ROLES DE GÉNERO Y CAMBIO SOCIAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Coordinado y Editado por
Pilar Nieva-de la Paz

Amsterdam - New York, NY 2009

Cover photo: ©Harm Hollestelle, Diagonalen

The paper on which this book is printed meets the requirements of “ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence”.

ISBN: 978-90-420-2559-2

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2009

Printed in The Netherlands

Índice

1. Introducción

- Pilar Nieva-de la Paz
La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social 9

2. Cambios y permanencias en la definición de la identidad femenina

- Roberta Johnson
El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español 23
- Anne Charlon
Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja 45
- Alda Blanco
Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra 65
- Roberta Ann Quance
Señas de la Virgen: los Trances de Nuestra Señora, de María Victoria Atencia 85

3. Modelos femeninos de la ruptura

- Pilar Nieva-de la Paz
Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-) 107
- Janet Pérez
La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo de los escritos de Carmen Martín Gaité 133

- Ángel Luis Hueso Montón
Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales 153

4. Mujeres en el mundo profesional

- Shirley Mangini
El papel de la mujer intelectual según Margarita Nelken y Rosa Chacel 171
- Lucía Montejo Gurruchaga
Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género 187
- Julio E. Checa Puerta
María Martínez Sierra: una escritora en el exilio 205
- Genaro J. Pérez
Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: Los Enanos (1962) y Rey de Gatos (1972), de Concha Alós 227
- Marie-Soledad Rodríguez
Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina 247

5. Cruces e inversiones: de los roles subvertidos a los roles compartidos

- Mariano Martín Rodríguez
Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en Sentimental Club (1909), de Ramón Pérez de Ayala 263
- Raquel García-Pascual
Travestismo y destape del tabú: el teatro de Luis Riaza 279
- Kathleen M. Glenn
Transgresiones genéricas en unas narraciones de Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas 299

**Modelos femeninos de ruptura en la literatura
de las escritoras españolas del siglo XX:
Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín
Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-)**

Pilar Nieva-de la Paz

Se plantea un recorrido panorámico a lo largo del siglo XX analizando cómo se configuran los modelos femeninos de la ruptura en las obras de tres escritoras que resultan claves para conocer la realidad sociológica y los roles de género de las españolas de su generación: Concha Méndez, en la preguerra; Carmen Martín Gaité, en la posguerra, y Rosa Montero, en los primeros años democráticos. Las protagonistas de sus textos, creadas a partir de un marcado componente autobiográfico, transmiten modelos positivos de mujer. En la indagación de la propia identidad, se enfrentan con los modelos femeninos establecidos. De ahí el interés de analizar de qué modo se oponen sus autoras a la habitual creación de prototipos femeninos negativos, asociados a la transgresión de los rasgos de identidad considerados adecuados para las mujeres que ha sido predominante en nuestra tradición cultural.

Las profundas transformaciones sociales acontecidas en nuestro país durante el período democrático han tenido su reflejo en la configuración de nuevos modelos femeninos y en la creciente actualidad del debate sobre ciertos temas ligados a la cambiante identidad genérica de las mujeres. Así, la consolidación progresiva de estas últimas en el ámbito laboral, y la consiguiente compatibilización de roles públicos y privados que una gran mayoría de españolas está llevando a cabo, ha supuesto una considerable “revolución social”, de marcadas consecuencias en sus relaciones con el entorno, muy especialmente en las relaciones de pareja y en las materno-filiales. Resulta hoy casi inevitable interrogarse acerca del nuevo lugar que las mujeres ocupan en las sociedades occidentales y también sobre sus relaciones con los hombres, después de medio siglo de enormes cambios en la condición femenina, como ha analizado Lipovetsky en

su ensayo *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (1999).

