y *El libro de Oro* en 1987. Casada con Rafael Sánchez Ferlosio, también perteneciente a la Generación de los ‘50, tuvo un hijo que murió con pocos meses y una hija, Marta a la que está dedicado *La reina de las nieves*. La muerte de la hija tuvo un gran influjo en la escritora, influjo bien visible en toda la obra.

² La dictadura militar del General Francisco Franco, El Generalísimo, duró desde el final de la guerra civil (1939) hasta 1975. Fue una época de máxima represión político- económica, de aislamiento internacional y de retraso socio-cultural.

³ Pittarello, Elide, “Prólogo. Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”, en Martín Gaité, Carmen *Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2009, p. 9

⁴ *Ibíd.*, p. 9.

⁵ *Ibíd.*, p. 9.

La peculiaridad de la estética de Martín Gaité es la “hibridez”: toda su obra es de difícil definición y colocación dentro de un género clásico; una unión y mezcla de géneros, el *boundary-crossing essay(s)* en palabras de Constance Sullivan, o sea, una miscelánea de estilos dentro de una perspectiva puramente personal e introspectiva que le perteneció desde siempre. Lo que hace esta autora es, en cierta manera, presentar desde una peculiar y autorreferencial perspectiva su idea de literatura, sin duda enlazada con la realidad y su historia individual. En el *El cuento de nunca acabar* ella misma admite que nunca fue capaz de respetar las divisiones entre los distintos géneros literarios⁶.

Usos Amorosos es el perfecto ejemplo de la unión de géneros: no se puede hablar realmente de ensayo, no se puede hablar de autobiografía – ni real ni ficticia-, no se puede hablar a todos los efectos de historiografía ni tampoco de libro de memorias o diario. En suma, es un texto que no sigue el canon de ningún género. La novedad aportada por Martín Gaité en este libro es la composición de una obra de sobresaliente carácter histórico, pero de mirada interna y personal. El planteamiento histórico está mezclado con el planteamiento cultural vivido personalmente por la autora. Sin embargo, no es un texto enteramente nuevo y original; la concepción general del proyecto deriva y toma inspiración, por así decirlo, desde *El cuarto de atrás*. Los dos comparten la idea de fondo de ser punto de conjunción entre memoria e historia. Tienen una relación casi “intertextual”: la “intertextualidad” es tal como la interpreta la teoría literaria hoy en día, es decir, la presencia reinterpretada en un determinado texto de otros textos precedentes⁷. (Con el uso de este término, no se quiere abrir un debate sobre los miles de significados que las varias teorías le han atribuido, sólo servirse de un concepto.) La confirmación se encuentra en la introducción a *Usos Amorosos*:

⁶ Véase Sullivan, Constance A., "The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité", en Boetcher Jones, Ruth-Ellen y Mittmann, Elisabeth (eds.), *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 47.

⁷ Robert Spires subraya cómo la novela es “claramente un libro compuesto por otros textos en el que se mezclan, además, la ficción y la teoría literaria”. En Spires, Robert, “Intertextuality in *El cuarto de atrás*”, en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From fiction to metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 139- 148. En cambio, María Elena Soliño define *El cuarto de atrás* como “un collage de otros textos”. Lo sorprendente, según el análisis de la autora, son los textos que Carmen Martín Gaité selecciona al trazar su genealogía literaria: son textos pertenecientes a unas “bibliotecas interiores”. En Soliño, María Elena, “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas” en Villalba Álvarez, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 189-199.

[...]en esta primera etapa, cuando estaba bastante interesada en la búsqueda de un tono adecuado para contar todo aquello que en el análisis y la ordenación de los textos que iba encontrando, se me cruzó la ocurrencia de una nueva novela, *El cuarto de atrás*, que en cierto modo se apoderaba del proyecto en ciernes y lo invalidaba, rescatándolo ya abiertamente para el campo de la literatura⁸.

El “yo” está diseminado a lo largo de todo el relato acompañado por datos históricamente verdaderos y documentados por revistas, entrevistas, cartas y papeles encontrados en los archivos. Constante Sullivan cuenta también, “as valid historical data”, “the experience of young women like herself and her sister”⁹. La continua presencia de estas citas y partes de textos hace que se pueda utilizar el término “intertextualidad”, ahora según la propuesta de Genette, para definir el esquema literario como una relación de copresencia entre dos o más textos (citas, plagios, alusiones, homenajes)¹⁰.

A la luz de estos conceptos, se puede hablar de dos memorias: la individual y la colectiva¹¹ sobrepuestas a un discurso histórico de *conocimiento inmediato*.¹² La autora esconde detrás de las citas y de los fragmentos su experiencia real: “[...] La captación directa de los acontecimientos históricos sería la característica fundamental del conocimiento histórico, se manifieste en el género que se manifieste.”¹³ Sin embargo, hay que poner atención sobre una distinción fundamental: historia y memoria, lejos de ser sinónimos, están en oposición. Hablando de historia se habla de reconstrucción, aunque incompleta y problemática, mientras que la memoria es algo vivo, en constante evolución y cambio, vulnerable si está sometida a la manipulación y apropiación de otras personas.¹⁴

⁸ Martín Gaité, Carmen, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, Madrid, Anagrama, 1ª ed., 1994, p. 12.

⁹ Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., p. 50.

¹⁰ Véase Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, (trad. de Celia Martínez Prieto), Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-20.

¹¹ Lozano, Jorge, *El discurso histórico*, con prólogo de Umberto Eco, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.13.

¹² *Ibíd.*, p. 18. El testimonio histórico se identifica con los relatos de los testigos de vista y el método histórico consiste en aprovecharlos. Hegel denominó este tipo de historia *inmediata*.

¹³ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁴ Véase Nora, Pierre, “Between memory and history: les Lieux de Mémoire”, en *Representations*, No. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory* (Spring 1989), University of California Press, 1989, p. 8 (traducción personal)

El período de investigación de la autora salmantina es precisamente “la postguerra española”¹⁵, narrada desde el punto de vista maduro de quien mira a su pasado con consciencia e ironía, describiendo y contando hechos desde la doble mirada de testigo y autora de novela¹⁶. En este contexto la palabra *testigo* hay que entenderla en sentido clásico, es decir testigo de vista¹⁷, pero también haciendo referencia a y cuidando la búsqueda de la *akribeia*, o sea la conformidad de los hechos.¹⁸ En palabras de Mignolo, Martín Gaité está en el medio entre los escritores que tienen un acceso *directo a la información* y los que se basan en informaciones *indirectas-inmediatas*.¹⁹ Pero, la historia -la del pasado cercano, y mucho más la del pasado remoto- debe justificarse²⁰ y Martín Gaité escoge algo indiscutible para sostener sus palabras. Las revistas, los periódicos y los diarios de la época son los que más nos acercan al concepto de verdad histórica de la temporada que nos ocupa. Tienen un carácter que podríamos definir “científico”, o, tomando las palabras de Ranke, son los que podrían permitirnos el conocimiento exacto de los hechos dentro de un discurso históricamente científico.²¹ La historia se ata a la continuidad temporal, nos dice Nora, y a las relaciones entre objetos²². Esto hace todavía más clara la decisión de tomar material impreso precisamente en los años 30-60 y que luego ha sido conservado en archivos nacionales. Toda la documentación escogida y estudiada - históricamente verdadera y existente, - puede ser ulteriormente justificada a la luz del concepto elaborado por Lotman: “a través de la memoria común se manifestaba la toma de consciencia de una vida unitaria”²³. La memoria común se encuentra perfectamente expresada en todos los papeles estudiados por Martín Gaité. Es un proceso legible y detectable porque, nos vuelve a explicar Nora, la memoria echa sus raíces en los espacios, los gestos, en las imágenes y en los objetos, o sea, en lo concreto.²⁴ “Memory is absolute, while history can only conceive the relative.”²⁵ Con estas palabras se nos

¹⁵ Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p.12.

¹⁶ Se hace referencia en particular a los años 1939-1957, temporada vivida por una joven Carmen de 13-32 años. *Usos Amorosos de la Postguerra española* fue publicado en 1987, pero las investigaciones de la autora empezaron ya en 1975 para terminar en 1985, dos años antes de la publicación.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 37.

²⁰ *Ibíd.*, p. 40.

²¹ Lozano, *El discurso histórico*, cit., p. 81.

²² Véase Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, cit., p. 9.

²³ Lozano, *El discurso histórico*, cit., p. 97.

²⁴ Véase Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, cit., p. 9

²⁵ *Ibíd.*, p. 9.

aclara el carácter “confuso”, casi inclasificable que toma la obra de nuestra autora: su intento es claramente el de no definir, en un sentido o en el otro, su trabajo. “Every history is by nature critical, and all historians have sought to denounce the hypocritical mythologies of their predecessors”²⁶. Martín Gaité se coloca exactamente en el punto opuesto: no hace historia ni tampoco crítica histórica, simplemente utiliza la historia para hacer memoria, o, mejor dicho, para contar memorias. Ella misma, en la *Introducción a Usos Amorosos de la Postguerra española*, afirma: “[...] si había conseguido dar un tratamiento de novela a aquel material extraído de los archivos, también podía intentar un experimento al revés [...]”.²⁷

Aportando otro punto de vista, Hayden White escribe, sirviéndose de los conceptos de Frye, que la historia pertenece a la categoría de los escritos discursivos, de manera que cuando el elemento ficcional está presente, la historia deja de ser historia y se convierte en un género bastardo²⁸. Pero si es verdad que el historiador es capaz de otorgar todos los significados posibles y aceptables en su cultura una secuencia dada de acontecimientos históricos²⁹, en tal caso se puede afirmar que Martín Gaité tiene un pequeño porcentaje de historiadora en su método de indagación.

Regresando a la obra de Rank, el crítico añade un interesante punto a su publicación de 1824 en relación con la renuncia a cualquier manifestación de subjetividad. Sin embargo, casi inmediatamente después, tiene que subrayar el carácter ideológico de su misma aserción: la negación de la intervención del observador quiere decir recibir pasivamente las informaciones proporcionadas por un *hecho*³⁰. Ese tipo de historiografía científica debería apoyarse sobre el conocimiento exacto de los hechos, escribe Lozano, algo imposible. Martín Gaité, consciente de dicho problema, se propone intervenir activamente en su libro, dejando la objetividad –historiográfica- y subrayando lo personal y lo subjetivo. Ella cede directamente la palabra a los autores -periodistas y escritores-, de la época, citando paso a paso las líneas más elocuentes, sin algún juicio, pero siempre con ojo crítico. Proponiendo un concepto de Uspenskij, el investigador aplica al material

²⁶ *Ibíd.*, p. 10.

²⁷ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 11-12.

²⁸ White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Ediciones Paidós, 2003, p. 125.

²⁹ *Ibíd.*, p. 126.

³⁰ *Ibíd.*, p. 80.

estudiado los códigos de su propia época.³¹ Nada más apropiado si adaptamos esta consideración a *Usos amorosos*: el salto de tiempo entre la temporada que nos ocupa y la época real de la investigación es bastante consistente, pero Martín Gaité logra integrar partes de su material de estudio de manera que las citas subrayen perfectamente los conceptos expresados. Utilizando las palabras de Constance Sullivan, las citas amplifican y generalizan su memoria individual de aquel tiempo, para luego incluir una entera generación de españoles³². Aunque si a varios “consumidores” el mismo texto puede proporcionarles diferentes informaciones³³, aclara Lotman, en la obra estudiada, el significado nos llega duplicado: por un lado, nos encontramos con la voz de alguien directamente desde la “postguerra”. Nos podemos enfrentar personalmente con las porciones de texto como si las leyéramos aquel día, y por el otro, se percibe cómo la autora intenta incluir su punto de vista. De aquí que la mirada del lector es desdoblada, o sea, es directa y al mismo tiempo “circular” porque puede ver el cuadro completo; es interna y externa al mismo tiempo.

Volviendo otra vez a Nora, hay que citar un pasaje fundamental para mi investigación: “The passage from memory to history has required every social group to redefine its identity through the revitalization of its own history. The task of remembering makes everyone his own historian”³⁴. Con estas palabras se explica perfectamente, aunque en sentido más amplio y general, lo que pasa en *Usos Amorosos* y también con su autora: es una redefinición de la identidad personal a través de la revitalización de la historia. ¿De qué historia se está hablando? La que sale de los archivos, los mayores lugares de memoria, “the deliberate and calculated secretion of lost memory”³⁵.

Nora añade más adelante: “[...] with the disintegration of history-memory, a new type of historian emerges who, unlike his precursors, is ready to confess the intimate relation he maintains to his subject.”³⁶

Con su libro Martín Gaité hace aflorar el pasado desde un nuevo punto de vista y este cambio de perspectiva reconduce, puede también que, de manera involuntaria, a objetos tradicionales de los cuales se había alejado y, entonces, a la memoria nacional. Este juego

³¹ *Ibíd.*, p. 100.

³² Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., p. 42.

³³ *Ibíd.*, p. 102.

³⁴ Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, cit., p. 15. (traducción personal).

³⁵ *Ibíd.*, p. 14.

³⁶ *Ibíd.*, p. 18.

de memoria, como lo llamaría Nora, lleva al hecho de que el historiador no sea de nuevo un individuo dotado de memoria, sino que se convierta él mismo en un lugar para la memoria –un *lieu de mémoire* concreto-.³⁷ Dice el crítico: “los lugares de memoria” están creados por un juego entre memoria e historia, por una interacción de estos dos factores que se ve sometida sucesivamente a la voluntad del recuerdo. Sin la intencionalidad del recuerdo, los *lieux de mémoire* serían indistinguibles de los *lieux d'histoire*. Claro está que la intención en Martín Gaité es perceptible y evidente, de aquí que los *lieux de mémoire* lleguen a ser imprescindibles para su trabajo. Nora habla del propósito fundamental de estos lugares de memoria, o sea el de parar el tiempo, inmovilizarlo, bloquear el olvido. *Lieux de mémoire*, claro está, escribe Nora, “only exist because of their capacity for metamorphosis, an endless recycling of their meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications.”³⁸ Concepto clave, este, que nos permite arrojar nueva luz sobre nuestra pesquisa. Lo que hay que subrayar es precisamente el carácter de *metamorphosis*, es decir, de mudanza continua, de transmutación al cambiar de pequeñas y casi imperceptibles cosas, detalles, externos o internos; por lo tanto, no se hace alusión a eventos bien precisos, conocidos y delimitados, todo lo contrario.

Los lugares de memoria pueden ser divididos en “grandes” y “pequeños”, pero ya el hecho de ser grandes los rebaja, por así decirlo, a acontecimientos dignos de conmemoración, es decir, a no poder ser *lieux de mémoire*. Estos son llamados por Nora los *non-events*, expresión que encierra un significado muy fuerte y que, por contraste, hace entender lo peculiar de los *lieux* de memoria. Otra distinción interna que los *lieux de mémoire* permiten elaborar es la división entre *dominant and dominated*³⁹: desplazándonos ahora al ámbito simbólico, se deduce que son elementos totalmente opuestos. El primero, “dominante”, es triunfal y espectacular, generalmente impuesto, añade Nora, mientras que el segundo, el “dominado”, se puede identificar como un lugar al que huir, donde se puede buscar un refugio, santuarios de espontánea devoción y peregrinaje, utilizando las mismas palabras de Nora, donde se consigue encontrar el núcleo más vivo de la memoria. Esta segunda tipología es la que atañe a Martín Gaité, y también a nosotros.

³⁷ Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, cit., p. 18. (traducción personal).

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, pp. 22-23.

La mera existencia de la segunda categoría determina la presencia de un hilo rojo entre todos los objetos sin una relación lógica aparente, pero que sí la tienen. De esta manera se puede afirmar que los *lieux de mémoire* no tienen referencias en la realidad, es decir, tienen una referencia personal; “they are their own referent: pure, exclusively self-referential signs”.⁴⁰ Si bien estos objetos tienen que atarse, de cualquier manera, a hechos empíricos y reales, es, de todos modos, difícil catalogarlos bajo la categoría de la historiografía tradicional. Entonces, reflexionar sobre los *lieux de mémoire* transforma el criticismo histórico en historia crítica.⁴¹

Regresando a la obra que nos ocupa, a lo largo de *Usos Amorosos* se encuentran, situados por la autora, lugares de memoria muy personales. Son pequeños cuentos, imágenes mentales, recuerdos de su infancia y juventud, hasta diálogos o textos de canciones. Están perfectamente insertados dentro de una narración metódica y ordenada. Como ya se ha dicho, los lugares de memoria están mezclados con citas desde revistas y partes de discursos –en su mayoría político-religiosos- o entrevistas. El primer ejemplo que sale inmediatamente al abrir *Usos Amorosos* son algunas palabras de Papa Pacelli, -conocido como Pío XII-, escritas en abril de 1939 como apoyo a la victoria bélica de Franco. Más adelante se puede leer una muy rápida descripción que Martín Gaité lleva al cabo a propósito de Carmen Polo,⁴² proveniente claramente de un recuerdo de Martín Gaité, un pequeño *lieu de mémoire* que se aprecia en la siguiente cita:

[...] no creo que para las féminas ansiosas de snobismo significaran acicate alguno los méritos de esta borrosa provinciana que, [...] dio nunca muestras de interés real por ninguna cuestión social o política, mera figura decorativa que se limitaba a sonreír, mucho, [...] y a ponerse collares.⁴³

Los dos ejemplos aclaran el mecanismo escogido por la autora para expresar su personal idea de novela de memoria histórica.

Es evidente, por un lado, la profunda documentación que logra ofrecer proponiendo las palabras exactas de un hombre de la talla de Eugenio Pacelli. Por otro lado, además de una notable ironía y una opinión subjetiva con respecto a Carmen Polo –enlazándonos

⁴⁰ Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, cit., pp. 23-24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24. (traducción personal).

⁴² Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 27-28.

⁴³ *Ibid.*, pp. 27-28.

con el ejemplo previamente descrito- es perceptible la retrocesión imaginaria hacia el momento en que Martín Gaité vio a la primera dama de España. Parece proponernos la descripción que elaboró entonces y que expresa solamente en este otro momento, debido al argumento que trata en ese punto de su obra. La cita llega a ser algo parecido a una rampa de lanzamiento de la memoria hacia lo anterior, hacia los *lieux* en cuestión.

A estas alturas hay que abrir un pequeño paréntesis: no es la primera vez que Martín Gaité escribe ensayos históricos sin pretender escribir precisamente sobre la historia. Si tomamos en consideración las obras compuestas por la escritora, destacan dos libros-ensayos históricos: *El Proceso de Macanaz* (1969) y *El Conde de Guadalhorce* (1977). Ambos tienen un planteamiento histórico-biográfico, pero se alejan de la definición clásica por haber sido contruidos desde un punto de vista personal y con la presencia imponente del yo-narrador de la autora. Añado un ejemplo muy simple extraído de *El Proceso de Macanaz* para aclarar el concepto: “poco sé, por no decir nada, de la infancia de Macanaz.” O: “[...] mi conjetura de que pudiera ser delatado por motivos religiosos, explicaría en parte [...]”⁴⁴.

Está claro cómo la ensayista sabe y quiere no hacer historia sino algo que pueda ser colocado entre novela, ensayo y biografía. Por Paul Veyne sabemos que es inevitable la analogía con la novela por ser relato(s) de acontecimientos, y añadiría, acontecimientos históricos verdaderos. Ambos relatos –historia y novela- coinciden al no hacer revivir el pasado: lo que sale de los historiadores, tal como es, no es lo que han vivido los “actores”.⁴⁵ Si la primera parte coincide con la realidad, la segunda no se adapta a *Usos Amorosos*. Es exactamente lo inverso: historia y novela coinciden en este caso porque lo que sale del “historiador” –ya sabemos que Carmen Martín Gaité no es historiadora-, hace revivir tal y como fue lo que los actores vivieron; estamos en presencia de una singularidad y esta es que la historiadora fue “actriz”, o sea, protagonista de la realidad sobre la que escribe.

Ya al principio de *El Proceso*, declarando sus intenciones al lector, Martín Gaité admite haberse dedicado a la redacción del libro solo por interés personal:

Desde aquel momento, mi curiosidad por completar tan confusa y arrinconada historia fue creciendo tan ardientemente que el deseo de ahondar en el

⁴⁴ Martín Gaité, *El Proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, cit., pp. 6-8.

⁴⁵ Véase Lozano, *El discurso histórico*, cit., p. 130.

inexplicable proceso que llevó a Macanaz a la fama, al destierro, a la cárcel y a la muerte, llegó a sustituir en mí a todo otro proyecto intelectual.

Éstas, como se puede leer, no son palabras de un estudioso de historia sino de una escritora apasionada de la materia, que intenta contar la vida de alguien desconocido u olvidado, pero sin la pretensión de hacer algo científico. De hecho, lo define como un “proyecto intelectual”, es decir, nada acreditado en ámbito histórico.

Lo mismo se encuentra en *El Conde de Guadalhorce*. La nota introductora puesta al principio del libro sirve como explicación y como forma de disculpa:

Dado el carácter antiacadémico de esta biografía, que aspira simplemente a situar la figura de Guadalhorce en el marco de una época cuyas vicisitudes políticas están de sobra estudiadas, no he creído oportuno abrumar al lector con referencias a pie de página puntualizadoras de las citas con que he tenido a bien ir la esmaltando [...]⁴⁶.

De la misma manera, también en este segundo libro, se pone en evidencia el carácter antiacadémico, que lo sitúa en una condición ajena a la oficialidad. En ambos textos la marca personal es bien visible y aclarada por palabras o locuciones como “me parece sintomático que [...]”, “del cual destaco el siguiente párrafo”, “no tengo ningún testimonio directo de la impresión que produjo en su ánimo [...]”, “yo creo que [...]” y “[...] que estoy tratando de reconstruir.”⁴⁷

O también “(yo) conjeturo que no debería ser [...]”, “De la madre no sé nada.”, “aunque no he encontrado documentos que lo acrediten, adivino en su redacción la mano [...]”⁴⁸ entre otros. Los comentarios personales respecto a opiniones e impresiones no faltan en ninguno de los dos. Parecen asumir el rol de antecedentes, como si Martín Gaité los hubiera escrito para hacer “práctica”, pruebas de género literario para llegar a su mayor creación.

Un discurso aparte vale para *El cuarto de atrás*, “novela” que tiene algunas características que la acercan a *Usos Amorosos* tanto por la estructura como por el argumento y el signo autobiográfico, pero que, no compartiendo el mismo carácter marcadamente histórico, no

⁴⁶ Martín Gaité, Carmen, “El Conde de Guadalhorce”, en *Narrativa breve, poesía y teatro: Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 939.

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 943, 952, 961, 964.

⁴⁸ Martín Gaité, *El Proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, cit., pp. 4, 8-9, 115.

puede ser considerada perteneciente al mismo “género”. Ya se ha hablado del contexto cultural proficuo para Martín Gaité, sin embargo, es gracias a *El cuarto de atrás* cómo se entiende mayormente en qué modo éste influye en su literatura. Clara está la propensión de la autora a las mezclas de géneros y de técnicas⁴⁹, audaces y sin duda alguna nuevas, pero esta publicación marca de manera definitiva su estética “híbrida”. Se presenta casi como una obra-embrión, desde la cual aparecerá años más tarde *Usos Amorosos de la Postguerra Española*.