La literatura española contemporánea ha contribuido a la transmisión y reproducción en el imaginario colectivo de una serie de modelos e imágenes femeninas generalmente determinadas por una concepción masculina de la realidad social. Puesto que el sujeto de la creación que ha formado habitualmente parte de nuestro canon literario es un sujeto masculino, es la óptica del varón la que ha contribuido fundamentalmente a la propagación desde la narrativa, el teatro y la poesía de unas ciertas visiones y opiniones sobre lo que ha significado en nuestra sociedad el “ser mujer”. No en vano las imágenes transmitidas desde la literatura y el arte en general reproducen las claves fundamentales por las que se ha reconocido en cada uno de los periodos la identidad de cada género sexual, y contribuyen así a consolidar estas construcciones identitarias colectivas (Miller, Zavala, Vilches-de Frutos 2006 y 2008, Nieva-de la Paz 2008). De ahí el interés de analizar las formas, los motivos y las perspectivas que han utilizado los escritores en la configuración de los citados modelos femeninos.

En esta ocasión, sin embargo, me va a interesar especialmente centrar la reflexión en la transmisión de imágenes de mujer en las obras de un conjunto de escritoras que transmitieron imágenes positivas de mujer, reaccionando así contra otras visiones. Las protagonistas de sus textos, creadas a partir de un marcado componente autobiográfico, buscan una nueva identidad y se enfrentan para ello con los modelos femeninos establecidos. Sus autoras las conciben como figuras que se apartan de las expectativas generales sobre lo que en su entorno social se consideraba “aceptable” para una mujer. Conviene, por tanto, analizar de qué modo se oponen estas creadoras a la habitual creación de prototipos femeninos negativos, asociados a la transgresión de los rasgos de identidad considerados adecuados para las mujeres que ha sido predominante en nuestra tradición cultural. Cada vez que las mujeres han roto con los límites que social y culturalmente se les han impuesto, saliendo de los espacios domésticos y subvirtiendo los roles establecidos (la mujer pasiva, obediente, respetuosa y sumisa, fiel y abnegada, entregada hasta el sacrificio al cuidado de los suyos), aunque haya alcanzado el éxito en sus metas y haya logrado destacar en el mundo público, logrando una cierta visibilidad y/o un cierto acceso a la influencia y el

poder, han sido estigmatizadas como antiheroínas, marcadas por la transgresión prohibida de su estatus social.

La literatura de las escritoras se muestra como un filón inagotable para perseguir las trazas de la visión de la mujer sobre esta cuestión. Nada mejor que las mujeres escritoras, que han roto ellas mismas con las expectativas sociales sobre su identidad al no conformarse con su destino de “musas” inspiradoras de la creación masculina y adoptar en cambio el rol de sujetos de la creación artística, para ofrecernos una nítida visión, en primera persona, de las voces de la ruptura femenina en la literatura. Estas escritoras españolas del siglo XX se han mirado en el espejo, es decir, han dedicado su atención a la reflexión sobre sí mismas, sobre su identidad, sobre su realidad, y la han volcado con destacada frecuencia en su creación. A lo largo de la pasada centuria, estas escritoras han pasado de ser *rara avis*, tímidas pioneras apenas reconocidas por su medio y casi totalmente olvidadas por las generaciones posteriores, a ir ganando cuotas de lectores, éxitos editoriales y premios narrativos, hasta haberse asentado por derecho propio en el difícil mercado literario español.

Los cambios no se han limitado sólo a su inserción en el mercado literario, sino que han sido todavía más importantes las profundas transformaciones que han vivido como mujeres en una sociedad que ha evolucionado tremendamente desde esos comienzos de siglo, en los que se daban unas tasas elevadísimas de analfabetismo femenino y la marginación legal de las españolas, tratadas como eternas menores de edad, hasta la consecución durante la Segunda República de derechos fundamentales, como el derecho a voto en las elecciones nacionales, el derecho a la administración del propio patrimonio, la patria potestad compartida y el derecho al divorcio. Se pasó después al enorme retroceso que supuso el régimen franquista, que volvió a situar a la mujer frente al ideal femenino del XIX, el ángel del hogar. La llegada de la Democracia a nuestro país, con la promulgación de una nueva Constitución democrática, la de 1978, supuso la recuperación de los derechos civiles que brevemente se había otorgado a las mujeres de la República, el acceso legal y masivo a los métodos de control de natalidad y la consiguiente incorporación mayoritaria a la educación superior y al mundo profesional.

Todos estos cambios han supuesto para las mujeres españolas barreras y obstáculos que saltar, retos nuevos que asumir, duras luchas que han llevado a cabo personal y colectivamente, y que se han

reflejado, sin duda, en los personajes, temas y situaciones que han creado en sus ficciones. Como ya analizaron Sandra Gilbert y Susan Gubar en relación con la imaginación literaria de las escritoras anglosajonas del XIX, las escritoras se han visto a menudo como mujeres situadas fuera de la norma. Sus experiencias al respecto se reflejan a menudo en unos textos que plasman incomunicación, soledad, frustración y, en definitiva, la intensa vivencia de una singularidad problemática. Las dificultades para ser aceptadas como mujeres activas en la esfera pública, como profesionales de la creación, se reflejan en muchas de sus protagonistas femeninas, mujeres que también se sienten distintas, que se enfrentan a la necesidad de romper con un destino que les ha sido asignado en función de su sexo biológico. De ahí que nos propongamos en esta ocasión llevar a cabo un recorrido panorámico a lo largo del siglo analizando cómo se configuran los modelos femeninos de la ruptura en las obras de tres escritoras que resultan claves para conocer la realidad sociológica y los roles de género de las españolas de su generación: Concha Méndez, en la preguerra; Carmen Martín Gaité, en la posguerra, y Rosa Montero, en los primeros años de la Democracia.

En el período de preguerra, los años 20 y 30 del pasado siglo fueron testigos de transformaciones fundamentales en el horizonte vital femenino y del surgimiento de un tipo específico, la mujer moderna, versión española de esa *new woman* que tanto se distinguió por la lucha por el sufragio femenino. Numerosas mujeres protagonizaron entonces un proliferante movimiento asociativo, desde el que reivindicaron, muy destacadamente, el acceso a los niveles superiores de la educación y la incorporación a las profesiones cualificadas. El trabajo femenino, que no constituía una realidad nueva entre las mujeres de la clase baja, acostumbradas desde siempre a contribuir a la precaria economía familiar con salarios obtenidos en el servicio doméstico, el campo, el taller y la fábrica, pasó a ser el auténtico “caballo de Troya” de las crecientes demandas de emancipación por parte de las españolas de las clases medias, que desde finales del siglo XIX se incorporaban, venciendo múltiples dificultades, a las “nuevas profesiones” del sector terciario (Nash 1983, Capel 1986).

El análisis histórico sobre la “cuestión femenina” en las décadas de preguerra ha partido a menudo del manejo de la prensa periódica, los

archivos, los ensayos coetáneos (Díaz de Mendoza, Francos Rodríguez, Martínez Sierra, Nelken), etc. Es necesario recurrir también al testimonio de las escritoras españolas, protagonistas de las profundas transformaciones en la identidad femenina acontecidos entonces. La lectura y análisis comparado de las autobiografías, memorias, diarios y epistolarios de aquellas mujeres que destacaron en la vida política, cultural y artística de los años 20 y 30 permite comprender mejor cuál fue su experiencia de los cambios sociológicos que se estaban produciendo entonces en relación con los roles tradicionales femeninos en el noviazgo, el matrimonio y la maternidad, y cómo empezaron a encarnar los nuevos valores identitarios asociados con la “Eva moderna”: la educación, el trabajo y la participación política (Mangini, Kirkpatrick). Este debate se relacionaba con una cuestión ampliamente discutida en los medios intelectuales y periodísticos de mayor actualidad en el período: la oposición entre el emergente tipo de la “mujer moderna” y el tradicional modelo decimonónico del “ángel del hogar”. Las opiniones coetáneas oscilaban entre la visión tradicional de la fémica sacrificada, religiosa, entregada plenamente al cuidado y satisfacción de los suyos, débil, sensible, “femenina”, y un entendimiento a menudo superficial de lo que significaba el modelo de la “Eva actual”: la mujer activa, moderna, deportista, frívola y divertida, que anteponía la defensa de sus derechos al bienestar familiar y ofrecía en lo externo una imagen nueva, alejada del alambicado aspecto femenino decimonónico.