Central queda la cuestión de la memoria y del recuerdo, no obstante, el discurso histórico es igualmente relevante. La memoria de los lugares y la memoria sensorial⁵⁰ se unen dentro de una obra de difícil definición, que abarca géneros como el libro de memorias, la novela fantástica y también el ensayo literario, sin tender hacia uno u otro.

Tiene rasgos en común, como se ha dicho hasta ahora, con ambas tipologías de textos descritos –biografías/cuentos y memoria/historia-, aunque son bastante evidentes las peculiaridades de la obra: la cognición temporal, o sea, el transcurrir del tiempo es percibido de manera diferente, no es lineal y ordenado como las dos biografías, hay saltos continuos, viajes en el pasado, recuerdos de la infancia y no sólo, tentativas de hacer revivir un pasado idílico. La línea cronológica y la topológica se confunden continuamente tanto que, junto a las características que acaban de ser descritas, resulta en concreto una estructura totalmente novedosa. Escribe al respecto Elide Pittarello:

Desde el comienzo se sustrae al sistema de separaciones, conexiones y comparaciones en que consiste la actividad de la razón: tres puntitos suspensivos, una conjunción copulativa y un adverbio con valor adversativo preceden el discurso en primera persona de la obra, cuyo sujeto gramatical no funda ninguna cronología de los orígenes, sino que precede elípticamente del puro vacío de la argumentación.⁵¹

También se tiene que hablar de la fábula, aunque no muy clara y prominente pero presente, de un “personaje principal” reconocible. Esta falta, por el contrario, en *Usos*

⁴⁹ “Por eso se ha volcado siempre en la búsqueda de correspondencias menos rígidas entre el mundo y sus signos, integrando las huellas de las palabras con otras técnicas de la representación, como el dibujo, la pintura o el collage”. En Pittarello, *Prólogo. Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité*, cit., p. 9.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Pittarello, Elide, “Carmen Martín Gaité”, *Il romanzo*, en Maria Grazia Profeti (a cura di), *L’età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 588-600.

Amorosos, y aún el marco de diálogo-conversación, la circularidad de la estructura textual (motivo del cuaderno, por ejemplo), el espíritu de fantasía y el sueño que se combina con lo real.

Otro detalle que aleja *El cuarto de atrás* de la obra que nos ocupa es el interlocutor. En *El cuarto* la protagonista recibe la visita de un hombre, llamado “el hombre de negro”, rodeado por un aura de misterio. El hombre le dice haber concertado una cita para entrevistarla. El diálogo entre la protagonista y el “hombre de negro” dan forma a la novela; la enredada madeja de recuerdos y memorias va deshaciéndose mediante las preguntas que el hombre hace a C., permitiéndole reconstruir su infancia. Ella misma lo define un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentra después de una larga ausencia, aunque aparece –y desaparece- de la nada en su departamento. Es una figura controvertida también por las sensaciones contrapuestas que le inspira a la protagonista-autora (fascinación, inquietud, sugestión, incitación a la mentira, etc.).

En cambio, si queremos mencionar algunos de los rasgos que acomunan las dos obras, para tener una visión más clara y completa, hace falta hablar de la época en que se desarrolla el cuento-recuerdo, o sea la postguerra, del viaje introspectivo a la memoria y a lo interior con el propósito –aunque mayor en *El cuarto*-, de buscarse a sí misma y reconstruirse, de aportar orden en su mente. A este propósito, Hayden White, en su discurso sobre la metahistoria, hace un interesante paralelismo con un paciente que afronta la psicoterapia. El punto focal de la terapia se basa en esto:

Hacer que el Paciente «re-trame» toda su historia de vida de forma tal que cambie el significado que confiere a aquellos acontecimientos y su significación para la economía de la serie total de acontecimientos que constituyen su vida⁵².

De esta manera el proceso terapéutico se convierte en una *refamiliarización* con los acontecimientos del pasado, hasta ahora extraños. El concepto se adapta perfectamente tanto a *El cuarto de atrás* como a *Usos Amorosos*, a la luz de la ya evidenciada correspondencia entre los dos. El relato es otra forma de dar sentido a un conjunto de acontecimientos que parecen misteriosos, enigmáticos y extraños en las manifestaciones inmediatas; es necesario codificarlos en términos de categorías culturalmente aceptadas,

⁵² White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, cit., p. 118.

como las creencias religiosas, los conceptos metafísicos o, justamente, los relatos en sus formas⁵³.

Creo que no hace falta hablar del “yo” y del punto de vista de toda la obra, claramente personal y ensalzada por locuciones como “yo creo que”, “es como lo veía yo”, “es que yo”⁵⁴ y muchas otras de este género. Se hace necesaria una pequeña digresión sobre *Usos Amorosos del dieciocho en España* (1972). Conocido también con el título académico de *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, siendo su tesis de doctorado, es un largo ensayo, que se lee también como una novela⁵⁵, de planteamiento claramente histórico-lingüístico. Características de la obra son una técnica rigurosa y un estudio muy profundizado de una abundante documentación histórica (prensa periódica, folletos, seminarios, romances, comedias, poemas, novelas, diccionarios, también informes, memorias, coplas, cartas, sermones, testimonios de viajeros, discursos y documentos inquisitoriales)⁵⁶. La relación entre los dos *Usos Amorosos* es clara: ambos expresan y describen actitudes amorosas y sus efectos y consecuencias. Sullivan define el ensayo del XVIII como el precursor y el texto paralelo a *Usos Amorosos de la postguerra española*, el estudio histórico sobre la reconstrucción de los géneros literarios en la España de la postguerra.⁵⁷

Sin embargo, *Usos Amorosos del dieciocho en España*⁵⁸ es algo parecido a una narración sostenida que explica el desarrollo, el proceso de constitución de los mismos usos dieciochescos, mientras que *Usos Amorosos de la Postguerra española* dirige la atención hacia la imposición de las conductas por parte de la propaganda oficial de la dictadura franquista.

La novelista intenta ofrecer su propia idea de testimonio acerca de cómo ciertas costumbres influyeron en los modos de expresión, en los comportamientos, en general en los usos “amorosos”. La tesis enfoca una práctica, es decir la del cortejo, empezando por una definición del mismo término hasta llegar a detectar el influjo que éste tuvo en el lenguaje y en las maneras de decir. Cada capítulo puede ser leído independientemente de

⁵³ *Ibíd.*, p. 118.

⁵⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.

⁵⁵ “[...] aquella monografía, que algunos amigos comentaron haber leído ‘como una novela’ [...]” en Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 11.

⁵⁶ Véase Martín Gaité, Carmen, *Usos Amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.

⁵⁷ Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., p. 48.

⁵⁸ Se encuentra también con el título *Usos Amorosos del XVIII español*, depende de la edición.

los otros porque el libro no está estructurado cronológicamente, como si fuera una novela del XVIII, sino como una suma de argumentos muy bien desarrollados.

La autora utiliza todo tipo de texto para su trabajo porque su intento es el de entregarle al lector una válida atestación de cómo la literatura ha establecido una categoría de comportamiento de la sociedad, que estuviera en contra o a favor de los nuevos hábitos y prácticas amorosas. De hecho, el estudio focaliza los ámbitos de la lingüística –sobre todo en este campo-, de la comunicación, de la antropología de la mujer y de la libertad. Todos estos argumentos son retomados en *Usos Amorosos de la Postguerra española*, claro, pero de manera bastante distinta: no como indagación sino como experiencia vivida.

Al igual que para las dos “biografías”, también en este texto hay un “Exordio preliminar” que explica a los destinatarios las razones de la elección del tema:

No sé resistir a la tentación de consignar aquí los motivos de mi vinculación con este tema del amor en el siglo XVIII, bajo cuyas influencias, modalidades y lenguaje me atrevo a afirmar que pueden descubrirse las raíces de la crisis matrimonial en España [...].

Discurso, éste, considerablemente retomado y ampliado, como se verá más adelante, en el otro *Usos Amorosos*, aportando detalles de la vida matrimonial cotidiana sacados de distintas fuentes. Algunas líneas más abajo se lee:

Por dos flancos distintos me ha atacado la curiosidad hacia el problema del amor y de las trampas y perdederos que teje en torno a la vida de las mujeres [...]. El primero de los flancos es el de mis experiencias, observaciones y recuerdos; el otro el de la historia de la cultura.⁵⁹

Pero, aún más interesante es lo que sigue: la autora misma admite que ya hace algún tiempo va anotando que las dos, historia y memoria, antes consideradas aisladas y diferenciables, ahora se van confundiendo “de manera bastante perturbadora”.⁶⁰ Aquí reside el núcleo de toda la obra de Carmen Martín Gaité: la confusión voluntaria de los géneros de su escritura. (La tesis fue escrita en 1972, fecha significativa porque anterior a *El cuarto de atrás*, con todas las consecuencias del caso). Las últimas dos líneas de la

⁵⁹ Martín Gaité, *Usos Amorosos del dieciocho en España*, cit., p. XIII.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. XIII-XIV.

cita recién mencionada se están ahora convirtiendo en el *Leitmotiv* de casi la entera obra de Martín Gaité: historia y memoria que se funden en un único escrito. Si las intenciones son íntimas, como se puede leer en los pasajes, el punto de vista no lo es. A diferencia de los otros libros tomados en consideración, en *Usos Amorosos del dieciocho* no aparecen comentarios marcadamente personales ni la primera persona expresada por un “yo”. El carácter histórico ahora asume un rol más central, la investigación parece tener propiedades “científicas”, si se puede decir así, y el recuerdo –el de la autora- se convierte en un mero matiz apenas perceptible al leer la obra. En *Usos Amorosos de la Postguerra española*, Martín Gaité presenta, desde su punto de vista, un viaje virtual donde se propone “tratar de entender cómo se interpretaron y vivieron realmente estas consignas y hasta qué punto condicionaron los usos amorosos de la gente de mi edad y su posterior comportamiento como padres y madres de familia [...]”⁶¹. Ya en 1953⁶², dice la autora, se vio un cambio en la mentalidad de los adolescentes, aquellos para quienes la guerra civil española empezaba a ser un evento lejano y algo aburrido; de aquí que los usos amorosos fueran otros, aunque solamente porque “se conocieron en una época de incipiente desarrollo industrial, donde lo corriente era hablar de prosperidad y consumo, más que de sacrificio y ahorro”.⁶³

Dice Uspenskij que el proceso histórico hay que verlo como proceso de comunicación durante el cual el flujo de información no cesa de condicionar reacciones-respuestas por parte de un destinatario social⁶⁴. La crítica, especialmente Robert Spires, sostiene que *Usos Amorosos de la Postguerra española* no añade ningún tipo de información nueva a lo que ya se ha escrito sobre Franco y su dictadura, pero que sí consigue alcanzar un nuevo nivel de comunicación. El discurso histórico, por su naturaleza, no produce nuevas informaciones, ni tampoco se puede decir que ofrezca nuevos conocimientos del pasado; lo que produce son interpretaciones de las informaciones, de los hechos que el historiador tiene a disposición⁶⁵. La autora misma, a finales de su introducción, admite que el asunto

⁶¹ *Ibíd.*, p. 14.

⁶² En septiembre de 1953 hubo el primer convenio entre España y Estados Unidos con el que inició un cambio político-económico con la predisposición al desarrollo del turismo y una primera apertura hacia cuestiones culturales y entonces religiosas. Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 213-218.

⁶³ *Ibíd.*, p. 15.

⁶⁴ Lozano, *El discurso histórico*, cit., p. 98.

⁶⁵ White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Tortarolo, Edoardo (a cura di), Roma, Carocci, 2006, p. 62.

es tan estudiado que todo parece estar dicho ya, pero no “de esa manera, desde ese punto de vista”.⁶⁶ El “nuevo nivel de comunicación” del que se habla lleva al lector a la infancia y juventud que se cuenta, como si fuera un protagonista de la época, un actor en sentido veyniano, sirviéndose de los *lieux de mémoire* amontonados durante toda la vida y sugeridos de manera tan natural como artificiosa.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

II. Intertextualidad y documentos.

Escribe White: “A meno che non si possano immaginare due versioni dello stesso gruppo di eventi, non c’è ragione per cui lo storico si arroghi l’ autorità di fornire la vera versione di ciò che accadde.”⁶⁷ Subrayando otra vez el carácter no histórico de la obra, está claro que Martín Gaité no quiere dar la verdadera versión de lo que acaeció, sino su idea, su concepción y su interpretación de los hechos. Por supuesto no tenemos ninguna “otra versión” semejante –hecha excepción por la propaganda oficial- con la cual hacer una comparación, sólo éste testimonio y como ya se ha dicho, un testimonio novedoso, muy personal e íntimo. Como confirmación, citamos a Sullivan que nos permite introducir muy bien nuestro ensayo:

My perception is that Carmen Martín Gaité’s way of writing academic essays gradually evolved into highly subjective non-fictional prose studies, in others words, very “personal” essays where she no longer hid the female subjectivity that always lay behind her thematic interest in the specific topics of her historical and literary research⁶⁸.

Usos Amorosos forma efectivamente parte de la “evolución” de la que se habla siendo un ensayo altamente subjetivo, personal, femenino, histórico y literario al mismo tiempo. Éste fue un proyecto empezando antes de *El cuarto de atrás* como ya se ha dicho, que llevó años de trabajo, anotaciones y búsqueda de informaciones, para luego ser publicado en 1987 -dos años después de la fecha de la *Introducción*-. El trabajo fue completado gracias a la beca de la Fundación March que permitió llevar al cabo la investigación en la Hemeroteca Municipal de Madrid⁶⁹.

Carmen Martín Gaité abre su obra con una introducción que orienta temporalmente al lector. Le entrega un muy rápido marco cronológico dentro de un discurso que relata cómo, cuándo y por qué decidió dedicarse al texto. Da informaciones sobre el período de la recogida de las notas para la obra –desde 1975-, sobre lo que se entiende como

⁶⁷ White, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, cit., p. 56.

⁶⁸ Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., pp. 41-42.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

“postguerra” y sobre lo que había significado guerra y postguerra para los españoles de los años 40.

Más adelante la autora reflexiona sobre dos palabras clave de la época que la ocupa, o sea *restricción* y *raionamiento*, que pueden parecer bastante lejanas de una temática de tipo amoroso, pero que están más atadas de lo que se piensa. Se vivía en un contexto de restricciones de agua, luz, carbón y alimentos y, aunque fueran desapareciendo poco a poco, dejaron unas secuelas muy profundas, tanto que sufrieron un desplazamiento semántico, pasando a abonar distintos campos, el de las relaciones entre hombre y mujer incluido. Las niñas nacidas antes de la guerra civil, se lee, crecieron a la sombra de esta doctrina restrictiva, aprendiendo a racionar las energías⁷⁰. Este pasaje aclara el enlace entre los dos ámbitos y nos permite deducir en qué contexto se desarrollará el cuento. Los usos amorosos de los que se habla están sujetos a una idea de moderación, de ahorro energético y a una concepción de reserva de éstas últimas para apuntalar la familia, institución gravemente cuarteada.⁷¹ Por la historia política sabemos que Franco consideraba la familia una institución fundamental, un pilar de su dictadura y del nuevo Estado, que había que preservar y defender. Todo giraba en torno de la familia ejemplar, o sea, católica; Martín Gaité sigue este “precepto” en su obra, organizando su investigación a partir de dicha institución. La estructura es simple: está constituida por nueve capítulos, cada uno dotado de una bibliografía de las fuentes utilizadas, más una introducción y un epílogo provisional. Cada capítulo intenta enfocar un argumento distinto dibujando así un cuadro bastante general de la vida conyugal, desde el principio, de los jóvenes españoles.

A diferencia de su libro precursor, los capítulos de *Usos Amorosos* no pueden ser leídos por separado, porque dependen parcialmente los unos de los otros. La mirada es interna y femenina, precisamente “self-consciously female”⁷² en palabras de Sullivan, mientras que la voz de la autora se expresa con un lenguaje cotidiano y personal, insertando frases idiomáticas, dichos, con expresiones como “me parece”, “que (yo) voy a estudiar”, “ya lo creo”, para subrayar ulteriormente, dentro de la obra, lo íntimo y lo vivido personalmente. En su ensayo, Sullivan pone en evidencia el carácter informal del diálogo que Martín Gaité intenta establecer con sus lectores.

⁷⁰ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 13-14.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 14.

⁷² Véase Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., p. 42.

El elemento irónico es constante, perceptible pero velado, no demasiado manifiesto. Es otra manera de expresar la subjetividad del libro y la personalidad de la autora, en busca de sí misma y del autoconocimiento siempre.

El enfoque histórico es evidente, presentado de manera discursiva y apto también para ser leído, aunque no solamente, como novela. Afirma White. “Più lo scrittore di una qualsiasi forma di storiografia è storicamente consapevole, più la questione del sistema sociale e della legge che lo sostiene, dell’ autorità della legge e delle sue giustificazioni e minacce a questa stessa legge assorbe la sua attenzione.”⁷³ La autora de *Usos Amorosos* tiene que ser identificada como “aquel escritor” “storicamente consapevole” siendo una de las jóvenes que llegaron a la edad adulta en los años cuarenta: para ella y para los “otros niños” lo que se cuenta es la imagen de una vida real pasada. En cambio, para otros lectores, los que no vivieron nada de la época ni de sus consecuencias, puede ser simplemente una novela. Hay fechas y datos, siendo una obra parcialmente histórica, pero que sirven de *pórtico* a la autora “para entrar en la etapa de la historia española cuyas costumbres quiero analizar”.⁷⁴

Martín Gaité, para su trabajo, se sirve principalmente de prensa y revistas, muchas de éstas dirigidas al público femenino, privilegiando algunas como *Medina, Letras, Chicas, El Español, Destino, El Ciervo* y *La Codorniz*, que considera importantes para la formación de las jóvenes mujeres, tratando temáticas tradicionalmente asociadas al género femenino como es la moda, la casa, la familia, el amor, etc. y sintomáticas de lo que pertenecía a las jóvenes españolas de la postguerra. Dichas revistas concentran el modelo de cualquier española adolescente de la época, sus ideas, si se puede hablar de ideas, sus costumbres, sus conductas y su perspectiva de vida en la edad adulta. No hace falta evidenciar cómo las imposiciones del régimen pasaban a través de las revistas en cuestión: nada era autónomamente soñado, querido o auspiciado; todo era impuesto desde la juventud. Escribe la autora, aclarando así el concepto: “Bien es verdad que para *inculcarle* este sueño a la mujer [...]”⁷⁵ (sub. mío). En dichos papeles se encontraban también las *novelas rosas*, únicas novelas que las chicas podían leer, pero sin hacerse descarriar por las historias de amor demasiado románticas: las palabras clave eran “racionamiento” y “restricción” siempre.

⁷³ White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, cit., p. 49.

⁷⁴ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 17.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 53.

Central en toda la obra es, justamente, la figura femenina: la casa y la familia eran el reino de las mujeres; ellas eran las que cuidaban de los niños y las que formaban a los *verdaderos* hombres y mujeres españoles: “La verdadera misión de las mujeres era crear hombres valerosos. Saber infundir en los hombres este valor que ellas ni poseen ni deben poseer [...]”⁷⁶ El apelativo que se les daba era el de “ángeles domésticos” o “ángeles del hogar” –y otros semejantes-; este nombre encierra y luce el papel social que correspondía al mundo femenino: la pasividad y la sumisión total al hombre. Lo que se les pedía a las mujeres era que fueran capaces de construir una vida perfecta y envidiable en todos los aspectos, sin exhibirla excesivamente; ostentar la mejor característica y también la más importante, es decir, la sonrisa, en cada ocasión era la otra obligación (*cfr.* ejemplo de Carmen Polo). El adjetivo que se juntaba con la sonrisa era “airoso”: evocando el triunfalismo del ondear de las banderas y de la victoria, una “sonrisa airosa” era la actitud aconsejada ante la vida, actitud que la autora define deportiva⁷⁷. “Pero no se trataba solamente del ser, sino también del parecer”⁷⁸: el motivo de la apariencia regresará continuamente a lo largo de toda la obra, como precepto impuesto por Franco y predicado por las clases de la Sección Femenina⁷⁹; “La propaganda oficial (era) encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes para sacar adelante aquel período de convalecencia [...]”⁸⁰.

Igualmente presente será la “cantinela” de que España fue un país elegido, excepcional, diferente, de donde había surgido la salvación del mundo⁸¹. Estos conceptos fueron repetidos incesantemente por la propaganda oficial franquista para alimentar la consciencia del pueblo español con la finalidad de crear a españoles que fueran grandes hombres y mujeres proclives al régimen. La política del régimen era la de enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto. La atención hacia la tradición, a la historia

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 150.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 19.

⁷⁹ Fue la rama femenina del partido político de José Antonio Primo de Rivera, la Falange Española. Dirigida por la hermana de Primo de Rivera, Pilar, fue un apoyo a la milicia masculina y a las familias. Desde 1937 Franco le entregó el control exclusivo del así llamado Servicio Social, equivalencia del servicio militar masculino y por esto obligatorio. Todas las mujeres entre los 17 a los 35 (solteras, viudas o sin hijos) tenían que participar en las clases si querían obtener títulos, trabajo retribuido, participar en oposiciones etc. Desde 1945 fue obligatorio también para quienes querían obtener pasaportes, licencias de caza y pesca o pertenecer a asociaciones culturales, artísticas y recreativas. Todo esto estaba sujeto a la exhibición del certificado. Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 59-61.

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 12-13.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 18.

gloriosa del país y a los héroes fue un estribillo en boga hasta mediados de los años 50, cuando ya las aspiraciones de los nuevos burgueses se orientaban hacia la adquisición de los pequeños placeres materiales y los conceptos autárquicos del nacional-sindicalismo empezaban a sonar anticuados⁸².

Los jóvenes comenzaban a reivindicar un presente desligado del pasado, querían abatir los tabúes, escuchar música “moderna”, revolucionar los hábitos en general. Pero la autora afirma que

ésta es otra historia, también bastante enredosa y compleja; la de los usos amorosos de los años sesenta y setenta. Esperemos que alguien tenga la paciencia de reunir los materiales de archivo y de memoria suficientes para contárnosla bien algún día⁸³.

A pesar de que su material de investigación comprende también los primeros años de la década de los cincuenta, su intención principal es la de excluir estas nuevas generaciones y dirigirse, como sostiene en la dedicatoria, a las mujeres entre cincuenta y sesenta años –en los años Ochenta- que no entienden a sus hijos y a los hijos que no entienden a sus padres. A modo de confirmación de estas intenciones, hay que analizar un concepto expresado por Hayden White:

Quando si tratta di raccontare il concorso di eventi reali, quale altro “finale” potrebbe possedere una certa sequenza di eventi se non un finale “moralizzante”? In che cos’altro può consistere la chiusura narrativa se non nel passaggio da un ordine morale a un altro? Confesso di non saper pensare a nessun altro modo di concludere un resoconto di eventi reali [...].⁸⁴

Para el autor no existe ningún informe sobre la realidad, donde esté presente la narración, que no contenga un final moralizante y el impulso hacia la moralización del lector. Si pensamos en la obra que nos ocupa, dicho final moralizador o moralizante no aparece. Mejor dicho, *Usos Amorosos* no presenta un final propiamente dicho, ni tampoco se propone “moralizar”, solo ofrecer una versión de los hechos para ayudar a estas mujeres y a los hijos a llegar al autoconocimiento, al igual que experimentó la autora. “She uses

⁸² Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 213.

⁸³ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁴ White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, cit., p. 59.

the essay”, dice Sullivan, “as an expressive vehicle”⁸⁵: expone sus recuerdos junto a sus investigaciones históricas sin la pretensión de enseñar a las nuevas generaciones a vivir sus amores, aunque no oculta su personal punto de vista, sus valoraciones y opiniones con respecto a los argumentos tratados.

Hace falta un pequeño paréntesis acerca de la figura masculina. A través de la descripción de los usos amorosos femeninos (se utiliza esta expresión para simplificar el concepto ya ampliamente tratado con anterioridad), Martín Gaité logra hablar también del mundo masculino. El punto de vista es por supuesto femenino, y el cuento se desarrolla a partir de la mujer; sin embargo, estando la mujer situada dentro de un sistema familiar patriarcal, es esencial también dibujar la figura del hombre y esto se hace por contraste. Es posible destacar un pequeño ejemplo para explicar mejor el concepto:

En cuanto a la desenvoltura de las chicas topolino, no solamente era desaconsejada porque contradecía la esencia de la “mujer muy mujer” sino por otra razón más práctica y convincente [...] ¿No querían cazar un marido? Pues bien, todo el mundo lo sabía, sus métodos no eran los eficaces para atraer a un hombre verdaderamente varonil ni para hacer su felicidad.⁸⁶

Desde el fragmento se perciben claramente tres cosas: a los hombres les gustaban las mujeres “muy mujeres” y esto significaba la exclusión de las chicas raras, de las chicas topolino y de todas las mujeres que no presentaban las características estándar; las mujeres tenían que actuar para atraer a un marido y, si ya lo tenían, para seguir gustándole y seguir haciéndolo feliz; la mujer estaba sometida al hombre, que fueran casados o menos, es decir el hombre –el Hombre con H mayúscula- era superior y no se le podía robar el rol, siendo chicas demasiado desvergonzadas o emprendedoras, porque se ganaban así una mala reputación. Lo que aparece claro es que nunca se describe abiertamente al hombre. Los tres puntos son conclusiones que cada uno puede traer. De esta manera la autora logra hacer una descripción general de los hombres, de sus preferencias y gustos en materia de mujeres, del aura “varonil” y de la hombría que los rodeaba, del rol social y familiar que tenían o que deberían haber tenido.

Se podría hablar de una descripción “de rebote”. El testimonio que propone la autora es completo, tratando a ambas partes, una directamente –la femenina, obviamente muy bien

⁸⁵ Sullivan, *The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité*, cit., p. 42.

⁸⁶ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 87.

conocida por Martín Gaité- y la otra indirectamente, aportando así una ulterior peculiaridad a una obra ya muy singular. De la porción del texto escogida destaca también la ironía, escondida en la pregunta retórica. No es un elemento relevante aquí, pero da una clara idea de cómo la autora logra tratar este elemento narrativo.

III. Intermedialidad referencial y verbo-visual

En esta tercera parte del análisis, se intentará evidenciar, capítulo tras capítulo los *lieux de mémoire* que destacan mayormente y sus roles dentro de la obra. Martín Gaité, como ya se ha dicho, disemina toda la obra de recuerdos personales, pequeños *lieux* e imágenes procedentes del pasado. Los esconde, detrás de frases irónicas, historietas o cuentos oídos-escuchados o, al contrario, los pone bien en evidencia. De hecho, será imposible encontrar y detectar detalladamente cada *lieu de mémoire*. Hay algunos, los que podríamos definir como centrales o sobresalientes, que en cierto modo guían a la lectura y permiten enfocar el mensaje que la autora quiere enviar. Son precisamente éstos los que están en el centro de la investigación. Es necesario decir que, siendo una obra híbrida en todos sus aspectos, no hay un esquema preciso en la inserción de dichos recuerdos. De hecho, algunos capítulos tendrán un carácter mayormente histórico-narrativo –hay que recordar que la investigación de Martín Gaité se centra en los usos amorosos de la época–, mientras que otros tantos tendrán un espíritu más “conmemorativo”, de añoranza o recuerdo en el sentido más propio de la palabra. Hace falta puntualizar el hecho de que no hay una jerarquía de los *lieux de mémoire*, es simplemente un orden arbitrario finalizado a la investigación en cuestión.

En los capítulos precedentes hemos citado al concepto de intertextualidad que aquí nos sirve para adentrarnos en el meollo del trabajo. La inclusión de breves fragmentos en el texto, fácilmente reconocibles por los lectores, es la idea de intertextualidad que propone Ricardo Senabre, señalando también que las funciones del intertexto pueden ser múltiples⁸⁷. Sin embargo, hay que llevar la atención a un concepto fundamental para el análisis y es el de hipertextualidad propuesto por Genette, es decir una relación que admite la existencia anterior de un hipotexto que se transforma en un segundo texto⁸⁸.

Segre también se ocupó de dichos conceptos y afirmó que era preferible utilizar el término para “los casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado”⁸⁹, restringiendo así la polisemia del término “intertextualidad”.

⁸⁷ Véase Senabre, Ricardo, “Del intertexto al plagio”, en *El Cultural de El Mundo*, 9-15 de mayo, 2001, p. 3.

⁸⁸ Véase Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, cit., pp. 9-20.

⁸⁹ Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario* (trad. de María Pardo de Santayana), Barcelona, Crítica, 1985, p. 94.

Es precisamente este el caso que nos ocupa: teniendo en cuenta el hecho de que *El cuarto de atrás* precede de algunos años *Usos Amorosos*, podemos identificar este último como texto secundario con respecto a la intertextualidad. La que investigamos en este trabajo es un tipo de intertextualidad basada esencialmente en las afinidades de un texto con otros. Los poemas y las novelas que hemos mencionado comparten la relación de dependencia, aunque en menor medida. En palabras de Susana Ónega, “lo importante no es sólo que los textos se citen mutuamente, sino el hecho de que el sujeto, definido como autor y/o lector, dé sentido a su experiencia vital y construye su vida en relación a los textos”⁹⁰. He querido mencionar a esta autora porque el caso de Martín Gaité es precisamente opuesto: ella escribe sus textos en relación a su vida y, además, escribe sus obras en relación a las otras, escritas siempre por su mano. Es una peculiaridad de esta escritora. Umberto Eco⁹¹ y Harold Bloom⁹² insisten en la idea de que en cada escritor viva una parte de lector y que los libros que ha leído van a aflorar en el suyo, aunque no siempre voluntariamente. Para la autora que nos ocupa y para la obra que hemos estudiado hay que modificar dicha afirmación y afirman que en la autora vive otra autora, la de los hipotextos citados en los capítulos que siguen. Irina Rajewsky habla de intermedialidad en el sentido de la adopción, por parte de un determinado medium, de esquemas propios de otro medium⁹³. Si es verdad que las interacciones intermediales, según Werner Wolf, cobran forma dentro de un único medium, en nuestro caso *Usos Amorosos* crea efectos de sentido y efectos estéticos, es decir remite a otras obras y también a textos visuales. De hecho, podemos leer la obra en cuestión como texto intermedial a todos los efectos, pero también es posible que nuestra investigación pueda definirse intermedial, tomando en cuenta la inclusión de imágenes visuales. En resumidas cuentas, siendo las imágenes definidas como documentos y, generalmente, textos, la intertextualidad desemboca en intermedialidad, es decir comprende textos escritos y textos visuales. De hecho, las inserciones de algunas fotografías completan el estudio intertextual de *Usos Amorosos de la Postguerra española*.

⁹⁰ Ónega Jaén, Susana, “Intertextualidad: conceptos, tipos e implicaciones teóricas” en *Intertextuality/ Intertextualidad*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, p. 21.

⁹¹ Véase Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 116.

⁹² Véase Bloom, Harold, *The anxiety of influence (A Theory of poetry)*, New York, Oxford University Press, 1973, pp. 5-16.

⁹³ Véase Rajewsky, Irina O., “Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective of Intermediality” en *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Num. 6, 2005, pp. 43-64.

Hablando de imágenes, en su estudio antropológico, Hans Belting propone una interesante lectura al respecto: una imagen no puede ser enteramente comprendida sin hacer referencia a los conceptos de *cuerpo* y *medium*. El *medium* permite visualizar una imagen y además permite la transmisión, es decir, constituye la conexión entre imagen y cuerpo; en cambio, un cuerpo es un prototipo antropológico fundamental para comprender las relaciones entre las imágenes y sus media⁹⁴. Esto es, ninguna imagen visible puede llegar a nosotros, los espectadores, sin una mediación. De hecho, el *medium* anula la distinción entre imágenes mentales e imágenes materiales, porque las imágenes efectivamente viven en sus media, igual que nosotros vivimos en nuestros cuerpos. Podríamos verlas como dos caras de la misma moneda.

Cada uno posee algunas imágenes que viven en su mente y en sus sueños y esperan solamente ser llamadas para manifestarse. Recordar significa, de hecho, liberar las imágenes de sus media originales⁹⁵.

La autora de *Usos Amorosos*, o mejor, su mente, a la luz de estos conceptos, se convierte ahora en media “naturales” a todos los efectos para las imágenes “escondidas” que afloran. Sin embargo, la misma Martín Gaité puede ser colocada, en cierto sentido, también dentro del concepto de “cuerpo”, siendo el cuerpo algo que censura el flujo de imágenes con la proyección, la memoria, la atención y el olvido.⁹⁶ Los cuerpos individuales y privados pueden actuar también como cuerpos públicos y colectivos⁹⁷ y esto se puede ver en la obra que nos ocupa: la autora dentro de su obra funciona dentro de ambas tipologías. La parte más histórica podría ser calificada como cuerpo “público y comunitario”, mientras que la parte de recuerdos personales como cuerpo “individual”. Los dos se mezclan perfectamente, posibilitando una ambigüedad en los límites.

Los *lieux de mémoire*, ya definidos en los capítulos precedentes según el estudio de Nora, es decir imágenes que comúnmente clasificaríamos como mentales, ahora se convierten en imágenes que vivían en la mente de Martín Gaité y que ella misma ha liberado transmitiéndolas, a través de su obra, a los lectores. La obra y su lenguaje funcionan, otra vez, como media por hacer visibles las imágenes mentales –*lieux de mémoire*–, mientras

⁹⁴ Véase Belting, Hans, “Immagine, Medium, Corpo. Un nuovo approccio all’iconologia” in Pinotti, Andrea e Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, collezione Saggi, 2009, p. 74.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

que los lectores se convierten en cuerpos –cuerpos capaces de individualar y comprender las relaciones entre imagen y media-. Los cuerpos son memorias vivientes, media vivientes plasmados por sus historias culturales. Por esa razón nunca han dejado de ser expuestos a la mediación. Están variando continuamente.

Resumiendo, si concretamos el enlace imagen-medium-cuerpo acuñado por Belting, recuerdo-obra-lector es verdadero al igual que recuerdo-autora-obra, con respecto al punto de partida que queremos individualar.

Hace falta detenerse un rato en el hecho de que los media pueden actuar también como intermediarios entre sí mismos, confirmando los esquemas que acabamos de individualar e introduciendo, así, el concepto de intermedialidad. Explica Belting que “la pittura ha continuato a vivere nella fotografia, il cinema nella televisione, e la televisione è stata assorbita in quelli che chiamiamo *nuovi media*”⁹⁸ de hecho, se perciben las imágenes dentro de lo los medias, y además se perciben los media mismos, una vez que éstos han envejecido. De aquí que los media puedan seguir funcionando también cuando el uso originario pertenece al pasado⁹⁹.

En fin, Martín Gaité hoy en día se convierte en un medium perteneciente a una edad diferente pero que permite encontrar concretamente fotografías, pinturas e imágenes que remiten a su obra y a sus recuerdos, porque es posible que “perfino immagini molto vecchie, che risiedono in media obsoleti, catturino la nostra attenzione”¹⁰⁰.

Lo que permite conectar presente y pasado, utilizando *Usos Amorosos* como medium, es precisamente la búsqueda de fotografías, pinturas o dibujos de la postguerra y ponerlos en relación con los *lieux de mémoire* que nos propone la autora.

“La situazione è particolarmente complessa nel caso delle immagini fotografiche [...] che compaiono grazie alla proiezione e all’illusione dello spettatore che se ne appropria, secondo il doppio binario di proiezione pubblica e immaginazione personale”¹⁰¹.

Lo que ha pasado con el encuentro y el análisis de las imágenes presentes en cada capítulo está perfectamente resumido en el fragmento que se acaba de leer. Nos hemos apropiado de la memoria de Martín Gaité, de sus cuentos y de las escenas descritas para luego buscar unas fotos que pudiesen resumirlos. Escribe Belting:

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 91.

Nel caso delle immagini verbali siamo comunque abituati a distinguere l'immagine dal medium, mentre non lo siamo nel caso delle immagini visibili e materiali. E tuttavia, in entrambi i casi, il processo con cui ci si appropria delle immagini è molto più simile di quanto la nostra cultura non ci spinga a credere¹⁰².

¿Cómo actúan las imágenes? El historiador del arte explica que el *que* depende del *cómo* la imagen transmite el mensaje. La transmisión depende del médium; la percepción, en cambio, del cuerpo. La ambigüedad de los dos términos hace que se pierdan los límites y sean de difícil distinción, pero de esta manera se individúa la verdadera naturaleza de la imagen. La solución sería analizar e interpretar el medium junto a la imagen que transmite, es decir utilizando una terminología apta a analizar la formación de imágenes en el cerebro¹⁰³. Esto es, utilizar palabras como sintético y analítico, en el orden, en relación a la imagen mental y en relación a la tecnología y a los media. A la misma pregunta podríamos contestar conjurando a Roland Barthes y sus reflexiones sobre el arte de la fotografía de en *La cámara lúcida*.

Yo constaté con enojo que ningún [libro] me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido [...] Sin embargo yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico [...] ¹⁰⁴.

La solución del problema para Barthes se da al proponerse como mediador de la fotografía desde el punto de vista subjetivo y emocional, determinando las tres prácticas, o intenciones, de las que una foto puede ser objeto: experimentar, mirar. Se individúan cuatro puntos desde los cuales empieza el estudio: el primero es el *Operator*, es decir el fotógrafo que saca la foto. Lo que es fotografiado toma el nombre de *Spectrum*. El

¹⁰² *Ibíd.*, p. 79.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 84.

¹⁰⁴ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Joaquín Sala-Sanahuja (traducción de) Barcelona, Paidós, 2006, pp. 32-33.

segundo es el *Spectator* o, mejor dicho, los *Spectadores* porque es cualquier persona la que ve y maneja la foto; el tercero es el *Studium*, es decir la aplicación a una cosa, el gusto por algo, “como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones”¹⁰⁵. Es un análisis personal, “el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente”¹⁰⁶ y pertenece a la categoría del “me gusta/ no me gusta”. El *Studium* enlaza con al concepto de *Punctum*, el cuarto elemento. El *Punctum* es también pinchazo, agujerito, algo que punza, algo que atrae la atención. Sintetizando, algo que trastorna. Pero no se trata de un detalle, o por lo menos, es un detalle la minoría de las veces. El *Punctum* puede atraer por ser un conjunto de detalles, tiene una fuerza de expansión, es algo que mueve en el *Spectator* sentimientos, emociones, sin hacer hincapié en aspectos de tipo moral porque hasta puede ser maleducado (Por ejemplo, el de la fotografía de la familia negra norteamericana)¹⁰⁷. En fin, es algo que permite que la foto deje de ser una foto cualquiera. Barthes sostiene que no se puede individuar una regla de enlace entre los dos elementos, están simplemente en una relación de copresencia. El primero es más racional, mientras que el segundo es totalmente irracional.

Son justamente estos dos últimos elementos los que tomamos en consideración en el estudio de imágenes de esta investigación. No se trata de descripciones científicas, de tipo estilístico, con detalles sobre la composición, el enfoque, la técnica, el uso de la luz, la exposición, etc., ni se utilizará un lenguaje técnico. Tampoco la elección de las fotografías ha seguido dichos criterios. La búsqueda ha sido propiciada por los *lieux de mémoire* presentes en *Usos Amorosos* y el análisis se ha basado esencialmente en el *Studium*. Se han evidenciado los rasgos sobresalientes y que, por algunas razones, remiten a la obra estudiada, o tal vez, a *El cuarto de atrás*, por la correspondencia de argumentos entre los dos. El *Punctum* ha sido uno de los criterios tomados en consideración en el momento de la elección. La mayoría de las fotos presentan a un detalle o una serie de características que han sido identificadas y explicadas, pero hay que tener en cuenta el hecho de que siempre ha sido un *Studium*, y no un análisis técnico.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 59-60.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 80.

III.I. Los retratos de familia

El primer capítulo sirve como panorámica de tipo político-cultural; después de una detallada descripción de Franco, la autora trata de los altibajos en la relación entre el Franquismo y el Vaticano, que se compara a las desavenencias conyugales y a las relaciones nacidas en un ímpetu de entusiasmo, pero basadas esencialmente en un desconocimiento del aliado. Planteamiento, éste, que aclara la atmósfera que se respiraba en la postguerra, tanto en el mundo político como en el mundo amoroso-familiar. Franco y el Papa estaban encadenados el uno al otro, igual que un padre y una madre, aliados ante los hijos: el apoyo era obligatorio en la cruzada del espíritu contra la materia¹⁰⁸: tenían que dar el buen ejemplo.

Lo que puede recoger el capítulo entero es la imagen mental –un *lieu de mémoire* en concreto- de dos retratos, el de Papa Pío XII y del General Franco, el uno cerca del otro, colgados en cualquier pared pública y también privada. “Crecimos bajo la vigilancia de aquellos dos rostros, el del casquete blanco y el del bigotito, donde no puede decirse que anidaran precisamente la ternura, la compasión y la fantasía.”¹⁰⁹ La unión de los dos hombres era el símbolo del enlace de los dos poderes, juntos en favor de la nueva España. Palabra clave para la construcción del nuevo país era “estilo”. La definición y la imposición de un estilo de vida apropiado y convincente era la tarea de un estado que quería ser diferente. Aunque fue un concepto en continua definición, un estilo adecuado era el que permitía sentirse verdaderos españoles, o sea, no parecerse a nadie.¹¹⁰ Lo que predicaban Franco y el Papa –y lo que recordaban los retratos pegados- era un estilo de vida sencillo, ejemplar, decente, hecho de cosas pequeñas. Cada aspecto de la vida tenía sus modelos de comportamiento: el cine, el vestuario, las fiestas religiosas, hasta los sentimientos. Lo que importaba era alejar el peligro proveniente de Norteamérica y si esto podía significar una retrocesión temporal hacia la Edad Media, como escribía el corresponsal del New York Post en Madrid, mejor. El “bendito atraso” era un privilegio, un valor añadido que se convierte ahora en un *lieu de mémoire*. Entrando concretamente en la indagación de la autora, éste permitía considerar el matrimonio como un sacramento y la familia como una sociedad jerarquizada en la que los padres tenían el deber de educar

¹⁰⁸ Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 19-22.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 21.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 34.

a los hijos al servicio de Dios y de la Patria.¹¹¹ Los dos retratos que “te miraban de lo alto” seguían recordando que el bendito atraso del cual ser orgullosos caracterizó todos los usos y manifestaciones culturales del país durante la década de los cuarenta¹¹². La América portadora de falsos valores junto a sus aliados proponían una imagen de bienestar económico que un verdadero español cristiano tenía que rechazar y seguir el ideal de “pobre pero honrado”; pues era éste el nuevo modelo de vida. El oro *yankee* no estaba bien visto, así como la vida que proponía.

Hablando del cine americano, Martín Gaité escribe que “los jóvenes de la postguerra sabíamos muy bien que una película española o nos iba a contar una historia heroica de las que venían de los libros de texto o nos iba a ensalzar las delicias de un amor sacrificado y decente”.¹¹³ Detrás del pequeño *lieu* la autora transmite la conciencia que circulaba entre los jóvenes de su generación, o sea, lo que se veía era pura apariencia. La frivolidad o maldad se justificaba, en todo caso, para exaltar la ejemplaridad de los españoles, en el cine, como en la vida real. El hecho de “ser españoles” comportaba actuar de una particular manera. Hasta la alegría tenía que ser conforme, o sea tensa, sublime y atormentada¹¹⁴; la felicidad era inconcebible. La vida fácil, es decir americana, era una indecencia porque lo fácil era identificado como triste. Los vientos del paganismo renacido, como los definía Papa Pacelli, provenientes del extranjero, eran los que distraían de la esencia española: la mujer tradicional encarnaba el nuevo estilo moderno digno de elogios y la lengua pura que no presentaba vocablos extranjeros era preferible. Sin embargo, Martín Gaité hace una consideración *a posteriori*: el sentimiento de superioridad moral atribuida a la pobreza escondía envidia para con la riqueza americana.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 29.

¹¹² *Ibíd.*, p. 33.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 23.



Imagen de una escuela en los años 40, a propósito de los cuadros colgados



Escuela de los niños de Riaño, 1949.



Ampliación de las dos imágenes colgadas arriba de la pizarra.

“La verdadera España la representaba él” escribe Martín Gaité y esto está muy bien representado por las fotos escogidas. La primera imagen, posiblemente sacada desde el punto de vista de un alumno, encuadra al profesor, situado exactamente debajo del crucifijo, símbolo de la religión de Estado. A la derecha de la cruz hay el cuadro del representante de la religión católica, mientras que a la izquierda hay el cuadro de Franco, representante de la ley del Estado español. El rol de los profesores era educar a los chicos según los preceptos de ambos poderes y la fotografía permite visualizar la tarea. Si trazamos tres líneas desde cada cuadro y desde el crucifijo se verán confluir en el único elemento humano presente, es decir el profesor. Las medidas de los cuadros son bastante parecidas, mientras que las miradas de los dos jefes, nunca se dirigen al frente de ellos, sino fuera del campo. Era costumbre antigua representar el alto poder como inaccesible y la mirada indirecta u oblicua era el primer detalle que se podía encontrar.

La segunda, en cambio, es una foto sacada desde el punto de vista del profesor. Encuadra un escenario típico de una escuela primaria española de los años 40. Con respecto a la primera, los dos retratos tienen tamaños distintos y también posiciones distintas. El profesor no está debajo de las fotos, sino frente a ellas, casi como si estuvieran colgadas allí para recordarle su rol en la sociedad. El cuadro del Caudillo tiene un tamaño casi doble con respecto al otro, significando el poder mayor, principal. Aunque en ambas fotografías los retratos están arriba de la pizarra, la posición dentro del aula es opuesta: en la primera se encuentran al entrar, mientras que en la segunda están puestas en la pared del fondo.

En las dos ampliaciones se pueden ver unos ejemplos de los cuadros de los que habla Martín Gaité: si Franco tiene una actitud de inaccesibilidad y lejanía mirando a la izquierda, Papa Pacelli fija la mirada al frente, encontrando así, idealmente, los ojos del espectador. Las posturas también son opuestas: Franco tiene las manos delante de su cuerpo, la una encima de la otra, mostrando un porte severo y una pose de cierre. Al contrario, Pacelli parece más abierto, pero sin transmitir amistad y comprensión. Hay un detalle muy significativo y es la sonrisa apenas esbozada de Franco, que comunica toda su seguridad y su fuerza de carácter.