Un ejemplo representativo de lo que en la época se entendió como la “Eva moderna” lo encontramos en la figura de Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-México, 1986), escritora de la Generación del 27, editora y cineasta, con más de una veintena de libros en su haber, entre poesía, teatro y autobiografía. Resulta de especial interés en este sentido el testimonio que ella misma ofrece en su libro de memorias, *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), escrito en la ancianidad con la ayuda de su nieta, Paloma Ulacia. Durante su vejez recordaba vivamente cómo sufrió al ser apartada de la escuela, a los 14 años, edad en que las “familias bien” de la época daban por concluida la formación de las señoritas. El acceso a los libros y a los periódicos estaba mal visto en las jóvenes de buena familia. Méndez tenía que esconderse para leer. A pesar de ello, intentó a toda costa acceder por su cuenta a lecturas y estímulos artísticos. Cuando siendo

ya mayor de edad –las mujeres alcanzaban entonces la mayoría de edad a los 25 años- trató de entrar en contacto con la Universidad, recibió un claro mensaje de oposición en su familia¹.

Atrapada en una estrecha red familiar que le impedía cualquier libertad de movimiento mientras esperaba la inevitable boda, esta excéntrica “hija de familia” decidió romper el cerco y buscar activamente el contacto con los jóvenes poetas de la Residencia de Estudiantes, de los que tenía lejana noticia a través de un primer novio “residente”, Luis Buñuel. Poco después de conocer en persona a Rafael Alberti y a Federico García Lorca, se dedicó ella misma a la poesía². Esta joven poeta encontró posteriormente en sus amigas creadoras de los años 20 y 30, la pintora Maruja Mallo y, en Argentina, Consuelo Berges y Alfonsina Storni, apoyo insustituible en su difícil comienzo literario. Méndez se fugó de casa para embarcar en un carguero hacia Inglaterra (1929); después, fue a vivir y trabajar en Buenos Aires (1929-1931), luchando por salvar su vocación literaria de un entorno familiar y social claramente hostil: “Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía” (ibídem: 83). Para ello, trabajó como profesora, traductora y periodista, logrando insertarse en la vida cultural de los países de acogida y ser totalmente autosuficiente en términos económicos.

Tras su regreso a España y su posterior matrimonio con Manuel Altolaguirre en 1932, el medio cultural pasó a considerarla, por lo general, como esposa del conocido poeta y editor, dando escasas muestras de apreciar sus propias realizaciones artísticas, como autora de poesía, teatro, ensayo, y guiones cinematográficos. Merece la pena destacar de modo especial la reivindicación que Méndez realiza en sus memorias de su labor editorial junto a Manuel Altolaguirre. Al poco de conocerle, con el dinero que ella había ahorrado durante su trabajo en Argentina, ambos fundaron en el hotel en que vivían una modesta pero muy prestigiosa imprenta que llevó el nombre conjunto (Imprenta C. Méndez. M. Altolaguirre), donde publicaron la revista *Héroe* (cuyo título tomaron de Juan Ramón Jiménez) y muchas de las más relevantes publicaciones líricas de la generación del 27. No menos importante fue su papel como promotora de la identidad de grupo de los poetas del 27, quienes se reunieron asiduamente bajo la hospitalidad de Altolaguirre y Méndez³.