III.II. Fealdad y belleza en la mujer.

El segundo capítulo trata la figura femenina en sus aspectos más profundos. Dibuja las varias tipologías de mujeres y se detiene en un concepto fundamental para la época: si una mujer en edad de “echarse novio” no tenía la vocación de monja, quedarse soltera no era nada conveniente. La vocación a meterse a monja se exaltaba como algo grandioso y digno de narración¹¹⁵; las chicas que elegían esta vida eran admiradas por la familia y rodeadas por un aura romántica. Como testimonio, Martín Gaité inserta unas coplas que cuentan cómo la hija de don Juan de Alba, que dejó a su novio con el corazón roto, se encerró en el convento. Si meterse a monja era algo grandioso, no pasaba lo mismo con quién se quedaba soltera. La “solterona” era un estigma que no aludía a una fealdad descarada, sino a una actitud.¹¹⁶ Se hablaba de chicas “raras”, intransigentes o anticonformistas, poco sociables, que no cuidaban el arreglo personal y que se aburrían hablando de novios. Aunque las acompañara un físico agraciado, vivían incomunicadas porque no interesaban a los hombres.¹¹⁷ A éste propósito la autora hace referencia a un recuerdo personal que sale del lenguaje cotidiano, una expresión que le hizo mucha gracia la primera vez que la oyó: “Déjala. No le gusta salir. Es más rara que las monjas”¹¹⁸. Martín Gaité añade que se daba por descontada la rareza de las monjas, pero la expresión permite comprender la divergencia de valor entre las dos “elecciones”. Ser monja era una “llamada” desde lo alto, que conllevaba algo de confusión, sí, pero muy apreciable, mientras que ser soltera era algo que había que evitar por todos los medios. La soltera era tal porque no hacía nada para cambiar su condición despreciable, así que el trato que se le reservaba era el mismo que a los vencidos en la guerra. El apelativo de “solterona” tenía un matiz de insulto y evocaba inmediatamente la imagen de doña Merlucines, la protagonista del cuento “Celia en el colegio” que todos conocían¹¹⁹ y que nadie quería imitar en la edad adulta.

Otra expresión- *lieu de mémoire* que empezó a circular en los años cuarenta y que la autora propone de manera muy eficaz es “tener complejos”. La rareza y la complejidad

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 37.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 38.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 155.

¹¹⁸ Véase *ibíd.*, p. 38.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 43.

no eran bien recibidas en la sociedad franquista, el psicoanálisis era algo extravagante y juzgado con desdén. “Tener complejos” pasó rápidamente a indicar algunas películas “de argumento inquietante” que se consideraban gravemente peligrosas.¹²⁰ El término peligroso se refiere al riesgo que suponía la actitud de algunas de las protagonistas de dichas películas y que podía inspirar en las jóvenes la idea de que las chicas con complejos eran incómodas.¹²¹

A las chicas casaderas de la postguerra, como las define la autora, no se les permitía salir de la norma, o sea, no se le consentía tener una visión complicada de la vida. La imagen que tenían que ofrecer era siempre la misma: sonrisa dulce, graciosa, alegre y una vida hecha de sencillez. El mito que tenían que representar era el de la mujer inaccesible.

Otro “tipo” de mujer que constituía una excepción, por así decirlo, era la novia eterna. Una señorita- ascendida al rango de heroína- a quien le habían matado el novio en la guerra y había decidido no volver a tener ninguno¹²². Eran como viudas, o sea, vestidas de luto y no obligadas a llevar el accesorio “sonrisa”. La autora le propone al lector una historia que ella misma oyó contar, un pequeño *lieu* o un recuerdo de juventud: era el caso de una señorita humillada por el novio que, el día de la boda, contestó con un “¡no señor!” al sacerdote que le pedía si quería al hombre como esposo. Este cuento demuestra cómo se culpabilizaba a la soltera por haber llegado a serlo, sin reconocer la audacia de una mujer como ésta. Sin embargo, se subrayaba la proeza de las novias eternas en decidir voluntariamente no tener otro hombre. La razón es bastante clara: las solteronas -o la chica del cuento- no habían sido mujeres “muy mujeres”, no habían sabido complacer a los hombres, no habían sabido “sacar novio” o no lo habían hecho con el “estilo español” aconsejado, mientras que las novias eternas habían perdido al futuro marido en el sacrificio de la guerra, lo habían perdido por la patria y por el Nuevo Estado, así que, igual que ellos, también estas esposas eran heroínas. (Véase, al propósito, capítulo VII de *Usos Amorosos*, p. 151.)

En cambio, un hombre “de complejos” era muy interesante, digno de atención y estudio profundizado. Era una actitud que interesaba a las mujeres. Un hombre soltero era “lo más contrario a una solterona que pueda imaginarse” escribía una periodista de *Medina* en 1945, “es un ser que ha edificado su tranquilidad a base de egoísmo y

¹²⁰ Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 38-39.

¹²¹ *Ibíd.*, pp. 39-40.

¹²² *Ibíd.*, p. 43.

pseudocomodidades”.¹²³ Las comodidades a las que se refiere son de alquiler, se lee, o sea, de tipo sexual. Una conducta semejante no era totalmente desairada, era una elección: el hombre no se casaba porque no quería. Las así llamadas “comodidades de alquiler” eran un privilegio puramente masculino. El ideal y lógico destino de la mujer era el matrimonio; sin embargo, no valía para los hombres que no encontraban a una mujer tal como tenía que ser, según el modelo.

Si no quería casarse, un hombre era capaz de vivir solo sin problemas –ni económicos, ni sociales o de reputación- mientras que una mujer era incapaz, en el sentido más estricto de la palabra; la educación recibida era un sucedáneo para el caso en el que desafortunadamente se quedara soltera, el trabajo fuera de casa era desaconsejado estando el pudor en peligro. El sueldo cobrado no les pertenecía a ellas directamente, y la independencia era una condición que había que evitar, o mejor, impedir. No era prudente. La soltería vivida con placer y desahogo no se podía tomar en consideración.

Después de unos ejemplos que confirman el sueño impuesto del matrimonio y la precariedad de los trabajos -a la espera del Príncipe Azul- por parte de algunas mujeres entrevistadas por una periodista de *Medina*, Martín Gaité propone un recuerdo muy personal de cuando era niña. Este *lieu* nos hace retroceder a los años de la República, cuando en casa de la autora todavía había revistas y periódicos pre-guerra civil. En los papeles, en particular en la revista *Cartel*, la joven Carmen podía leer noticias sobre

jóvenes universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus melenitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que habían elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida. No sabían las pobres lo que les esperaba. Pero yo las veneraba en secreto. Fueron las heroínas míticas de mi primera infancia.¹²⁴

Las frases finales ponen de relieve la nostalgia y la amargura que el recuerdo suscita y suscitó. El cambio de mentalidad y de sociedad al llegar la dictadura aparece ahora muy evidente: la chica que soñaba con vivir su vida era marginada y “combatida” por ser la que

¹²³ *Ibíd.*, p. 45.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 49.

graves males ha deparado al mundo esta alocada rebelión de la mujer que dice querer vivir su vida... mientras el hombre trabaja en beneficio propio y de la familia, la mujer lo hace para ella sola. Habituada así a lujos impropios, llegado el momento no aceptará las condiciones del matrimonio.¹²⁵

El título del capítulo ahora queda mucho más claro: la busca del cobijo era el objetivo último y final de una muy buena mujer, que odiaba la idea de quedarse soltera y respondía a los dictámenes de Franco, encontrando un marido, redentor de la soltería, construyendo una familia muy española y dejando la idea de que una vida femenina podía ser vivida fuera del hogar familiar. El Gobierno, junto con la Iglesia, defendía y reforzaba el vínculo matrimonial exaltando sus ventajas y concediendo subsidios y protección legal a las familias numerosas. La guerra había diezmado a la población masculina y el Dictador se había propuesto remediarlo; un orden ministerial declaraba que, para hacerlo, las mujeres tenían que renunciar a las veleidades de emancipación. Se entiende claramente la dirección del Gobierno: la Dulce Margarita tenía nuevamente la rueca en las manos¹²⁶, o mejor, *tenía* que tener la rueca en las manos. (sub. mío)

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 50.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 53.



Ejemplar de *Chicas* donde se menciona el sueño de amor, años 1950-1952.

Durante los años 40 las chicas casaderas eran continuamente estimuladas con el sueño de amor gracias a las novelas, las películas, los boleros y las revistas (la foto es un ejemplo). Era un amor imposible, aventurero, atormentado. Las chicas tenían que perseguir aquel sentimiento, aquella razón de vida, soñando con encontrar al hombre perfecto.

En *El cuarto de atrás* la protagonista, C., recuerda un amor de su juventud, un chico de Madrid conocido durante unas vacaciones en el balneario que, por tratarla con indiferencia, era tan deseable. Una noche sus dos miradas se cruzaron:

Me recuerdo el momento en que me atreví a alzar con desafío la cara y sorprendí su mirada fija en la mía, tampoco puedo olvidar el texto de la canción dentro de la cual, como en un recinto prohibido, se hablaron nuestros ojos. [...] era la primera vez que me atrevía a mantenerle descaradamente la

mirada a un hombre [...] y en aquellos instantes se concentraron todos los sueños, aventuras y zozobras del amor imposible [...] ¹²⁷.

Aquel chico había dado en el blanco, porque desde aquel instante C. paseaba en el parque a solas soñando con encontrarlo. Era el escenario perfecto que se podía dar en cualquier novela, el comienzo de una historia de amor intenso, pero no era nada realista. Otra ilusión, otra ambigüedad, otra ficción.

¹²⁷ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., pp. 24-25.

III.III. El legado de José Antonio

El segundo capítulo está estrictamente conectado con el tercero, sobre todo por la parte final: “la clave del buen resultado de la Sección Femenina hay que buscarla en su antifeminismo”¹²⁸ escribe la autora, permitiendo así encontrar el núcleo de la cuestión, es decir, cómo se llegó al sueño inculcado, a los ángeles del hogar y a las mujeres muy mujeres. Fue el resultado de la obra política de Pilar Primo de Rivera, sombra y alma del Gran Ausente José Antonio, su hermano. “La única pieza del nuevo partido que mantuvo la identidad del partido anterior [...] había sido la Sección Femenina de Falange [...]”¹²⁹ Pilar Primo de Rivera fue una figura sacralizada por los militantes y respetada por Franco, gracias a una personalidad borrosa y siempre dispuesta a someterse a una jerarquía superior, -escribe Martín Gaité-, que reforzaba la idea política del Gobierno en aniquilar a la mujer independiente y someterla a la voluntad masculina. Jugó un rol fundamental para la Dictadura transformando a las mujeres en soldados caseros perfectamente adiestrados y receptivos. Las que impartía eran “[...] enseñanzas encaminadas a que cualquier mujer española pudiera reaccionar *según un entendimiento falangista de la vida y de la historia*”¹³⁰. La autora suministra una breve, aunque irónica y precisa, descripción de Pilar Primo de Rivera, claramente adaptada desde un muy vivo recuerdo personal:

Pilar [...] se aproximó más al tipo de la “novia eterna” [...] que a de la solterona. Tenía unos ojos redondos y algo tristes, de mirada más obsesiva que espabilada, pues la pólvora se demostró que no la había descubierto. Pero no era fea. Ni tampoco se dijo nunca de ella que fuera mala persona¹³¹.

Esta imagen se enlaza inmediatamente con otra descripción anterior, la de la familia Primo de Rivera. La sensación que transmite es la de un recuerdo muy nítido de la fotografía o como si la tuviera ante sus ojos. En ambos casos logra dibujar un perfecto retrato de lo que tenía que ser la familia y sus dinámicas:

Hay una foto muy elocuente tomada antes de la guerra, donde aparece don Miguel Primo de Rivera, el dictador jerezano, con su esposa y sus cinco hijos.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 57.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 56.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 59.

¹³¹ *Ibíd.*, pp. 57-58.

Los tres varones y el padre están de pie detrás, mirando al frente muy tiesos y aguerridos, dominando el cotarro de las mujeres, que aparecen sentadas en primer término [...] en actitud pasiva, con los pies un poquito cruzados y las manos descansando sobre la falda. [...]

Según mi punto de vista, este fragmento es el modelo representativo de miles de fotografías familiares del mismo período: es el molde –por ser la familia Primo de Rivera– utilizado por la Sección Femenina en el Servicio Social para plasmar las nuevas uniones matrimoniales.

Única mujer a la que Franco permitió intervenir en la vida política española, Pilar Primo de Rivera fue la jefa de la Sección Femenina y del dependiente Servicio Social, cuyo objetivo era doctorar una mujer al grado de “muy mujer”. Nadie podía evitar las quinientas horas de servicio, tampoco la autora, que trata el argumento poniéndose en primer plano. Escribiendo: “la que no quería –y éramos muchas- cumplir aquellos seis meses a destajo [...]”, pone en evidencia su personal opinión y punto de vista con respecto a ésta obligación impuéstale por la dictadura. En *El cuarto de atrás* admite haberlo cumplido a regañadientes¹³², y que se le hizo horrible.

Toda esta parte, que cubre casi por entero el tercer capítulo, está construida como un largo recuerdo, un *lieu de mémoire* vivo y presente, por haber condicionado gran parte de la vida de la autora. Muchas veces su voz se incluye con el pronombre personal “nosotras”: “La Falange nos tenía que acostumbrar a ser altivas y dignas, a guardar las distancias a encastillarnos.”¹³³ O también “Recuerdo haber escuchado a cierto profesor de Formación Política, un rubio fornido del que todas las chicas estábamos algo enamoradas [...]”¹³⁴. Nos aporta muchos detalles respecto a las actividades propuestas, por así decirlo, en el Servicio Social, como las clases de Religión, Cocina, Formación familiar y social, Puericultura, Costura y otras, las horas de gimnasia “genuinamente española”, o sea, *decente* y podríamos decir “con estilo”, recordando otra palabra clave. (Véase también *El cuarto de atrás*, p. 57.)

El *leitmotiv* de toda la dictadura franquista y por consecuencia de la política de Pilar Primo de Rivera y parcialmente de su hermano José Antonio regresa nuevamente. Martín Gaité

¹³² Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 57.

¹³³ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 65.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 65.

en su largo recuerdo-cuento logra reflexionar sobre el rol del Servicio Social, como si fuera un pensamiento reprimido hasta ahora, hasta el encuentro del momento apropiado o de la situación adecuada para expresarlo. Escribe:

Irnos encariñando con la ilusión del marido abstracto, padre del bebé no menos abstracto que dormiré cubierto por aquella sabanita, irnos minando arrestos para afrontar nuestra entrada en el mundo laboral y darnos tiempo a encontrar un novio en la Universidad o entre aquellos camaradas de camisa azul encargados de predicarnos el espíritu de la Falange durante el primer mes dedicado a la parte “teórica o de formación.”¹³⁵

Queda muy claro el salto hacia el pasado, la regresión a unos hechos realmente vividos y la reproducción madura y elaborada de los pensamientos de entonces. No hace falta la puesta en evidencia de las contradicciones e hipocresías que entonces como ahora chocan a la autora. “[...] a aquellos mocetones tan *varoniles*, Delegados de no sé qué o Jefes de no sé cuántos, que [...] los teníamos que llamar *camaradas*, que eso era lo más chocante de todo.”¹³⁶

Vuelve nuevamente la temática de la carrera soñada pero no ejercida, porque las universidades eran lugares peligrosos, donde se recomendaba la prudencia en el estudio, como si fuera una droga que dosificar.¹³⁷ “Libros y papeles, / el gran perdedero/ de un recto camino”¹³⁸ los define la primera estrofa del poema *Libros y papeles*. No eran lugares adecuados a las mujeres, seres inferiores en talento. “Eso sí, nos quedaba a las mujeres el inmenso consuelo de nuestro pequeño *ingenio mecánico*, de nuestra dulzura [...]”¹³⁹ Por supuesto, una mujer silenciosa, que callaba y no se metía en debates y que aceptaba las lecciones era largamente preferible y efectivamente preferida por los hombres. Un proverbio decía: “Mujer que sabe latín no puede tener buen fin”¹⁴⁰ y la autora lo inserta en *El cuarto de atrás* a propósito de la opinión general que circulaba en los años 40 al ver a las muchachas ir a las universidades con curiosidad y gusto. Era una

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 64.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 65.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 68.

¹³⁸ Martín Gaité, Carmen, “Poemas Posteriores. Primera entrega”, en *Narrativa breve, poesía y teatro, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 639.

¹³⁹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Posguerra española*, cit., p. 69.

¹⁴⁰ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 56.

enseñanza y, al mismo tiempo una prédica, de la Sección Femenina. Una mujer culta e independiente no podía tener “buen fin”, aludiendo a la amenaza de la soltería.

El último y verdaderamente interesante *lieu de mémoire* que se encuentra en el capítulo, es otra larga reflexión, un comentario propuesto por la autora, ciertamente guardado en la memoria desde hacía tiempo y expresado, por fin, en su obra. La consideración toca argumentos muy íntimos y plantea preguntas y razonamientos todavía muy actuales. Poco antes se acaba de leer que las únicas tres “cosas serias” que podía hacer una mujer, o sea, en el orden, enamorarse, coser la ropa al marido y darle todos los hijos que se ofrezcan. Martín Gaité expone una amarga meditación acerca de estas cosas serias, claramente desde el punto de vista de una ex chica casadera que había ultimado el Servicio Social quedando con grandes preguntas no resueltas:

No porque el amor y la maternidad dejaran de ser temas mencionados y exaltados hasta la náusea, sino porque la retórica ambigua que los glorificaba al unisón, no solamente no proporcionaba datos concretos para captar sus respectivas esencias, sino que más bien la única noción que lograba a veces sacarse en consecuencia era la de que se trataba de fenómenos contradictorios e irreconciliables. La mayoría de las preguntas dirigidas a los consultorios sentimentales partían [...] de la incertidumbre de la chica casadera en busca de puntos cardinales para desempeñar de forma ortodoxa aquellas dos funciones antagónicas de enamorada y de madre que se veía obligada a representar sin que nadie le enseñara cómo. A coser sí. A coser le enseñaban desde muy pequeña. Y a bordar y a remendar y a calcetar y a hacer vainica. [...] Tal vez bastaba, pues, con aplicarse a perfeccionar las labores de aguja. Los hombres, al parecer, se enamoraban de las chicas que cosían más que de las que se entregaban a cualquier otra actividad.

Su reflexión parecía ser una voz situada fuera del coro en aquella época, pero, ciertamente no era la única; las dudas evidenciadas en el fragmento eran las mismas que tenían las chicas que “no tenían totalmente atrofiada la neurona”, como las define la autora misma. Detrás de ella, se esconde un *lieu de mémoire* a todos los efectos: los pensamientos, las incertidumbres juveniles y las contradicciones afloran en la memoria mostrando la otra

cara de lo que representaba graduarse para ser aquella “mujer que espera a su marido detrás de una cortina”¹⁴¹.

La imagen que sugiere la última cita es la de la mujer ventanera. Temática, ésta, ya ampliamente estudiada y tratada por la crítica tanto que no hace falta proponerla nuevamente. Sin embargo, lo que hay que evidenciar es precisamente la importancia que tiene para la autora: no es una casualidad, por supuesto, que también en un ensayo como *Usos Amorosos* se vuelva a proponer. La imagen de una mujer detrás de una cortina, sentada delante de una ventana, escribiendo, leyendo cartas o simplemente pensando regresa casi en la obra entera de Martín Gaité. La podemos encontrar en *El cuarto de atrás* simplemente recordando las noches que pasaba despierta mirando las estrellas en el cielo, o en poemas como *Desde la ventana* y *Espiga sin granar*, por ejemplo. El objeto ventana remite al cristal y al espejo también, que por consecuencia remite a los ojos. Estas conexiones no faltan tampoco en *Entre visillos*, en *Todo es un cuento roto en Nueva York* y en *Nombre escondido*, entre otros. Se puede considerar un hilo conductor de la escritura de Carmen Martín Gaité.

¹⁴¹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Posguerra española*, cit., p. 71-72.



Jóvenes mujeres durante el Servicio Social, con la uniforme.

No se podía salir al extranjero sin haber hecho el Servicio Social, explica Martín Gaité, o por lo menos haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados, que la mujer tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica¹⁴². Las chicas se encaminaban hacia el mismo objetivo, es decir aceptar con alegría y orgullo la condición de mujer fuerte, complemento y espejo del varón. La esposa española tenía que ser alegre, laboriosa y creativa y la portavoz literaria de dichos ideales era Carmen de Icaza con su novela *Cristina Guzmán* que encontramos tanto en *Usos Amorosos* como en *El cuarto de atrás* y que puede ser ahora clasificada como *lieu de mémoire*. La sonrisa era el elemento fundamental para la receta de una mujer española perfecta porque “la vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas”.¹⁴³

En la primera foto se ven unas chicas muy jóvenes, posiblemente a los comienzos del Servicio Social. La pose es típica del saludo fascista y las caras no muestran ni rastro de felicidad. Transmiten el peso de la obligación. En la foto al lado, en cambio, las muchachas lucen alegría que las lleva a hacer el saludo de manera descompuesta. El blanco y negro de las imágenes no permite darse cuenta del color distinto que tenían las chapitas grabadas en dorado en la divisa: al comienzo eran esmaltadas de rojo mientras que al final eran esmaltadas de azul.

Las fotos parecen mostrar un cambio de actitud durante el curso: aunque no son las mismas personas, las de la segunda lámina se han graduado. Son “mujeres muy mujeres” y la sonrisa es la primera señal del aprendizaje perfecto.

¹⁴² Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 29.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 57. Véase también Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 40 y 142-143.



Recibimiento de Pilar Primo de Rivera en Barcelona en cuanto delegada de la *Sección Femenina*, 4 de noviembre de 1942.

La pose remite a la descripción de Pilar Primo de Rivera hecha por Martín Gaité. Lo que transmite es frialdad: desde el aspecto hasta la postura y su cara. A pesar de las recomendaciones, nadie sonríe, tampoco Pilar. Es elocuente con respecto a la personalidad descrita en el capítulo.



Ejemplar de la revista de la *Sección Femenina*, 17 de mayo de 1942.



Gimnasia casera aconsejada por la *Sección Femenina*, marzo de 1951.

La gimnasia casera contribuía a formar a la mujer ideal, aunque Martín Gaité puntualiza que no se tienen noticias de que Pilar Primo de Rivera practicara algún deporte. De todos modos, era el antídoto prescrito por la Sección Femenina contra los ambientes impuros de los cines, bares y tertulias. Probablemente la foto se fecha en los años antes del invento de los pololos, la prenda que se confeccionaba expresamente para la gimnasia.

Si el cardenal Segura o el obispo Eijo Garay hubieran descendido de sus altas sedes para visitar uno de aquellos locales [...] donde las adolescentes

cumplían en pololo con el penoso deber de la gimnasia [...] hubieran podido dormir tranquilos¹⁴⁴.

La ironía que la autora inserta en el párrafo es patente y remite al agobio causado por la prenda *in primis* y luego por Servicio Social.

¹⁴⁴ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 61-62.

III. IV. *La Codorniz* y su sátira

Carmen Martín Gaité abre su cuarto capítulo de *Usos Amorosos* con una descripción, tal vez divertida, de la sátira, en apariencia inocente, vinculada a la revista *La Codorniz*. Sus memorias personales están mezcladas a la exposición histórica de la revista, de manera que es difícil distinguir un recuerdo personal de los recuerdos comunitarios, generales, hipotéticamente de todos. Sin duda *La Codorniz* ahora se convierte en un *lieu de mémoire*. Martín Gaité menciona el nacimiento de la revista, los fundadores, los principales temas caricaturizados, hasta el reparo de los padres (un pequeño diálogo), porque no les gustaba el humor disparatado de la revista, los inquietaba. Recuerda también la admonición desde “las altas cumbres del monólogo oficial” que empezó a ponerlos en guardia. Sin embargo, la revista tuvo un éxito extraordinario entre los jóvenes de la postguerra española, porque logró hacerles comprender que todo tiene un revés, en la época del primer franquismo, “donde sólo se nos enseñaba la cara de la moneda a la que se había sacado brillo”¹⁴⁵. Mi opinión es que ésta es una reflexión *a posteriori*, sacada de un recuerdo aflorado al leer - otra vez- una revista de la juventud. La autora regresa nuevamente a su pasado juvenil evocando, también en el lector, la excitación en

comentar los textos de *La Codorniz* con una persona del sexo contrario, porque la complicidad de aquella risa demolía, entre otras cosas, las fórmulas y rodeos prescritos como riguroso preámbulo para llegar a una cierta intimidad con el chico que acababan de presentarte. [...] Y la respuesta era esperada con una ansiedad casi clandestina.¹⁴⁶

Este pasaje no es un verdadero *lieu de mémoire*, pero actúa de la misma manera: le permite al lector imaginarse cerca de la autora y de sus compañeras, viviendo el mismo momento y transgrediendo las normas sociales con el mismo entusiasmo. La autora declara que “resulta imprescindible la consulta de *La Codorniz* para el análisis de los usos amorosos de la época”¹⁴⁷ y, de hecho, toma la caricatura de la “niña topolino”, de sus modos y métodos para cazar a un novio, *focus* del capítulo, desde la misma revista.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 77.

El capítulo realza esta tipología femenina –clasificada como género aparte- y, parcialmente, su equivalente masculino. Los objetos que distinguían estas criaturas eran los “zapatos topolino”, las gafas negras que cubrían la mitad de la cara, las melenas de pelo revuelto y los cigarrillos en la boca. Insertando dos breves cuentos tomados de *La Codorniz*, la autora permite que se identifiquen dos tipologías de pareja en oposición: “Abelardo y Julita”, la pareja española ideal, bien vista por la sociedad –aunque claramente caricaturizada-, contra “Chú y Polito”, pertenecientes a la generación topolino.

Se caricaturiza a Julita como la perfecta ama de casa española, que sabe quitar perfectamente las machas, hacer una ternera estupenda y zurcir un calcetín de maravilla; a Abelardo le convenía casarse con Julita. Mientras que Chú es la que fuma, trata de tú al camarero y le da asco casi todo; a nadie le convenía casarse con Chú. Ni tampoco a Polito. Otra manera para identificar el arquetipo de Chú y Polito era la *niña swing* o *generación swing*, que toma el nombre del conocido baile norteamericano. La definición hacía referencia a toda una serie de películas cuyos títulos sugerían ideas, propuestas y tentaciones que incitaban a *vivir como quieras*. Las niñas *swing*, o “topolino”,

“desentonaban” en una sociedad que exhortaba a las mujeres a mantenerse en un segundo plano, a no hacer avances, a no llamar la atención por nada. [...] Adoptar atuendos chocantes, reírse a carcajadas, fumar o emplear una jerga similar a la de los chicos era de mal tono.¹⁴⁸

La autora recuerda: “nos hacía gracia su despiste, nos enamoraban, pero para nosotros aquella propuesta de *vive como quieras* era un sueño irrealizable”. En *El cuarto de atrás* se subraya nuevamente la diversidad de éstas, ya que las chicas decentes (y de provincia) no fumaban, porque, otra vez, esto no estaba bien visto.

Es evidente el matiz de anhelo, o envidia buena, junto al deseo irrealizable de emulación, que se aprecia en este viaje al pasado. Y aún más claro aparece en un fragmento sucesivo:

lo cierto era que aquellas chicas habían conseguido vivir menos sujetas y que se habían liberado de ciertos prejuicios, si no era para sustituirlos por juicios

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 80.

que enriquecieran su inteligencia, sí para implantar en las costumbres y en el lenguaje una serie de modificaciones, [...].¹⁴⁹

Si el deseo secreto de imitación afloraba entonces, la ironía en recordar a las chicas “topolino” queda todavía más patente a la hora de escribir *Usos Amorosos*.

Eran las hijas (o hijos) de los así llamados nuevos ricos, los que tenían un coche y un chófer, los que fumaban puros y daban buenas propinas, y se vestían de los mejores sastres.¹⁵⁰ Eran una generación que contribuía peligrosamente a hacer menos perceptible la barrera de los sexos, resume Martín Gaité, haciendo referencia a la opinión general que circulaba. Las chicas se convertían en desenvueltas criaturas nada atractivas para los varones, es decir, probables solteras, mientras que los chicos ponían en peligro la tradicional conducta de la hombría española, como se lee en una parte de la obra. (La temática de las relaciones y amistades entre chicos de sexo opuesto aflora también en el capítulo precedente, pero aquí el discurso toma características de costumbrismo).

El lenguaje de los niños *swing*, en cambio, era superlativo. A este propósito la autora inserta un pequeño “diccionario topolinesco” al que añade un minúsculo *lieu*: “Decían mucho [...] *no hagas el ganso, bestial y fenomenal*, en un tono gangoso y displicente que arrastraba las últimas sílabas y las dejaba resonando como dentro de una vasija hueca.” Nos transmite la misma sensación que percibió ella al hablar con unos chicos de la generación *swing*, o al oírlos. Luego amplía la sección con un esbozo divertido que representa el encuentro entre dos “topolinos” en un aguaducho de la Castellana. El autor es un “alguien” cualquiera, pero, de hecho, puede ser clasificado como *lieu de mémoire* a todos los efectos.

Resumiendo, la imagen que sale es la de unas niñas mimadas, snob, a la moda, algo despistadas y tontas, que perdían al novio en el cine y que lo cambiaban continuamente, pero altivas y seguramente ajenas al modelo “muy mujer”. Eran desaconsejadas a los hombres de noble condición varonil por ser inconscientes y frívolas, ni siquiera recomendadas para las “comodidades de alquiler” porque, aunque se dejaran invitar, dando mucho pie, solían echarse para atrás en el momento *clou*. Esta era la mayor contradicción.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 84.

¹⁵⁰ Véase *ibíd.*, p. 85.



“El verano de las niñas topolino”, ABC, 1942. Tres chicas con atuendos de alta costura y zapatos topolino (tercera imagen).

Las tres fotografías escogidas por ABC encierran a la perfección las características de las niñas swing: a la moda, altivas y lascivas. Nunca miran hacia la cámara, recordando así ser inaccesibles. Muestran con orgullo las prendas y los accesorios y lo hacen como si fueran estrellas del cine, muy típico. No hay gafas negras ni melenas sueltas, pero sí hay un abrigo de piel.

El título del artículo probablemente tiene un matiz de sátira juzgando los atuendos, que no parecen ser muy veraniegos.

de Jutlandia.

Circunstancialmente—dice la noticia de la agencia—en Dinamarca se cultiva el tabaco en gran escala. En las inmediaciones de una gran plantación de tabaco existe una granja avícola con patos y gallinas. Atraídas las aves por las anchas y verdes hojas de la plantación, se evadieron del corral donde estaban guardadas y se lanzaron avidamente sobre la tentadora solandeca. La totalidad de los patos y gallinas murieron intoxicados.

Cuando uno ha acabado de leer esta extraña información, piensa que fué muy triste fin el de esas aves envenenadas y sin utilidad para la caza. Porque la gallina como está bien es en pepitoria, y el pato, asado. ¡Pero intoxicados con nicotina!... No; no nos parece un comportamiento serio el de esas aves evadidas de la granja para entregarse al tabaco como cualquiera niña "topolino", excesivamente fumadora, como cualquier jovencita de las que quieren "vivir su vida". Patos y gallinas son aves de corral, y, como tales, su obligación es permanecer encerradas y no escaparse ni levantar el vuelo, porque para esto están asociadas a lo doméstico, a lo de la casa y no a lo de fuera.

La substancia oculta de esta desgraciada aventura de las aves danesas tiene mucho pa-

HOTEL AVENIDA
(Antes Hotel Alfonso)
AVDA. JOSE ANTONIO, 34, Tel. 26581

Terminadas las importantes obras de reforma y mejoras de este Hotel, colocándolo con ello a la altura de los más importantes hoteles de Europa, la nueva Dirección del mismo se complace en anunciar al público su REAPERTURA para el próximo lunes, día 18 del corriente mes.

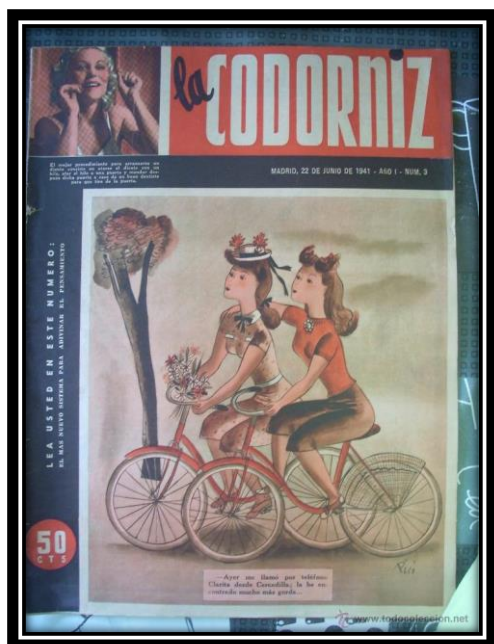
DOLORES GOLPES CONTUSIONES REUMA
EMBROCACION HERCULES
(LUBRIFICANTE ESPAÑOL) Censura Sanitaria 1.094

«ANIS LOZANO»

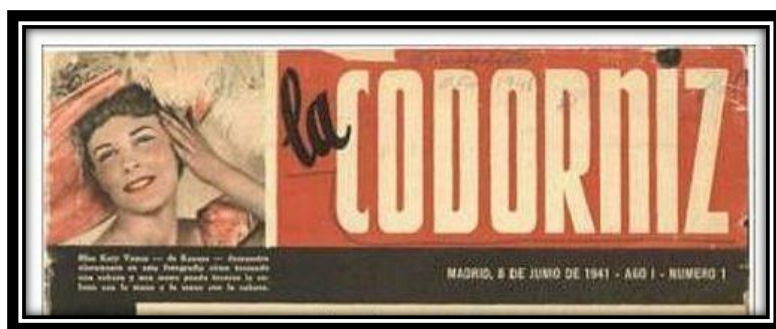
de las hojas verdes, sin indagar el riesgo mortal que tras ellas se oculta, que su obligación

Fragmento desde ABC del
15 de septiembre de 1944.

El fragmento del artículo compara las niñas topolino, rodeadas por el humo, con las aves intoxicadas por haber comido tabaco. No hace falta poner la atención en una ironía que es tangible y cortante. Es lugar común clasificar las gallinas como animales no inteligentes así que la comparación entre chicas topolino y aves es muy elocuente con respecto a la opinión general que la sociedad española tenía a propósito de la tipología de mujer detectada aquí.



Ejemplar de *La Codorniz*, 22 de junio de 1941.



Portada de *La Codorniz*, 8 de junio de 1941.

La Codorniz fue uno de los pocos acontecimientos culturales de cuño que permitieron demoler alguno entre los dogmas oficiales. En apariencia inocua, dicha revista aspiraba a un humor ligero y descabellado, para que resultara inocuo a la censura. Controlar los medios públicos, diría Belting, era un principio guía para controlar y prohibir las imágenes en el sentido más amplio del término, es decir eliminar éstas de la imaginación colectiva. Sin embargo, cosechó a muchos lectores, sobre todo entre los adolescentes, y fue vivida como un desafío hacia una política oficial represora y a una mirada recelosa de los padres, que veían aquellos papeles como una bomba a punto de explotar.

III.V. Educación y entendimiento: *El Guerrero del antifaz*

Abriendo el quinto capítulo con una descripción de las condiciones de suciedad, pobreza, insalubridad y amenaza sanitaria continua, la autora muestra la segunda cara de Madrid durante la primera postguerra: los suburbios. Aquel grande monstruo desobediente, sin religión, sin ley y sin principios morales y que, además, no tenía una muralla inexpugnable que parara el intercambio entre la ciudad y el extrarradio. “Los suburbios ofrecían un cuadro de indecencia que no se sabía cómo tapar y cuya visión escandalizaba”.¹⁵¹ Los colegios y las escuelas de los suburbios no tenían en consideración una entre las más fundamentales ordenes ministeriales, o sea, la distinción de sexos. Chicos y chicas se mezclaban en aquellos institutos de enseñanza secundaria, baratos y “laicos”, que ofrecían una gran de libertad de trato. De estos suburbios madrileños (y no solo) surgían muchas “jóvenes caídas”, es decir, prostitutas clandestinas, como se lee en un fragmento de *La moral pública y su evolución*, que paseaban por los cafés difundiendo encantos y enfermedades.

En su indagación acerca de los usos amorosos de la postguerra española, la autora evidencia una expresión que identifica como dependiente del intercambio entre ciudad y extrarradio: “irse a los desmontes”. Era una práctica habitual para los jóvenes novios de la clase media irse a estos lugares de perdición para no correr el riesgo de ser vigilados. En el anillo que rodeaba la gran ciudad (no era un fenómeno solamente madrileño, sino de todas las grandes urbes españolas) podían encontrarse merenderos y piscinas, solares donde crecía la yerba y pastaban las ovejas, casas semiderruidas, fábricas, etc., y se podía llegar en metro o en tranvía.¹⁵² La propuesta de irse a los desmontes llegaba desde el novio que ya conocía la zona y tenía práctica del “otro mundo”, como escribe la autora. Claro está que una situación con los papeles invertidos era inimaginable.

El papel de explorador de lo desconocido y de incitador a la transgresión se le había asignado al varón desde la infancia; y con la prohibición de la enseñanza mixta lo que se pretendía era velar por la inocencia de las niñas, en

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 95.

¹⁵² Véase Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., pp. 95-96.

quienes se veía sobre todo una cantera de futuras madres destinadas a dar ejemplo¹⁵³.

Motivo, éste, para no dejarlas jugar en la calle, lo cual significa preservarlas también de los contactos con gente de clase social inferior. El tema hace pensar inmediatamente en algunos poemas de la autora, precisamente en dos, *¿Quieres jugar?* y *Escondite ingles* en las cuales quiero detenerme un rato. Ambos poemas remiten a la etapa infantil de la autora y permiten descubrir un lado de su infancia que en mi opinión no había salido todavía. Jugar en la calle era un regalo¹⁵⁴. *¿Quieres jugar?* es un poema-diálogo entre dos (o más) niños que deciden jugar, pero el juego se rememora desde el punto de vista infantil. Se hacen las preguntas comunes antes de empezar, pero la joven Carmen contesta de manera inusual. “¿Quieres jugar conmigo?” / Preguntaban: “¿A qué?” / “Antes, a ser mi amigo.” / “¿Y luego? ¿Antes de qué?”¹⁵⁵ La primera estrofa muestra el deseo de hacerse nuevos amigos, aunque las amistades entre chicos de sexo opuesto, o de clases sociales distintas, no estaban bien vistas, tampoco entre niños.

“Esto antes, esto luego/ -era un conato eternamente en vano-, / Abortaban el juego/ Por exigir las putas de antemano”¹⁵⁶. Los pensamientos y las desilusiones afloran poco a poco en la segunda estrofa, así como la actitud de Martín Gaité y su gana de salir de las convenciones. “... Me perdí en solitarias invenciones/ Y una luz clara y fría/ Me acompañó por sendas y rincones. / ¡Claro que se podía!”¹⁵⁷ La tercera es la estrofa que encierra la voz de una Carmen ya madura recordando aquel juego y aquellas imposiciones que resonaban hasta en los juegos. *Escondite inglés*, en cambio, es un juego infantil transformado en una poesía diseminada de recuerdos. Se abre y se cierra con el refrán típico del recreo, para luego desarrollar en las estrofas centrales unas imágenes y reminiscencias de su juventud. Sin embargo, *Escondite inglés* es también el título de un capítulo de *El cuarto de atrás*, donde se recogen recuerdos y memorias de la misma época. Volviendo a la obra que nos ocupa, los varones tenían mayores libertades y el comportamiento curioso y aventurero era más tolerado: influía en su aprendizaje del amor

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 97.

¹⁵⁴ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 65.

¹⁵⁵ Martín Gaité, *Poemas Posteriores. Primera entrega*, cit., p. 638.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 639.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 639.

ayudándoles a doctorarse en las lides de sexo¹⁵⁸, aunque alejándoles de la “zona selecta”. Toda esta primera parte más histórico-cultural, por así decirlo, le sirve a la autora para introducir concretamente las dos distintas vías de educación reservada a los niños y a las niñas. Los varones leían *El Guerrero del antifaz* o *Flechas y pelayos* que les enseñaban a identificarse con aquellos héroes, luchadores y siempre victoriosos; eran educados a la no pasividad. Si alguien, adolescente de ánimo sensible, estaba preocupado por los problemas económicos, por el luto o la guerra que acababa de terminar, tenía que escondérselos y reprimirlos: la regla vigente era la de mantener las apariencias y en este caso era la “monserga del heroísmo”.¹⁵⁹

Al revés, y éste puede valer como *lieu de mémoire*, aunque muy bien disfrazado, las chicas leían revistas como *Chicas* y publicaciones por el estilo, que daban consejos de higiene, comportamiento social, cocina y labores, encaminándolas hacia “paraísos de ternura sublimados en breves relatos de final feliz”.¹⁶⁰ El resto no era digno de ser publicado y leído por las futuras mujeres.

La idea general era que las enseñanzas oficiales, y las permitidas por el Estado, no tenían que politizar a los chicos, escribe Martín Gaité, o sea, no era su obligación informarles de lo que estaba pasando en el país y en el mundo. Se procuraba que los jóvenes no se despertasen del sueño. Esta regla general tenía reflejos también en los tebeos y revistas para los chicos. Como ya se ha mencionado, *El Guerrero del antifaz* reunía las aventuras irrealistas de un héroe nacido en un harén moro antes de la conquista de Granada, que vencía todos los obstáculos gracias a su arrojo, su agilidad y a la ayuda de la Providencia. El rostro enmascarado cubría un protagonista guapo, valiente, cortés con las mujeres, atlético y de origen noble. A propósito del aprendizaje amoroso, el *Guerrero del antifaz* estaba marcado por la disociación amor-sexo, nos dice Martín Gaité, que debía ser una constante en la mentalidad varonil de la postguerra. El protagonista resistía a las tentaciones de las muchas mujeres “vampiresas” que encontraba, porque sus atenciones estaban dirigidas a la condesa Ana María, símbolo de la “buena” de las novelas rosas. Estos cuadernillos tenían el propósito de enseñar a resistir las tentaciones del amor impuro, sin inculcar el mensaje de llegar virgen a la boda, porque la inexperiencia no estaba bien vista.

¹⁵⁸ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 97.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 98.

Después de una larga descripción de la plaga de la prostitución clandestina, de las condiciones precarias de las prostitutas y del Patronato de Protección a la mujer, y de las criadas vistas con recelo por ser probables prostitutas, la autora pasa a analizar los lupanares, subrayando las problemáticas e individuando el rol ambiguo de estos lugares. Para los adolescentes españoles era fácil encontrar “desahogo a sus nacientes necesidades sexuales y licenciarse de forma perentoria y bastante barata en la asignatura de hombre vivido”¹⁶¹, aunque tratar con las chicas decentes era todo un discurso aparte. No era algo fácil, por el cambio repentino de comportamiento de las muchachas, o por la división de los sexos que no ayudaba en los primeros acercamientos.

De todos modos, otra expresión del lenguaje cotidiano, “hacer el amor”, en la connotación de “asedio a la muchacha” sirve para trazar una imagen de lo que pasaba por la cabeza de los jóvenes de la época, sin duda, de los que leían *El Guerrero del antifaz* y lo imitaban, en cierto sentido. La temática de la homosexualidad es tratada de manera bastante marginal por no ser de dominio público, es decir, muy bien escondida, aunque aceptada. Se ata directamente al concepto de la madre como jerarquía superior y ejemplar en una época donde las madres habían tenido que volverse valientes y varoniles a causa de la guerra, intensificando el mito de la santa madre. Se planteaba la misión de la madre como vocación de ascesis religiosa, hasta llegar a tener una influencia absoluta en el hijo varón al llegar éste a la edad “mala”. Sin embargo, no era un influjo directo –no estaba bien-, sino solapado, un chantaje moral. Ser directos era de mal gusto, incluso entre padres e hijos cuando hablaban de sexualidad. Las madres, como educadoras morales, eran las que afrontaban el problema, aunque no abiertamente. Se predicaba la castidad, de todos modos y la educación de los colegios religiosos hacía de soporte.

Otro *lieu de mémoire* que la autora enmascara está relacionado con “prepararse a ser mujer”.¹⁶² Nos mete en la cabeza de una jovencita que se preparaba para recibir la primera comunión preguntándose lo que significaba el concepto de pureza en el momento de arrodillarse frente al confesionario. Desde aquel momento en adelante el único consuelo y la única ayuda era oír a alguien que ya había pasado aquella fase, que pudiese explicárselo concretamente.¹⁶³

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 105.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 110.

¹⁶³ Véase *ibíd.*, p. 110.

Un tratamiento distinto valía para el momento de echarse novio o novia. La hermana era un buen apoyo para sus amigas si el hermano estaba en la edad de encontrar una novia, mientras que estaba mal visto un influjo femenino en la búsqueda. Dice Martín Gaité: el noviazgo se había convertido en un negocio doméstico.¹⁶⁴ Para la hija se esperaba un ascenso social, para el hijo varón una mujer muy mujer, pero lo ideal era tenerlos bajo el ala protectora lo más posible. La relación entre suegra y nuera era algo muy delicado, porque se pecaba contra la santa madre al no someterse a sus palabras y voluntades, o sea, a no convivir bien.

La palabra clave de la escuela del noviazgo era “entendimiento”, violado por la segregación educativa, que no permitía conocer la base de las relaciones amorosas. Un tópico de los años cuarenta era justamente “a la mujer no hay quien la entienda”.¹⁶⁵ El capítulo no presenta muchos *lieux de mémoire*; se focaliza mayormente en los análisis culturales y sociales de la época con respecto a la educación, y en particular en la educación sexual. Hay dos pequeñas diferencias en este capítulo: la figura masculina claramente prevalece, mientras que los recuerdos personales están puestos en segundo plano para dar espacio a la parte más histórica o testimonial.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 156.



Primera edición de *El guerrero del antifaz*, publicado por Editorial valenciana en 1944.



Algunas escenas de *El Guerrero del antifaz*.



Ejemplares de la revista *Chicas* conservado en un tomo de los años 1950- 1952.