El paso de los años vio como esta española emprendedora y vital, valiente y rupturista, tuvo que renunciar a su vocación de cineasta. No consiguió tampoco asentarse en el difícil medio teatral. En el exilio americano pudo mantener, en cambio, su dedicación a la escritura literaria, sobre todo en su faceta poética, esencialmente solitaria e individual, aunque con una repercusión pública muy limitada. Poco antes de su separación matrimonial, ya en México, Altolaguirre intentó convencerla de que se alejaba de ella para no “darle sombra” en su trayectoria literaria⁴. Su trabajo creativo fue siempre para ella un orgullo y un estímulo vital. La publicación de su *Antología poética* (1976) en España le dio nuevos ánimos para vivir después de una etapa de gran desilusión, llegando a publicar todavía, siendo octogenaria, un último libro de poemas en México, *Entre el soñar y el vivir* (1981). De hecho, en el final de su existencia, su propia nieta, editora de este texto memorialístico, concretaba la voluntad de la autora a la hora de emprender su relato aludiendo a esa necesidad de reivindicar su larga y firme vocación literaria:

Si al final de su vida se animó a dejarnos este testimonio, no fue para lograr una fama efímera como cronista de una época. Estaba interesada en resaltar lo importante que había sido a lo largo de toda su vida su vocación de poeta. A través de estas memorias, quería regresar a España y encontrar el lugar que le correspondía dentro de la historia literaria de su país. [...] finalmente [...], lo que ofrece este libro es, sobre todo, la historia de una carrera poética, de una vocación, más que asumida, conquistada, con paciencia, fe y amor. (Ulacia: 22)

¿Cómo se plasma en su obra literaria la representación del modelo femenino de la “mujer moderna” que ella misma encarnó en su vida? Especialmente representativo en este sentido es el personaje femenino de Sonia, la joven protagonista de su pieza teatral *El personaje presentido* (1931), que vio la luz de la imprenta coincidiendo con el nacimiento de la República española. Obra de carácter central, discurre en torno a la búsqueda de su propia identidad de esta joven que decide emprender un largo viaje a Nueva York para encontrarse a sí misma. El ansia de libertad, de aventura, caracteriza a esta insólita protagonista, que viaja sola y busca mientras tanto a su pareja ideal, a ese personaje presentido al que el título alude. Los motivos de la modernidad se repiten en la ambientación de la obra y tiene un importante papel en la caracterización del personaje: el automóvil y el nuevo amor por la velocidad, los bailes americanos de moda suenan en el gramófono (el *shimmy*, el *two-steps*, el *charleston*), el *barman*

sirve *cock-tails*, el cinematógrafo, los deportes... la joven Sonia es aficionada a todo lo nuevo, sin aparecer caracterizada por ello como la mujer frívola y superficial que a menudo los sectores más conservadores veían en “las jóvenes modernas”. Pero en el texto de Méndez el modelo femenino de la “Eva moderna” fue algo más que la innovación de la falda corta, que el peinado también corto, a lo “garçonnet”, bastante más que el gusto por los deportes o por fumar y beber con los hombres en los espacios públicos de relación social. El modelo representó sobre todo un intento de ruptura con los límites fijados por la identidad tradicionalmente asociada a las mujeres.

Sonia aparece caracterizada en la obra como una mujer joven, idealista, ilusionada, alegre y valiente, capaz de acometer grandes cambios y aventuras en su vida. El fondo autobiográfico del personaje se muestra una y otra vez muy evidente en la obra (Nieva de la Paz 1993). Concha Méndez se rebeló contra las limitaciones de un destino socialmente impuesto. Quería ser algo más que una niña bien, preparada para un matrimonio sensato y conveniente, para el cuidado de una casa y de unos hijos. No deja de ser reveladora en este sentido, la abierta declaración de su protagonista, que ante la interrogación de su nuevo amigo americano, Guillermo, “¿Qué sientes en ti?, responde: “Una audacia sin límites. Y un afán loco de quedar, de quedar en el mundo en la forma que sea, en recuerdo, en espíritu, como queda el artista y el héroe. ¿Por qué no nacería yo con esa predestinación?” (Méndez 1931: 82-83).