Las revistas eran una de las pocas diversiones permitidas en los años de la postguerra, y las dos que aparecen en las fotos eran por excelencia, la de los chicos y la de las chicas, en el orden. Si *El Guerrero del antifaz* tenía que enseñar a ser hombres, *Chicas* enseñaba el arte de convertirse en perfectas mujeres españolas.

El Guerrero del antifaz era un tebeo o sea constituidos por dibujos que narraban una aventura para cada publicación. La diferencia sustancial se halla en el hecho de que el protagonista era imaginario y anacrónico, irreal, de hecho, no producía ninguna ayuda real, no resolvía problemas concretos ni tampoco explicaba cómo resolverlos.

Al contrario, la revista femenina era a todos los efectos un semanal y recogía una serie de temáticas interesantes y de las que sacan provecho para la vida cotidiana. Los chicos no tenían un soporte concreto para crecer, no tenían un modelo o, por lo menos, no era un modelo real. Para las chicas, en cambio, la situación era mejor, aunque hay que tener en consideración que la época no consentía demasiadas libertades tampoco en la prensa así que lo que se podía leer era estrictamente vigilado y encauzado.

Si veamos en concreto las imágenes, las del tebeo son vivaces, de colores, en movimiento. Los trazos son muy marcados y las escenas podríamos definir las de violencia. Por supuesto el vencedor es siempre el mismo, es decir el Guerrero. Llama la atención el hecho de que el héroe no camina, sino parece que vuela, con su reluciente armadura. Ulteriores detalles que contribuyen a la irrealidad del cuento. Como los chicos tenían más libertades y posibilidades de aprendizaje, es posible que no fueran tan necesarios

éstos tipos de publicaciones, y, de hecho, es posible que no fueran de gran interés, ni para los editores ni para los lectores.

Para *Chicas*, los tonos son más tenues y el color que predomina es el gris, aparte de la portada que es roja. La foto en la portada retrata a una chica que recibe una carta que le entrega el cartero. Del dibujo se puede entender los tipos de argumentos tratados, por ejemplo, las cartas, por supuesto de amor, los hombres y la ficción, es decir novelas o cine. Posiblemente cine.

III.VI. Mariquita Pérez ;que elegante eres!

Arreglo a hurtadillas es un capítulo que se concentra en el ámbito doméstico: “[una gran mayoría de jovencitas] sabía desde niñas que no había males más temibles para la buena salud de la sociedad que los que incuban en un hogar desorganizado. Y organizarlo era competencia indiscutible de la mujer”.¹⁶⁶ La autora, adentrándose en esta sexta parte, propone la imagen de las bayetas amarillas, calzadas para poder caminar sin preocupaciones sobre el parquet, junto al Sidol, al plumero, a la naftalina y al olor exagerado de desinfectante que se olía al entrar en casa. Eran signos de que la “sabiduría maternal” había creado buenas discípulas y es un claro recuerdo de la infancia de la autora, una imagen viva en su mente, que el olor de desinfectante le hace revivir. Las salvedades y triquiñuelas que se iban aprendiendo, alcanzando así el nivel de perfección, o sea, las que permitían a las hijas que aprendieran a representar el doble papel de Marta y María, y a ser capaces de quitarse la bata y los rizadores “en cuanto sonasen los pasos del hombre por el pasillo”¹⁶⁷ forman parte del mismo *lieu de mémoire*. La autora parece volver a ver una “Marta y María” quitándose los rizadores y cambiándose la bata delante de ella, alarmada por los pasos lejanos que oye acercarse. La regla impuesta por el franquismo decía que había que evitar que los hombres “os vea enfundadas en esa vieja bata que usáis para la limpieza, calzadas con unas zapatillas deterioradas, greñudas y mal aseadas”¹⁶⁸.

Las niñas, para prepararse teóricamente para la maternidad y para la vida conyugal hacían el Servicio Social, pero, lo que funcionaba de forma ejemplar y eficaz era practicar con una muñeca. Y no se hablaba de una muñeca cualquiera, sino de Mariquita Pérez. El cultivo obsesivo del juguete, como precisa Martín Gaité, fue un verdadero imperio que logró transformar una simple muñeca en un mito. Tenía una tienda propia en el centro de Madrid, donde se podía comprar todo tipo de accesorios y artículos para embellecer a Mariquita, y donde la autora, en su infancia, podía ver a niñas en éxtasis ante los primeros modelos de vestidos.¹⁶⁹ Era un símbolo de lujo y riqueza que explotaba la competición de

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 118.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 120.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 121.

las jovencitas en elegancia y estilo, para sorprender y superar a las amigas con modelos de atuendos cosidos a mano. Para el trabajo, en cambio, es un *lieu* a todos los efectos. Sin embargo, siendo un objeto lujoso, tuvo pingües resultados, escribe la autora, tanto que fue necesaria la aparición del hermano Juanín para reforzar el auge hasta entonces alcanzado. Ambos muñecos eran un desafío al autoabastecimiento, o sea, a las dos palabras clave “racionamiento” y “restricción”, que contrastaban con el *status symbol* representado por los dos juguetes. La autora define el fenómeno de Mariquita Pérez como el comienzo de la sociedad de consumo. A esto se conecta directamente el fenómeno de las *boutiques*, que fueron cambiando las actitudes femeninas en relación con la ropa. El deseo era llevar ropa que no fuera de serie, pero esto significaba apartarse del ahorro:

Hace hasta unos veinte años, cuando el auge de las manufacturas en serie empezó a arrinconar a los gremios artesanales, vestirse era un negocio demorado y ameno, atendido a diversos rituales, cuyo ejercicio y aprendizaje ocupaba gran parte del tiempo de las mujeres [...]¹⁷⁰.

El ensanche que nos posibilita el fragmento sacado de *El cuarto de atrás* aclara ulteriormente la revolución social provocada por el nacimiento de las *boutiques*. Las conversaciones femeninas, recuerda Martín Gaité, se basaban esencialmente en hablar de los vestidos y atuendos de moda y de los arreglos que se hacía a los viejos vestidos que habían dejado de estar de moda, y es que no se tiraba nada. Sin embargo, existían tres ocasiones para lucir trajes nuevos, y se trataba de ropa que no iba a ser modificada en el futuro, puesto que no iban a servir más: eran los vestidos de la primera comunión, el primer traje de largo y el vestido de novia. El parecido era muy evidente y la blancura de los tres significaba siempre lo mismo: la pureza con que se llevaban y la ilusión que el velo de tul escondía. La autora, refiriéndose al vestido de la primera comunión y al de la boda, añade un *lieu* bajo la forma de diálogo, que parece ser un recuerdo de una escena vista o vivida en persona:

Estaba tan vivo en todas las consciencias el carácter de inicio y final de una etapa que respectivamente simbolizaban estos dos trajes en la biografía de una muchacha decente, que era casi automático el siguiente comentario dirigido a la madre de una niña vestida de primera comunión: «ahora lo que

¹⁷⁰ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 50.

hace falta es que la vea usted casada». En este “verla casada” iba implícita más una alusión a la imagen de “volverla a ver vestida de blanco” que a los problemas reales que pudieran iniciarse para la futura esposa una vez concluida aquella ceremonia de los azahares, el himno nupcial, las alianzas intercambiadas y las enhorabuenas.¹⁷¹

En las revistas femeninas había siempre una sección dedicada a las bodas y a la moda, pero el espíritu era el mismo: elegancia sí, pero sin exotismo y lujo escondido, exaltando lo que había de español. Carmen Franco, la hija del General, era la primera en dar el ejemplo en su boda, así como los modistos de la muñeca más famosa de España. La moda, los peinados y los consejos de higiene y belleza tenían un cariz secreto y confidencial, escribe la autora, mencionando unos anuncios y una marca de un producto para el pelo, *Solriza*, que intentaban romper este cerco organizando un festival de alcance nacional para convencer a las mujeres de que rizarse el pelo en casa no era conveniente. A la exhibición acudieron miembros de la alta sociedad, pero la nueva moda tardó bastante en difundirse. Martín Gaité recuerda que se solía llamar a casa a una peinadora, igual que hablar de arreglos sólo con las amigas o hermanas, es decir, era algo privado.

El *lieu* que propone sobre este punto atañe justamente el arreglo personal:

Había que arreglarse, pero sin dar tres cuartos al pregonero de los quebraderos de cabeza que pudiera costar ese arreglo. A una amiga íntima, si llamaba por teléfono con la proposición de salir a dar una vuelta, se le podía decir: «Ahora no puedo, oye, que estoy sin arreglar», pero con un chico no era normal hablar de eso, a no ser que ya se hubiera convertido en novio formal, y aun así con reservas. Lo que más rabia daba era que él luego no supiera apreciar aquel esfuerzo [...].¹⁷²

Lo que se deduce de dichas líneas es lo personal que inserta la autora al hablar del arreglo femenino. Es una situación familiar para la autora, una llamada que llegaba con frecuencia y una respuesta que daba normalmente, así como la desilusión que una joven Carmen solía probar cuando se daba cuenta de que sus esfuerzos no eran reconocidos. Se nota una

¹⁷¹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 125.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 129.

vena de ironía en el recuerdo de la escena y también algo de nostalgia. Casi inmediatamente sale otra memoria personal, probablemente propiciada por la anterior:

Aquel cepillar, planchar y quitar manchas a puerta cerrada, aquel extender cuidadosamente las ropas sobre la cama, aquella delicada tarea de sentarse en combinación a ponerse las medias, ajustarlas al pie e írselas subiendo despacito para no deteriorarlas con las uñas, hasta prenderlas en los broches de la faja; y luego procurar que el vestido, al entrar por la cabeza, no deshiciera la armonía de los bucles, eran gestos puntuales, casi rituales. Y condicionaban, naturalmente, la actitud posterior, siempre algo envarada por la necesidad que se sentía de amortizar aquellos esfuerzos y no echar a perder el conjunto.¹⁷³

La autora misma dice lo que representa este *lieu*: unos rituales de su juventud, que recuerda con una actitud puntual. Era una ceremonia para atraer a un hombre -como tenía que ser-, pero sin que se notara que se lo quería atraer, dice más adelante. El arreglo personal y sus automatismos remiten también a un fragmento de *El cuarto de atrás* que focaliza justamente el peinado que llevaba la autora en los años de la postguerra. Contestando a la pregunta del hombre de negro “¿Cómo se peinaba? ¿Con trenzas?”, Martín Gaité contesta lo siguiente:

No, llevaba pelo corto. Me lo rizaba mi madre, con un sistema muy elemental que había aprendido ella de pequeña, los chifles; se había convertido en un rito que me pusiera los chifles todas las noches, luego me enseñó y fue como desprenderse del claustro maternal, me consideré mayor de edad [...] era algo indispensable saberse poner los chifles, no se podía ir por la vida con el pelo tan liso.¹⁷⁴

Hablando de la faja en *Usos Amorosos*, accesorio femenino en auge en los años 40, añade que ninguna chica decente pudo librarse de aquella sujeción ni de sus molestas transpiraciones¹⁷⁵, haciendo entender que tampoco ella pudo escaparse. Aunque no pueda ser clasificado como verdadero lugar de la memoria, éste tiene las mismas características,

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 130.

¹⁷⁴ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 43.

¹⁷⁵ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 130.

enmascaradas de dato histórico-cultural relativo con las prendas y accesorios de las mujeres de la postguerra. Otro punto del arreglo personal era la ropa de dormir. Para hablar del argumento, la autora menciona también sus costumbres personales y describe su ropa, dando una idea general de lo que tenía que ser el “estilo” para la noche:

Tampoco las chicas de los años cuarenta dormíamos con pijama. Se usaban unos camisones muy amplios de manga larga y abotonados hasta el cuello. Solamente en los ajuares de novia se veían modelos un poco más atrevidos y escotados, que las amigas de la prometida contemplaban con una mezcla de envidia y malicia. El mismo hecho de desnudarse para meterse en la cama estaba contagiado del ritual pudoroso que constreñía las prédicas incesantes sobre los peligros de complacerse en el propio cuerpo. El camisón, si se dormía en el mismo cuarto con una hermana o una amiga, se metía por la cabeza, [...] ¹⁷⁶.

El peinado regresa nuevamente en el capítulo, pero ahora como moda tomada desde las películas norteamericanas: lo que no estaba absolutamente permitido era el pelo suelto que se veía en *Me casé con una bruja*. Las vampiresas de las pantallas como Marlene Dietrich o Veronica Lake no eran bien vistas; al contrario, se admiraban aquellas actrices que ofrecían la imagen de la vida real, o sea, lo cotidiano, lo verdadero y lo que aparecía como “bien arreglado”, al estilo español. Greta Garbo era una actriz que jugaba un papel ambiguo: aunque llevaba pelo liso era tan irreal que nadie se atrevía a imitarla.

La mujer ideal, otra vez, era distinta de la mujer con quien convenía casarse: nada de swing, de altivas o vistosas, solo morenas, menudas poco llamativas y de 25 años de edad.

177

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 132.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 137.

Mariquita Pérez fue un fenómeno que tuvo un eco nacional, como demuestran las dos primeras fotos. La tienda de Mariquita fue una revolución, siendo algo que iba en contra de todos los preceptos de Franco y también de la Sección Femenina. En *El cuarto de atrás* se encuentra a C. recortando mariquitas de papel con su hermana, una costumbre de todas las chicas de postguerra antes que se inventaran a Mariquita y Juanín. Los muñecos cambiaron la idea de juego. La tienda (primera imagen) muestra todas las muñecas sentadas en el suelo de yerba (con respecto a la escena construida en el escaparate) jugando con los amigos (Mariquitas y Juanínes) en un escenario casi bucólico. En lo alto, en el rincón a la derecha, hay algunas prendas, probablemente la “nueva colección” para vestir a la muñeca. A lámpara colgada a la pared ilumina a los nuevos accesorios casi como en una imagen religiosa. Muy representativo.

La publicidad de los muñecos, en cambio, permite darse cuenta de lo que efectivamente costaban a las familias mantener el estatus symbol alcanzado comprando aquel juguete. Por ejemplo, se vendía “el cabello natural, que se lava y se hace la permanente; en diversos peinados; vestido” desde 72 pesetas. Era el equivalente de un traje bastante bueno o de tres pares de zapatos.

La nueva perspectiva de juego que lleva la invención de Mariquita Pérez se percibe en la tercera imagen: el dibujo rojo y blanco que se ve en el fondo remite a la cajita en la que se vendía la muñeca, mientras que en segundo plano se reconoce a la muñeca caricaturizada. En primer plano, en cambio, hay una muchacha, que se presume ser de carne y hueso, que sueña con realizar las aventuras prometidas por la publicidad de Mariquita. La identificación es chocante porque no se habla de una protagonista de una película o de una novela, sino de un juguete de plástico.



Publicidad de Solriza, 1934.

Esta imagen alude a un fragmento del diálogo entre el hombre de negro y la protagonista. Se puede pensar que no ha sido insertado en *Usos Amorosos* por el hecho de que *El cuarto de atrás* es un lugar más adecuado en cuanto “novela íntima y personal”. Pero, de hecho, hubiera sido posible encontrarlo también en la obra que nos ocupa porque el fragmento representa e ilustra perfectamente con lo que podía fantasear la autora bajo el poder del anuncio.

«¿Y siguió poniéndose siempre los chifles?» «Bueno, en el año cincuenta y tres, cuando me casé, mi madre me aconsejó que me hiciera una permanente ligerita; hasta entonces, por lo menos en Salamanca, la permanente se la hacían, más que nada, las criadas, y les quedaba un pelo áspero, tipo moro, donde no entraba el peine ni a tiros, pero ya vivíamos en Madrid y había salones de belleza y métodos mejores; a mi madre le parecía mal que, una vez casada, me pusiera los chifles por la noche, ya ve usted, acabé cediendo, pero es la primera y la última permanente que me he hecho en mi vida, les juré odio eterno a las peluquerías. Había muchas menos peluquerías en mi infancia y en mi juventud, los peinados, como los guisos y las labores de modistería eran un negocio doméstico y, en cierta manera, personal y secreto. La gente se solía rizar el pelo con tenacillas o con bigudíes de hierro de distintas formas, y luego, con el auge del plástico, vinieron los rulos. Pero nada, como los chifles nada, yo todavía me los pongo a veces, no cortan el pelo ni lo queman ni molestan para dormir, como son de papel»¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., pp. 43-44.



Modelos de trajes de novia, revista *Mujer*, septiembre de 1954.

Las imágenes de estos modelos de trajes de novia remiten a un fragmento de *Usos Amorosos* donde se describe la boda de Carmencita Franco, la hija del Caudillo, en perfecto estilo español, con un traje sencillo y blanco, muy elegante, con un discreto escote y el velo de tul, por supuesto de alta costura. “Lo más elegante y también lo más español era poner el énfasis en la ausencia de exotismo. Y en esto las grandes casas de moda tenían que dar el ejemplo.”¹⁷⁹ Entre todas, Balenciaga. El cierre de las fronteras con Francia dio un gran impulso a la moda española, que tomaba el disimulo del lujo como precepto imprescindible. En las revistas femeninas no podía faltar una sección dedicada enteramente al día de la boda, siendo el eje de la vida de la mujer en la postguerra. De todos modos, hay que tener en cuenta que la moda, los peinados y el arreglo femenino en general eran algo secreto y confidencial.

¹⁷⁹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 126.

III.VII. La noche como madrina de posibilidades.

La llave de casa es la imagen que abre el séptimo capítulo. Lo que indicaba “tener las llaves” era la independencia conquistada, una verdadera ilusión para las chicas de la postguerra.

[...] Salir de noche y volver a casa a deshora, abriendo tranquilamente con la llave del portal, era una prerrogativa reservada a los hombres o a las “mujeres de la vida”. La entrega de la llave del portar era demasiado simbólica. Ni siquiera las chicas más modernas [...] habían accedido a esa conquista, aunque alguna vez trasnocharan”.¹⁸⁰

El horario último para regresar a casa era a las diez de la noche, pero, recuerda la autora con un *lieu* personal, que

eso no impedía, sino todo lo contrario, que (la chica decente) pudiera quedarse mucho rato despierta mirando a la ventana e imaginando el ritmo diferente, más relajado, con que continuarían su periplo bajo las estrellas los seres privilegiados que ya tenían las llaves del portal. Entre éstos, naturalmente, siempre había uno o varios rostros masculinos que se idealizaban en secreto [...].¹⁸¹

La única noche permitida y esperada por todas las chicas de diecisiete años y de buena familia era la de la primera puesta de largo. Era la ocasión para tomar contacto con el otro sexo y encontrar al novio de sus sueños, tenían permitido bailar con él toda la noche y que las acompañara a casa. Era la noche más excitante y también la más temida, en cierto sentido. Era una incógnita, una novedad absoluta y la duda más fuerte surgía en relación con el verdadero amor. También Martín Gaité propone sus perplejidades al respecto, probablemente anterior a su puesta de largo:

Pero una jovencita que aún no se había puesto de largo no pensaba en los trámites del casorio, sino en escuchar palabras de amor a la luz de la luna. ¿Estaría pensando en ella aquel muchacho a quien aureolaba en sus

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 140.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 141.

insomnios? ¿Hablando de ella con alguien? Podía ser más o menos conocido, incluso haber entrado en la casa por ser amigo de un hermano mayor y haberla mirado a ella con una simpatía especial. Pero la incógnita estremecedora era la de adivinar cómo se comportaría a partir de las diez de la noche y sobre todo en la gran noche de la puesta de largo, cuando se dirigiera a ella para sacarla a bailar [...]¹⁸²

En este *lieu* se concentran todos los pensamientos y las inseguridades de las chicas casaderas que se asomaban a la fiesta más importante del año, es decir, una vez conquistada la posibilidad de conocer al hombre perfecto, ¿sería efectivamente igual al de sus fantasías? La respuesta que nos da la autora se esconde, una vez más, en un recuerdo de su juventud:

No. La chica recién puesta de largo, aunque hubiera bailado mucho y dijera que se había divertido, al llegar a casa y colgar el traje de noche en el armario casi siempre tenía que reconocer que la habían defraudado en sus expectativas. Ningún hombre había venido a hablarle de las penas de su corazón.¹⁸³

Que sea una reflexión personal de la autora o de una amiga suya, este fragmento logra vincular un mensaje ya evidenciado muchas veces: las apariencias no encontraban correspondencia con la realidad. Las fiestas de las que se está hablando estaban reservadas a las familias ricas y se celebraban en lugares adecuados al estatus familiar; los invitados, por supuesto, pertenecían al mismo nivel social. La autora parece recordar una de estas presentaciones en sociedad diciendo lo siguiente:

Acudían tantas chicas vistiendo sus primeras galas de mujer en aquella misma fecha y todas tan peripuestas, tímidas y anhelantes que la reacción varonil más frecuente era la de la cautela, la de no significarse con ninguna. Bailaban con ellas como con miedo a arrugarlas, por un lado, y a decepcionarlas, por otro. Y no sabían muy bien de qué hablar.¹⁸⁴

¹⁸² *Ibíd.*, p. 141.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 143.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 142.

Las fiestas eran vigiladas por padres y adultos, para constatar que todo fuera decente, lo cual contribuía a la timidez, al miedo y al encogimiento que se deduce del texto. El pasaje se ajusta perfectamente a otra imagen sacada de la memoria de la autora, esta vez, desde el punto de quien ha sido invitada a bailar: “Y perder el miedo a dejarse llevar por el ritmo que la música imprimía en el cuerpo y por los efluvios mismos de la noche era lo que más miedo daba. Y al mismo tiempo, lo que más se estaba deseando.”¹⁸⁵

Las emociones de las primeras galas, los miedos, las incertidumbres y las dudas se trazan con la vitalidad de unos recuerdos frescos, provenientes, para utilizar un lenguaje más técnico, de la memoria a corto plazo. Es interesante ver cómo se trata de manera más fría estos recuerdos respecto a otros, destacan como si se tratara de recuerdos algo dolorosos. Lo que se puede extraer hasta ahora es la visión de un amor irreal, sacado del cine y la literatura, que tenían las jóvenes mujeres españolas, y la decepción al enterarse de que las expectativas no eran más que ilusiones. La causa mayor se puede identificar, sin duda, en un género literario muy leído por las muchachas –y no solo-, es decir, la novela rosa. Se podían encontrar mensualmente en las revistas, o hasta semanalmente, lo cual da una idea de la demanda que había. En una de las revistas mayormente estudiadas por Martín Gaité, *Chicas*, apareció una con el título “Daisy la tímida” que contaba de una joven que vivía en los suburbios y encontraba, inesperadamente, su amor en una fiesta de puesta de largo. Sus peripecias utópicas, igual que el final, enamoraban a las “chicas noveleras”, así como se contaba en todos los cuentos y libros del mismo estilo. Hay que decir que no todas las historias eran parecidas: había algunas más modernas y cosmopolitas, por ejemplo, las de Carmen de Icaza o de las hermanas Linares Becerra. De todos modos, vinculaban imágenes ficticias y novelescas, buenas para hacer soñar, pero nada realistas. Era perjudicial para las mujeres vivir alimentándose de novelas¹⁸⁶, porque “si el propósito más definitivo de la mujer era casarse [...] no la ayudaba mucho la lectura asidua de las novelas rosas, totalmente tergiversadoras de la realidad”.¹⁸⁷ Pero “cuanto me gustaban las novelas rosas”¹⁸⁸ admite abiertamente Martín Gaité en *El cuarto de atrás*.

Exaltaban la figura de la secretaria –clásico trabajo de las protagonistas-, recomendada por la Sección Femenina como particularmente idónea para la mujer¹⁸⁹, pero con

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 142.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 147.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 148.

¹⁸⁸ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 27.

¹⁸⁹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 145.

parsimonia, siendo la secretaria bastante predispuesta a enamorarse de su jefe, por llegar a entenderlo en lo profundo. La mujer ideal era encarnada por la secretaria, así que también el hombre podía enamorarse de ella, por sentirse comprendido en el terreno profesional.¹⁹⁰ Otra novela muy conocida en la época era *Nada*, pero tuvo éxito por ser todo lo contrario de una novela rosa, aunque poner demasiado al descubrimiento lo crudo de la vida era de mal gusto.

Otro género con el que se educaban las mujeres era el de las biografías de las mujeres que, por distintas razones, habían destacado positivamente en la historia o cultura española. Ya en el primer capítulo de *Usos Amorosos* se hizo mención de personalidades como Santa Teresa, Isabel la Católica, Mariana Pineda o Agustina de Aragón y aquí los nombres regresan por ser las protagonistas de las lecturas recomendadas a las jóvenes mujeres. Estar orgullosos de contar con figuras como estas formaba parte del ya mencionado “bendito atraso”, aunque eran ejemplos para los hombres, más que para las mujeres. A este respecto, Martín Gaité recuerda que para ella

el lío verdaderamente horroroso era poner de acuerdo aquellas prédicas encontradas que obligaban a caminar entre la ilusión y el desencanto, el ardor y la sensatez, el optimismo y el pesimismo, la valentía y la pasividad como por el filo de una navaja. Las dificultades para la resolución de aquel jeroglífico se veían incrementadas porque continuaba vigente en todos los textos de corte falangista la retórica del heroísmo.¹⁹¹

Otra figura protagonizada por las novelas rosas era la enfermera; el término podía indicar también la madrina de guerra, o hasta las enfermeras de las heridas de postguerra, es decir las madres “abnegadas”.

Eran personajes casi míticos por la fuerza de ánimo y el coraje que las distinguía. La expedición que se asocia inmediatamente al pensar en estas figuras era la de la División Azul en Rusia. Las enfermeras de “heridas de guerra” estaban dispuestas a partir hacia Rusia para cuidar a soldados, mientras que las enfermeras de “heridas de postguerra” esperaban a los hombres en casa y los cuidaban después de la guerra, en el ánimo. La tercera tipología de enfermeras cuidaba a los hombres durante la guerra, con cartas, para consolarlos, que tal vez se convertían en cartas de amor. Se ponían en guardia a las

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 146.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 151.

muchachas porque podían acabar enamorándose de aquellos soldados a los que nunca habían visto o conocido. Pasaba a menudo que los soldados se escribieran con distintas madrinan de guerra, o también que éstos dejaran de repente de contestar a las cartas, dejando desconsoladas a las chicas. Estos argumentos servían de trama en novelas, y, sobre todo, en canciones y películas de amor. El pañuelo que las chicas llevaban al cine, que aquí se convierte en un *lieu*, era un indicador de cuánto les había gustado la película: cuanto más húmedo quedaba, mejor había salido el film.

El pequeño diálogo que propone la autora al respecto parece tomado de un diario personal por lo realista que resulta. O, por lo menos, deben de ser palabras oídas infinitas veces en su juventud y escenas revividas otras tantas. Recuerda Martín Gaité

Era índice de sensibilidad recorrer el camino de vuelta a casa con una actitud desmayada y la mirada perdida en el vacío, sin prestar demasiada atención a las conversaciones de las amigas. Si alguna iniciaba los comentarios diciendo: “Hija, no sé qué os habrá parecido, yo la he encontrado demasiado triste”, siempre había otra que replicaba casi ofendida: “¿Qué dices? Era buenísima, por Dios, yo me he hinchado de llorar”.¹⁹²

Las películas, igual que las novelas o las canciones, que hacían llorar eran las que terminaban mal, es decir, eran las mejores. Contaban unas historias condenadas a convertirse en recuerdo, dice la autora, exaltaban la fugacidad del amor romántico, hecho de renunciadas, de lágrimas a la luz de la luna, de separaciones desgarradoras. Recordar las palabras -de las canciones, en particular-, era hacer propio el amor evocado.¹⁹³ El hombre protagonista de dichas películas y canciones era, por supuesto, asocial y algo neurasténico, rodeado de prestigio y, entonces, de mujeres.¹⁹⁴ El hombre que se fingía interesante era un tópico obligado, tanto que la autora nos dice, con marcada ironía: “Yo tengo para mí que algunos los ensayaban delante del espejo”.¹⁹⁵ La alabanza de la belleza y el amor superficial era la retórica exactamente opuesta a la del sacrificio y del mérito, que contribuía a exaltar la apariencia con respecto a la realidad. “Las jovencitas vivíamos

¹⁹² *Ibíd.*, p. 154.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 156.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 156.

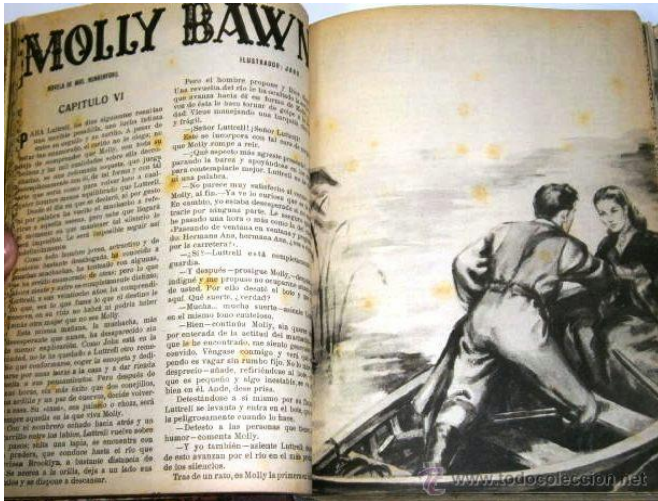
de ilusiones”¹⁹⁶, reconoce la autora, en un acto de autoconocimiento maduro y ponderado, observando lo siguiente:

El sueño y la ilusión mantenían a la mujer en las nubes durante un período más o menos largo. Y de las nubes de aquel paraíso ficticio se caía sin transición –si se caía- en los raíles del noviazgo con un muchacho concreto, al que no convenía dar confianzas, pero al que había que querer mucho. Aunque a la jovencita bien pensante nadie le hubiera explicado en qué consistía querer mucho a un novio. Ni le estuviera permitido adivinarlo por su cuenta¹⁹⁷.

La reflexión evidencia el desengaño del pensamiento que la autora ha madurado en los años y la ironía muestra una Carmen que acaba de tomar consciencia de lo que fue su juventud.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 159.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 160.



Novela rosa en capítulos, *Chicas*, en un tomo que recoge las ediciones de la revista desde 1950 hasta 1952.



Novela rosa de Carmen de Icaza, 1936.

La primera foto retrata una escena de la novela sobre Margaret Brown, conocida también como Molly Brown, una filántropa americana de finales del siglo XIX. La novela habla de una mujer que, casándose con su marido y descubriendo una mina de oro, se convirtió en una millonaria.

La segunda, en cambio, remite a un fragmento de *El cuarto de atrás*:

Leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Carmen de Icaza y desplazó a los demás, ella era el ídolo de la posguerra, introdujo en el género la *modernidad moderada*¹⁹⁸.

Carmen Martín Gaité fue una de las muchísimas jóvenes que leyeron la novela que tuvo un éxito extraordinario en la España de la postguerra. La portada muestra a una profesora que lleva ropa sobria y sin escotes, de mirada austera, intransigente y nunca directa. Encarna la mujer muy mujer de la que se ha hablado; es la perfecta española. Curiosamente no sonrío, pero, de hecho, tiene un rol muy grave, es decir educar a los niños y por eso su actitud es adecuada.

¹⁹⁸ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., p. 71.



Carteles por Arturo Bellester, ca. 1936-39.

En el primer cartel se ve una mano echando una carta al buzón y se lee una invitación: “Defienda la revolución. Escriba a tus amigos de todo el mundo”. De hecho, el mundo entero está representado por la estilización de la rosa de los vientos, en el rincón derecho. La frase está dirigida sin duda a las madrinas de guerra, para que soporten y consuelen a los soldados. Estas chicas tenían un papel muy importante porque los soldados aliviados de sus penas podían combatir mejor. De hecho, las mujeres tenían que acompañar a los hombres en todos sus problemas y la guerra era efectivamente un problema muy grave.

En cambio, el segundo esboza una escena imaginaria de un chico, que lleva los pantalones del uniforme militar, contestando “Estoy bien...” a su novia o a su madrina. A su lado hay el rifle, para que no olvide la plaga de la guerra. El césped verde bajo su cuerpo es la metáfora de lo que representaban las cartas para los soldados: eran una distracción, un alivio, un momento relajado al aire libre con respecto al peligro de los campos de batalla.



Soldados de la División Azul en Rusia escribiendo cartas.

En la foto se ven soldados contestando a las cartas recibidas desde España. El hombre a la derecha escribe, mientras que los otros dos esperan que termine para tomar el bolígrafo y contestar a su vez. La pobreza no consentía disponer de objetos cotidianos, bolígrafos incluidos.

III.VIII. El hombre, complemento indispensable.

La así llamada “escuela del matrimonio”, identificada como una etapa de aprendizaje, o más bien, como una ascesis o un camino de perfección individual es el lugar de memoria desde el que se desarrolla el penúltimo capítulo. Pero, es cierto que no daba ningún tipo de información con respecto al otro sexo. La jovencita no conocía nada de lo que pertenecía al hombre y a la relación conyugal. Las tías, las amigas o las hermanas mayores no ayudaban en esto, aunque estuvieran casadas. Las reglas que las jóvenes tenían que aprender para que un hombre las respetara y deseara no estaban recogidas en ningún lugar. La única alternativa que tenía una joven chica soltera, o recién comprometida, eran las secciones sentimentales de las revistas, como *Chicas*, *Medina* o *Letras*.

La autora afirma que su estudio es limitado por la falta de cartas recibidas, pero desde las respuestas se pueden recoger las preguntas. Las que contestaban eran, de todos modos, mujeres. Entonces las informaciones que enviaban eran *sui generis*. Los consejos eran, en su mayoría, de tipo maternal y estereotipado. Había que agradecer al hombre sin darle demasiada importancia, no ser tontas, darle razón, pero no siempre, o sea, recomendaban precisamente el “tira y afloja”, pero sin exagerar. La perfección de la novia consistía, esencialmente, en la mezcla de ceguera, sordera, tontería, y fatal conformidad.¹⁹⁹

La metáfora bélica era otra manera para contestar a las preguntas de amor: se concebía como una batalla, cuya ofensiva correspondía al bando de las tropas masculinas.²⁰⁰ Como ya se había mencionado en los capítulos I y V de *Usos Amorosos* y de este trabajo, el desconocimiento del otro era patente y los boleros que emitían por la radio lo subrayaban ulteriormente. No todas las chicas con ganas de novio estaban por la labor de respetar aquellos sistemas de reina ofendida,²⁰¹ concebidos en el marco de “amor como guerra”, explica Martín Gaité; algunas preferían la modernidad de acortar las distancias, en vez de guardarlas.

El consejo de indiferencia era muy utilizado por las escritoras de las secciones sentimentales: se incitaba a la jovencita a que imitase a aquellas mujeres “difíciles”²⁰² que

¹⁹⁹ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 163.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 166-167.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰² *Ibid.*, p. 169.

se veían en las películas con el intento de atraer a los hombres. Otra vez, se trataba de disimulo, apariencia. La autora fija la atención en el hecho de que durante la mayor parte del tiempo se hablaba de hombres sin dirigirse directamente a ellos. Las que escribían eran mujeres. Sólo una mínima parte (seis) de todas las cartas estudiadas por la autora tienen una firma masculina. Los argumentos de las cartas hacían referencia a la característica que, por excelencia, tenía que poseer un hombre y que a estos seis faltaba: el heroísmo varonil. Esta falta comprometía todos los amores posibles.

Las enfermedades eran otro factor que ponía en peligro las relaciones amorosas y la autora identifica las dos mayores: las que afectaban los órganos sexuales y la tuberculosis, la enfermedad de los pobres. Además de ser dos grandes plagas de la España de los años cuarenta (véase también el capítulo V de *Usos amorosos*), eran responsables de los sufrimientos amorosos. La enfermedad era un obstáculo y quien no correspondía a los estándares indicados por la propaganda franquista, era condenado a quedarse soltero o, en el caso de que la tuviera, a interrumpir la relación con su novia.

Éstos problemas físicos –la fealdad física comprendida-, procuraban muchas veces complejos de inferioridad, en ambos hombres y mujeres, y algunas cartas dirigidas a las secciones sentimentales confirman la pesadumbre de quién padecía estas condiciones. Como el *leitmotiv* de la época era la apariencia, ya ampliamente debatida, lo que las chicas españolas querían era que las amigas les envidiaran el novio, sobre todo si había sido “difícil de pescar”.²⁰³ La autora propone una frase que escuchó en su juventud muchas veces, un *lieu de mémoire* a todos los efectos: “Hija, a mí Dios me dé un hombre que sea capaz de llevarme las maletas”.²⁰⁴ El cliché del hombre fuerte se podía encontrar en el cine, igual que en las novelas rosa o en las revistas, incluso en los tebeos para los chicos (*El Guerrero del antifaz in primis*).

Sin embargo, el muchacho tímido daba una pena especial a algunas chicas, admite la autora, probablemente sacando también de su memoria algunos fragmentos; avivaban los instintos naturales de maternidad ya bastante estimulados durante el Servicio Social. A este propósito comenta unos pasajes de *Destino*, diciendo que el apelativo de “chica romántica” que destaca era algo que enorgullecía: invocaba las ídoles más distintas, embellecía y ennoblecía tanto que eran los pseudónimos favoritos que se empleaban para

²⁰³ *Ibid.*, p. 173.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 173.

firmar las cartas enviadas a los consultorios sentimentales. Escribir cartas, en particular las de tipo amoroso y sentimental, era una prerrogativa femenina:

A la jovencita de postguerra le encantaba escribir cartas, y ponía mucho amor propio en hacerlo lo mejor posible. Se envidiaba a las amigas de quienes era fama que dominaban con facilidad el género, porque significaba un privilegio para lides amorosas. Casi tan importante como el de unos ojos de mirada expresiva. “Hija, claro, es que tú como escribes esas cartas bonitas...”

El viaje a su pasado aquí es evidente, es una reminiscencia de uno de los aspectos de las relaciones entre amigas, también entre las suyas. Las cartas y su fuerza evocativa aparecen repetidamente en algunos poemas y novelas de Martín Gaité. El poema titulado *Amor nómada*, por ejemplo, se abre con la evocación de una carta de amor, amor que provoca una herida en el ánimo. “Cada pitillo una carta/ y cada carta un amor/ y cada amor una herida.”²⁰⁵ Las tres líneas, dirigidas a un “dulce poeta menor”, concentran el significado más profundo de lo que representaban las cartas de amor en los años de la postguerra, en particular para la autora.

En *El cuarto de atrás* la carta sale ya desde el principio, cuando la protagonista encuentra debajo de una hebilla color ámbar un papel redoblado²⁰⁶, tan viejo que no se puede leer la firma. La carta encierra muchísimos recuerdos y memorias de su juventud, que afloran a lo largo de todo el libro. Las cartas, incluso las que estuvo escribiendo en Salamanca, las que recibió de Oporto, junto a algunos viejos papeles, fueron quemadas en uno de los ataques de piromanía²⁰⁷. Convertir en ceniza estos objetos es emblemático del peso que debían de tener.

La propensión femenina hacia la escritura ya había quedado clara al hablar de las madrinan de la guerra, pero en esta octava sección del análisis se profundiza de manera tal que la carta en sí misma resulta un *lieu de mémoire*. El capítulo entero funciona de larga memoria enriquecida por los datos históricos extraídos desde las revistas y de las cartas, ahora clasificables como pequeños lugares de la memoria.

²⁰⁵ Martín Gaité, *Poemas Posteriores. Primera entrega*, cit., pp. 632-633.

²⁰⁶ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, cit., pp. 16-17.

²⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 30-31.



Láminas desde *Enfermedades y trastornos de la vida conyugal*, Barcelona, 1961.

Era muy frecuente que la timidez incorregible estuviera condicionada por problemas de salud. Los predicadores de la fortaleza y el valor frente a la debilidad, tanto física como moral, parecían pasar por alto un detalle importantísimo: en la España de postguerra había un porcentaje bastante alto de jóvenes enfermos²⁰⁸. No era suficiente que el hombre fuera capaz de llevar las maletas, sino también tenía que tener algunas características físicas particulares. En las dos imágenes, el Doctor Vander, probablemente un pseudónimo, apunta meticulosamente en estos dibujos. Se representan a los hombres por negación, es decir, por las cualidades que no tenían que tener. Al lado hay el correspondiente femenino. La idea del doctor era la de hacer una colección de libros científicos sobre distintos aspectos de la vida, conyugal y no, durante la postguerra. Las fotografías son emblemáticas de la idea de lo que debían de ser hombres y mujeres perfectos.

²⁰⁸ Martín Gaite, *Usos Amorosos de la Postguerra*, cit., p. 171.

III.IX. Las etapas del conocimiento

Si hemos dicho que el octavo es un amplio recuerdo, el último capítulo es algo más: está enteramente constituido por memorias y fragmentos del pasado de Carmen Martín Gaité, de manera que sea imposible distinguir los datos históricos de sus experiencias. Cada etapa del conocimiento entre novios, a esa altura, pueden identificarse como *lieux de mémoire*. Indebidamente diría como *lieux de mémoire* mayores. Ya se ha aclarado que no existen lugares de memoria mayores que otros, pero podemos utilizar dicha distinción únicamente para analizar esta última parte.

El noveno capítulo se construye a través de la descripción de las etapas del conocimiento, o desconocimiento, de algunos representantes del sexo opuesto, posibles futuros novios. Empezando por el presupuesto fundamental de que el caballero era el que tenía que tomar la iniciativa, las miradas y las sonrisas eran las únicas concesiones femeninas. La mirada por la calle, en absoluto la primera etapa del conocimiento, se daba al aire libre, generalmente durante el paseo. Las chicas se arreglaban y salían con las amigas a horarios preestablecidos para irse a la plaza mayor, paseando cogidas del brazo. La plaza, o la calle mayor, aquí se transforma en un *lieu de mémoire* menor, por ser el lugar que recoge muchos de los fragmentos mnemónicos de Martín Gaité y de sus amigas: las chicas caminaban, por un lado, mientras que los chicos iban por el otro, a la misma andadura, de manera que fuera posible imaginarse ya el momento exacto en que se podían cruzar las miradas. En *Libros y papeles* se esboza uno entre los muchos paseos de la autora, junto a su hermana: “A paso de hormiga, / despacito, hermana, / y por tus rieles”²⁰⁹ Se matiza así toda la ansiedad y la excitación por aquel momento casi mágico y también se pone la atención sobre el cálculo metódico que se hacía para no perder ni una mirada del amado. “«Me toca por el Ayuntamiento –se iba diciendo para sí el paseante o la paseante ilusionados- y luego por el café Novelty.»” Con lo cual daba tiempo a preparar la mirada o la sonrisa de adiós, cuando se trataba ya de un conocido.²¹⁰ También aquí aparece un *lieu* menor, o sea, el café Novelty, o la Plaza Mayor de Salamanca que menciona en *Usos Amorosos*²¹¹.

²⁰⁹ Martín Gaité, *Poemas posteriores. Primera entrega*, cit., p. 640.

²¹⁰ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra*, cit., p. 184.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 184.

La Plaza Mayor aparece en *El cuarto de atrás* y también en *Campana de cristal*, un poema-recuerdo donde se lee de una joven Carmen, todavía estudiante, que cruza la plaza bajo los ojos vigiles de la madre. La Plaza Mayor era un lugar central de la infancia de la autora, que hace aflorar una recomendación de su madre: “Quédate aquí, no crezcas, que es peor”.²¹² A la luz de este trabajo, las palabras de la madre pueden asumir un matiz particular, es decir el relativo a las relaciones amorosas, y no solamente una proyección futura.

Sin embargo, las miradas podían acabar de un día para otro:

unas veces era ella la que volvía la cabeza hacia otro lado, al encontrárselo en la calle, otras veces era él. Pero casi siempre por la misma razón, porque aquel lugar a su lado no estaba vacío; lo ocupaba otra persona que era la receptora actual de sus miradas.²¹³

El caballero empezaba a hacer las gestiones para iniciar un acercamiento significativo, pero que no lo “comprometiera” en nada. Estaban prohibidas las conductas al estilo americano, es decir, los gestos de aproximación cordial hechos por una joven. El que tenía que dar el primer paso era sin duda el hombre.

El paso sucesivo era el conocimiento por presentación: si se conocía un pariente o un hermano mayor se le podía pedir que presentara a la chica. Si no tenía novio, y no la “acompañaba” nadie, la presentación era posible. Una muchacha podía acompañarse con más de un chico sin problemas; pero había un efecto ambivalente y era el hecho de que la chica podía ser vista como alguien que “se timaba” a todos ²¹⁴ y esto asustaba a los hombres. Si el joven se había convertido finalmente en un chico conocido, al que se decía adiós por la calle²¹⁵, se podía decidir intensificar la relación, convirtiéndose en un “acompañante”. No era un amigo, porque las amistades entre personas de sexo opuesto eran desprestigiadas, como ya se ha aclarado con anterioridad, pero acompañaba a la chica que le interesaba y a sus amigas. Lo que significaba, por ejemplo, tomar un aperitivo todos juntos o ir al cine. Hasta que el muchacho no daba a entender a la amada que podían

²¹² Véase Martín Gaité, *Poemas Posteriores. Primera entrega*, cit., pp. 629-630.

²¹³ Martín Gaité, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, cit., p. 185.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 186.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 187.

quedar a solas, por así decirlo, seguía siendo uno más entre sus acompañantes. Podía quedarse tal para unos meses.

Una ocasión muy particular para intensificar los conocimientos eran las fiestas llamadas “guateques”. Se celebraban en casas de familias conocidas, aunque la sociedad todavía no había dado permiso a la juventud para que se sintiera protagonista de nada.²¹⁶ Carlos Barral en *Años de penitencia*, que la autora añade a propósito, escribe que “se trataba de intentar, a nivel de mimo, una relación por parejas durante unas horas, de hacer como si esa relación existiera o hubiera debido existir y tuviera contenido”²¹⁷. Mi opinión es que la inserción sea muy bien calculada: aclara a la perfección la idea que tenían los chicos de la generación de postguerra al pensar en dichas fiestas.

Otra situación especial, identificable otra vez como *lieu* menor es el cine. La autora habla del cine como de la gran evasión, un ritual de grupo que remetía a un erotismo colectivo y difuso.²¹⁸ El hecho de salir para ir al cine había una implicación positiva, es decir, la posibilidad de “hacer manitas” con el chico deseado. Los cines eran lugares fríos y la autora lo sabe bien porque añade una anécdota muy divertida sobre su hermana:

[...] diré que mi hermana, harta de pasar frío, inventó un recurso que acabó poniéndose de moda entre todo el grupo de sus amigas. Al salir de casa, se preparaba una bolsa de agua caliente y se la ataba con unas cintas por debajo del abrigo, con lo cual el consuelo le duraba durante todo el Nudo y la primera parte de la película, menos pródiga en emociones ardorosas.²¹⁹

Podemos definir también la historia de su hermana (y su bolsa de agua caliente) como *lieu* menor, en relación con el contexto. “Hacer manita” era una de las primeras libertades concedidas a los, ahora sí, posibles novios, así como el hecho de llamarse por teléfono. Mejor dicho, hacerse llamar por teléfono porque, una chica que se atrevía a llamar no era bien vista. El truco que se utilizaba, explica Martín Gaité, si el chico era hermano de una amiga, era llamarla a ella con una justificación cualquiera, esperando que él contesta el teléfono.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 190.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 190.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 191.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 192.

Si había subido ya todos estos escalones, se podía decir que se “estaba en plan” con alguien. El chico invitaba a salir, pero, aclara la autora, se pagaba por separado.

La chica pagaba sus entradas del cine, sus vermouths y sus helados. “No os dejéis invitar” aconsejaban los confesores, las madres y las monitoras de la Sección Femenina. Dejarse invitar [...] por un muchacho con el que no se había entablado aún relaciones de noviazgo era cosa de “frescas”²²⁰.

Si ya estaban en plan dos chicos, se pasaba al nivel sucesivo, el de la declaración de amor. Declararse significaba poner las cosas en claro, revelar el amor que se sentía por la muchacha, de manera que fuera una relación única. A la declaración se llegaba con tiempos distintos, pero una chica podía hacer entender al novio, sin decírselo abiertamente, que había llegado el tiempo de declararse. “El terreno de la declaración de amor era en el que estaban más rígidamente repartidos los papeles de la pareja”,²²¹ escribe la autora. A estas alturas ya se podía hablar de novios, pero con cuidado. Lo que es interesante es la parte que llega después. Una joven podía decidir contestar inmediatamente con un “sí” o un con “no”, o también con un “quizás”. El “no”, por supuesto, hacía acabar de una vez por todas, la relación. El apagón de luz. Un “sí”, en cambio, convertía en “novio” al declarante, mientras que el quizás podía mantener en suspenso al hombre por algún tiempo.

El famoso bolero, pequeño lugar de memoria que la autora inserta, describe una situación semejante: el chico esperando la respuesta, y la chica pensando. Mucho. “Porque solamente durante ese plazo intermedio entre el sueño y la realidad se sentían [las chicas] dueñas de su destino, libres de elegir o dejar de hacerlo, protagonista.”²²² La frase, rica de un intenso significado aclara los sentimientos que tenían que inundar a las chicas casaderas de la postguerra: no se sentían libres hasta aquel momento. Yo pienso que las inserciones de estas palabras dicen mucho acerca del espíritu de la autora. Son líneas que cuentan como *lieu de mémoire*, mayor y menor al mismo tiempo. La sensación de ansiada libertad, el individualismo y la autodefinición del propio destino salen en la mayoría de las obras de Martín Gaité, sobre todo en la poesía. Algunos ejemplos que se pueden mencionar son *Nubosidad variable* para hablar de novelas, *Todo es un cuento roto*

²²⁰ *Ibíd.*, p. 194.

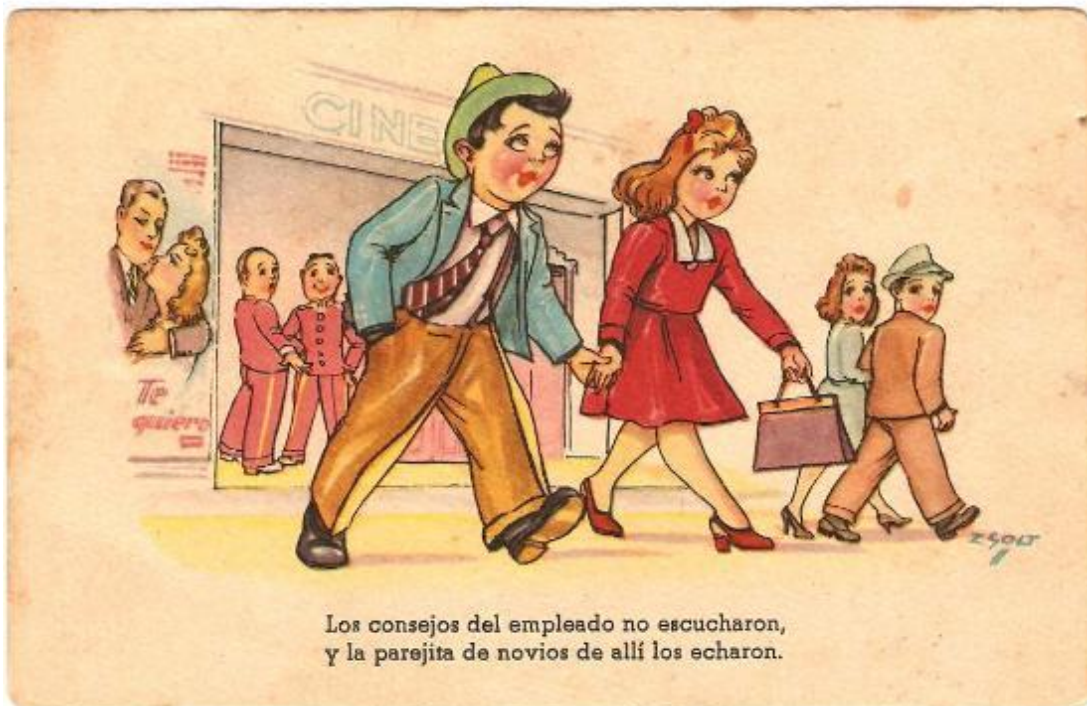
²²¹ *Ibíd.*, p. 195.

²²² *Ibíd.*, p. 198.

en Nueva York o Espiga sin Granar refiriéndonos a la poesía. Como toda su escritura, son poemas personales ricos de recuerdos que recorren un pasado lejano y muestran una rebeldía latente y la gana de ser diferente, libre en todo caso.

La declaración de amor hecha y aceptada suponía un nivel aún superior en la escala del conocimiento, es decir, al conocer la familia. Una vez que el novio entraba en casa, participaba de las fiestas de cumpleaños y de santos, se decía que no podía escaparse más. Los novios estaban bajo control y supervisión constante, por padres, hermanos, tíos y otros parientes, Los noviazgos podían durar mucho tiempo, años enteros, por lo tanto, las excursiones afuera eran las únicas posibilidades para estar solos. “Los noviazgos largos eran una auténtica tortura, la plaga de la época.”²²³ El pensamiento de la autora se saca fácilmente desde la pequeña frase que se acaba de leer. El desplazamiento sin testigos, como escribe Martín Gaité, era posible solamente con la bicicleta porque era una época en la que no era económicamente posible poseer un coche. La bici es, sin duda, un *lieu* menor. Después de todas estas etapas, faltaba una solamente: la petición de mano. Después llegaba la boda con todas las consecuencias.

²²³ *Ibíd.*, p. 205.



Postal antigua de los años 40, cmb n.61. Retrae una pareja saliendo del cine.

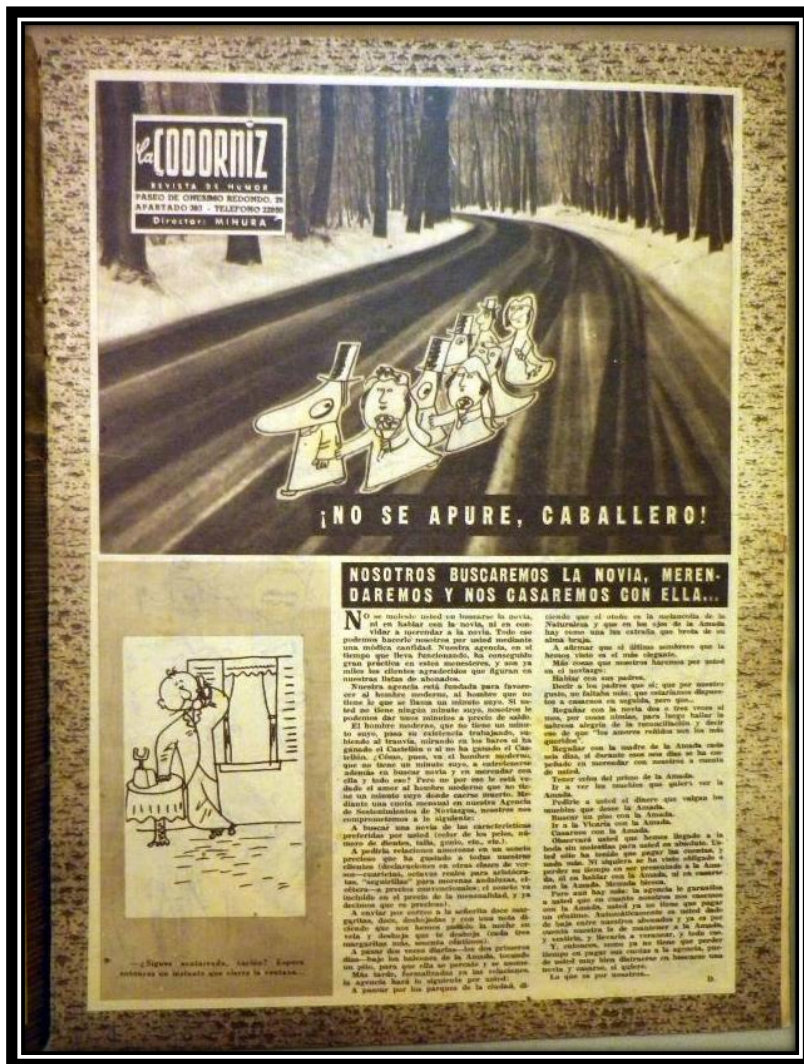
Los cines eran lugares que permitían vivir por delegación una historia que abría brecha en la rutina de la propia existencia.²²⁴ Pero, por ser tales, podían propiciar en las chicas y en sus acompañantes el nacimiento de emociones y sensaciones que hasta podían acabar con el contacto físico. “Hacer manitas” era el nivel máximo permitido. La cercanía y el contacto físico muchas veces superaban el límite consentido, tanto que los cines se habían convertido en lugares inmorales y lascivos que preocupaban como una cuestión de Estado provocando medidas severas e intransigentes. Si una pareja (que había procurado conseguir la última fila) tenía actitudes indecorosas e inapropiadas, en la pantalla se proyectaba una advertencia “a los ocupantes de la fila tal”, con la amenaza de echarlos del cine si seguían las malas conductas sin rectificarlas²²⁵.

La postal representa justamente este tipo de escenario. La pareja sale del cine avergonzada bajo los ojos severos de los dos monitores que han echado a los dos enamorados de la sala. La sonrisa que aparece en la cara de los empleados muestra la satisfacción por haber estorbado una situación ilícita.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 191.

²²⁵ *Ibíd.*, pp. 203-204.

En el fondo, a la derecha, una pareja “decente” mira con sorpresa e indignación a los dos amantes, mientras que a la izquierda se ve claramente la cartelera de *Te quiero*, la película proyectada. El esbozo remite a muchas películas clásicas de los años cuarenta, *Dios se lo pague* entre todas.



"¡No se apure, caballero!", *La Codorniz*, n. 31 noviembre de 1941.

El artículo de sátira extraído de *La Codorniz* se dirige a los caballeros en edad de matrimonio. El dibujo que proponen arriba del artículo muestra cuatro parejas recién casadas, es decir que ya han llegado arriba de la escala. La carretera que están recorriendo es amplia, negra, al lado hay árboles altos y además está nevada. Parece ser la metáfora del matrimonio vista por el periodista, que avisa a los caballeros que sus vidas sentimentales no tienen que ser tan poco atractivos como el escenario invernal que ven pintado. Tampoco encontrar una novia era algo simple y divertido: los ojos de los hombres dibujados parecen preguntarse si efectivamente tienen al lado a la mujer perfecta. Pero el artículo propone un remedio a estas pesadillas amorosas: la agencia matrimonial a la que se hace publicidad. Ellos lo harán todo: encontrarán a la chica,

hablarán con ella, merendarán con ella; lo único que dejarán al hombre será la boda, quitándole así el peso del noviazgo.

Conclusiones

El objetivo de la investigación era detectar los lugares de la memoria presentes en la obra de Carmen Martín Gaité *Usos Amorosos de la Postguerra española*. Este es un análisis de los usos y de las costumbres amoroso-sentimentales, durante una específica época española, la postguerra. Al llegar la dictadura franquista, todo estaba sujeto a un control estricto, también las conductas amorosas. Martín Gaité se propone estudiar la época desde un doble punto de vista, es decir como protagonista y como investigadora de historia. De hecho, la perspectiva es interna, el punto de vista deliberadamente personal marcado por un “Yo” frecuente.

Dando vida a una obra de carácter híbrido, la autora ha conseguido incluir fragmentos de una memoria íntima y personal dentro de un marco histórico, creando así una copresencia entre la memoria colectiva y la memoria individual teorizadas por Jorge Lozano. El discurso histórico que sale de este texto pertenece al género bastardo del que habla Hayden White: además de los elementos ficcionales, entendidos en el sentido más general, incluye recuerdos y memorias, La inclusión de fragmentos de revistas, periódicos y diarios no hace nada más que reforzar y ampliar la memoria de la autora, hasta comprender la memoria de una generación entera. La interacción de dos factores como historia y memoria crean así el *focus* de todo el trabajo, es decir, los *lieux de mémoire*, teorizados por Pierre Nora. La voluntad del recuerdo es la condición *sine qua non* para la existencia de los *lieux de mémoire*, sin duda alguna presente en *Usos Amorosos*. Una evocación del pasado hecha a través de dichos elementos lleva a redefinir la identidad de la autora y de su generación, una refamiliarización con los acontecimientos pasados según White, algunas veces deliberadamente archivados o también escondidos. A lo largo de la obra va aflorando una conciencia perceptible al final de la obra, sobre todo en el epílogo provisional.

El trabajo se ha desarrollado siguiendo la división de los capítulos articulada por la autora misma: cada sección ha sido estudiada individuando, antes que nada, los dos niveles, es decir el nivel de la memoria colectiva y luego el de la memoria personal. Afrontando primero las temáticas generales, ha sido posible profundizar el argumento y distinguir algunos entre los *lieux de mémoire* presentes. Se habla de algunos porque el mismo hecho de ser categorizados como lugares de la memoria no permite una individuación automática, ni tampoco sistemática. Los que han sido identificados, y luego analizados,

son los que orientan hacia la lectura del capítulo y son los que la autora ha intentado esconder menos. Finalmente, los recuerdos clasificados como *lieux* son los que Martín Gaité nos ha concedido individuar. Los pensamientos y las múltiples reflexiones forman parte del recorrido hacia el autoconocimiento, empezado en la juventud y completado con la redacción del texto. El paso sucesivo ha sido ampliar la búsqueda focalizándose en los otros textos de Martín Gaité con el propósito de encontrar las referencias más inmediatas. *El cuarto de atrás* y *Poemas posteriores. Primera entrega*, aunque pertenecientes a géneros totalmente distintos, son los textos que más remiten a *Usos Amorosos*, por ser íntimos y ricos de recuerdos y reminiscencias de la juventud de la autora.

La última parte atañe a la búsqueda de imágenes. Cada capítulo puede ser ilustrado con las imágenes y fotografías que se encuentran al final, porque remiten a los argumentos tratados, pero, sobre todo, remiten a los *lieux de mémoire* detectados. Incluir fotos y carteles le da a este trabajo la dimensión de la intermedialidad. La obra entera de Martín Gaité está marcada por la intertextualidad -en un sentido muy amplio del término-: cada texto remite, de muchas maneras, a otro. *Usos Amorosos* no hace excepción inspirándose, por así decirlo, en *El cuarto de atrás*, en las dos monografías y también en el análogo *Usos Amorosos del dieciocho en España*, como si su obra fuera un collage. Las imágenes están acompañadas por breves descripciones según los conceptos de *Punctum* y *Studium* de Roland Barthes.

La investigación ha permitido indagar concretamente la juventud de la autora, aflorada poco a poco, a través de los ya mencionados *lieux de mémoire* para luego descubrir los infinitos temas de reflexiones que ofrece dicho texto. Los que hemos descartado es la profundización histórica del gobierno franquista y sus implicaciones políticas, siendo una temática ya debatida considerablemente. Sin embargo, es posible resumir algunos entre los ámbitos “amorosos” en los cuales la dictadura influyó mayormente, es decir los contactos entre sexos opuestos, la apariencia que debía ocultar a la realidad y las conductas, sobre todo femeninas, en cada uno de sus matices, búsqueda de un marido incluida. Si queremos aislar una palabra que resuma los dictámenes franquistas y, por supuesto, los de la Sección Femenina, es, sin duda, sonrisa.

Bibliografía

Bibliografía de la autora

- Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- -----, *El Proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- -----, *Usos Amorosos de la Postguerra española*, Madrid, Anagrama, 1ª ed., 1994.
- -----, *Usos Amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- -----, “El Conde de Guadalhorce”, en *Narrativa breve, poesía y teatro: Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 931-1118.
- -----, “Poemas Posteriores. Primera entrega”, en *Narrativa breve, poesía y teatro, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 627-645.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Joaquím Sala-Sanahuja (traducción de) Barcelona, Paidós, 2006.
- Belting, Hans, “Immagine, Medium, Corpo. Un nuovo approccio all’iconologia” in Pinotti, Andrea e Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina (ed.), collezione Saggi, 2009, pp. 73-98.
- Bloom, Harold, *The anxiety of influence (A Theory of Poetry)*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Calvo Serraller, Francisco y Fusi Aizpurúa, Juan Pablo, *El espejo del tiempo*, Madrid, Taurus, 2009
- Casanova, Julián y Gil Andrés, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*, 1ª ed., Barcelona, Ariel-Planeta, 2010.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, (trad. de Celia Martínez Prieto), Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-20.
- Lozano, Jorge, *El discurso histórico*, con prólogo de Umberto Eco, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Nora, Pierre, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, en *Representations*, No. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory* (Spring, 1989), University of California Press, 1989, pp. 7-24.
- Ónega Jaén, Susana, “Intertextualidad: conceptos, tipos e implicaciones teóricas” en *Intertextuality/ Intertextualidad*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 17-34.
- Pittarello, Elide, “Carmen Martín Gaité, il romanzo”, en Profeti, Maria Grazia (a cura di), *L’età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 588-600.
- Pittarello, Elide, “Prólogo. Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”, en Martín Gaité, Carmen, *Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2009.
- Rajewsky, Irina O., “Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective of Intermediality” en *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Num. 6 (otoño 2005), pp. 43-64. 2005.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario* (trad. de María Pardo de Santayana), Barcelona, Crítica, 1985.
- Senabre, Ricardo, “Del intertexto al plagio”, en *El Cultural de El Mundo*, 9-15 de mayo, 2001, p. 3.
- Soliño, María Elena, “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas”, en Villalba Álvarez, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 189-199.
- Spires, Robert, “Intertextuality in El cuarto de atrás”, en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From fiction to metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín*

- Sullivan, Constance A., "The boundary-crossing essays of Carmen Martín Gaité", en Boetcher Jones, Ruth-Ellen y Mittmann, Elisabeth (eds.), *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 41-56.
 - White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
 - White, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Edoardo Tortarolo (a cura di), Roma, Carocci Editore, 2006.
- Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 139-148.

Sitografía y fuentes de las imágenes

III. I.

- <http://openkratia.blogspot.it/2013/07/el-papel-de-la-iglesia-catolica-en-la.html>
(7/10/2016)
- <http://www.riano.org.es/index.php?exp=4&tab=2&sec=1&fno=15> (7/10/2016)
- <http://churchandstate.org.uk/2015/05/pius-xi-and-the-rise-of-spains-general-franco/>
(7/10/2016)

III. II.

- www.todocoleccion.net (31/5/2016)

III. III

- <http://imagina65.blogspot.it/2010/04/la-zona-historica-seccion-femenina.html>
(7/10/2016)
- <http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/20/564dfa3322601d805b8b45fd.html>
(7/10/2016)
- <http://www.bcn.cat/bcnpostguerra/exposiciovirtual/es/5.5-visitas-de-jose-antonio-y-pilar.html> (7/10/2016)
- <http://www.todocoleccion.net/militaria-revistas/revista-medina-seccion-femenina-tareas-seccion-femenina-muchas-fotografias-e-ilustracione~x15090214> (7/10/2016)
- <http://mujerenelfranquismo.blogspot.it/> (7/10/2016)

III. IV.

- <http://www.abc.es/Media/201408/18/verano1942-chicas-topolino-p--146x110.jpg>
(25/8/2016)
- <https://grisodavinia.wordpress.com/tag/nina-topolino/> (9/10/2016)
- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/rara-revista-satirica-codorniz-ano-i-n-1-8-junio-1941-portada-ono~x45947778> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/la-codorniz-madrid-22-junio-1941-ano-i-num-3~x45375815> (9/10/2016)

III. V.

-

http://www.tebeosfera.com/publicaciones/guerrero_del_antifaz_el_1943_valenciana.html (9/10/2016)

-<http://www.todocoleccion.net/tebeos-valenciana/el-guerrero-antifaz-homenaje-manuel-gago-42-ejemplares-1-27-15-mas-excelente-estado~x23381812> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/tomo-revistas-chicas-revista-17-anos-anos-1950-1952-madrid~x41324144> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/tomo-revistas-chicas-revista-17-anos-anos-1950-1952-madrid~x41324144> (9/10/2016)

-

III. VI.

- <http://unserenotransitandolaciudad.com/wp-content/uploads/2016/03/escaparete-1.jpg> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-carteles-pequenos/publicidad-antigua-muneca-mariquita-perez-20-diciembre-1948~x40882110> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/revista-chicas-n-18-dirigida-mujeres-1950-20-x-16-cm~x21526956> (9/10/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo/1934-publicidad-solriza-laboratorios-freixinet-sarria-barcelona-recorte-prensa-vintage~x53572469> (9/10/2016)

- http://historiadelamodaylostejidos.blogspot.it/2015_01_01_archive.html (9/10/2016)

III. VII.

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/tomo-revistas-chicas-revista-17-anos-anos-1950-1952-madrid~x41324144> (9/10/2016)

-<http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano/libro-cristina-guzman-profesora-idiomas-escrito-carmen-icaza-novela-rosa-1936~x53804721> (29/9/2016)

- <http://cartasguerracivil1936-1947.blogspot.it/> (9/10/2016)

- <http://cartasguerracivil1936-1947.blogspot.it/> (9/10/2016)

III. VIII

- Vander Put Vermuelen, W. Alfonsus Adrianus, *Enfermedades y trastornos de la vida conyugal*, Barcelona, 1961.

III. IX

- <http://www.todocoleccion.net/postales-dibujos-y-caricaturas/postal-antigua-anos-40-c-m-b-n-61-pareja-novios-dibujo-zsolt~x28240759> (29/9/2016)

- <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/rara-revista-satirica-codorniz-ano-ii-n-31-noviembre-1941-portada-herrerros~x44268153> (29/9/2016)