Tras su primera aparición en escena, después de haber dejado plantado a sus acompañantes masculinos para salir corriendo hacia la noche tras la salida de la ópera, Sonia dialoga ya en casa con su padre y uno de los acompañantes abandonados, y les expresa ese afán de libertad que, como veremos, impulsa desde el comienzo el conjunto de sus acciones: “Un irresistible impulso de volar a la noche fue más fuerte que yo. Y como volar no podía, corrí a la calle a mojarme con agua del cielo, a encenderme de luz de relámpagos, a dar rienda suelta al corazón que se me venía ahogando...” (Méndez 1931: 20). Pero una vez a solas lamenta su sujeción a esa condición social femenina que la condena, como joven soltera, a estar siempre sujeta al control de los demás, un sentimiento que Méndez, que apenas alcanzaba la treintena cuando escribe este texto, expresó reiteradas veces en relación con sus recuerdos de juventud: “¡Este no poder hacer cuanto a uno se le

antoje, sin dar explicaciones, sin preocupar o disgustar a alguien!...” (ibídem: 22).

En su búsqueda de la felicidad, imagina, sueña, su encuentro con varios posibles compañeros: marinos, viajeros, filósofos, conquistadores... Pero ella es exigente, no se conforma con una relación cualquiera. La educación sentimental de la mujer, programada para anhelar por encima de todo el encuentro con el amor ideal, se demuestra a lo largo de la obra como una búsqueda imposible, fallida. Aunque todavía joven, la autora refleja en su drama una lúcida comprensión de los peligros para la mujer del idealismo romántico. Antes de emprender su aventura trasatlántica la protagonista expresa con claridad su íntima queja por la revolución sentimental que vive en medio de sus altísimas expectativas amorosas: “¡Ay, este eterno pensar!... ¡Esta constante preocupación! ¡Esta agitada marcha al encuentro de otro ser, complemento y justificación del propio ser!” (ibídem: 52). Una vez arribada en la capital neoyorquina, la protagonista experimenta la soledad, reflejando la entonces poco frecuente experiencia de su joven autora, que cuando publica esta obra había ya salido de España para vivir sola en un par de ocasiones, como ya comentamos. Allí conoce a Guillermo, y cree hallar en él al amor de su vida (ibídem: 96). Tras años de soñar con el amor, ahora llega la realidad, el matrimonio. Después de un año de vida en común, él empieza a anhelar un cambio, otra relación, otra persona. La unión dura apenas dos años, luego vienen la separación y un próximo divorcio (ibídem: 111). Como Sonia explica desengañada a su amigo Javier, el amor se le ha rebelado como un ideal imposible de alcanzar⁵. Con su abierto desenlace, lleno de malos presagios para la protagonista, la autora parece denunciar los peligros y sinsabores de una equivocada educación sentimental femenina, que a menudo abocaba a la mujer hacia la destrucción psicológica e incluso física. Paralelamente, nos presenta el modelo de una joven de su tiempo, dispuesta a volar, a buscar, a vivir... y a no someterse a las limitaciones de género a las que sin duda estaba destinada.

Si la Transición política fue en general un tiempo de búsqueda y redefinición colectiva de nuevas identidades sociales, políticas y culturales, un tiempo de transformación y, en ciertos aspectos, de ruptura con décadas anteriores en las que parecía predominar la aceptación pasiva de las identidades y los roles heredados, esta necesidad se manifestó especialmente urgente en el caso de las

mujeres, obligadas tras la Guerra Civil y durante todo el franquismo a una forzosa vuelta a los viejos patrones decimonónicos del modelo femenino tradicional (la entrega absoluta a la familia, la exaltación del sacrificio individual y la idealización del amor, el matrimonio y la maternidad, planteados como únicos pilares de la existencia femenina). El acceso y progresiva consolidación de un significativo número de mujeres en la profesión literaria trajo a la palestra cultural la indagación sobre los procesos de construcción de su identidad. La vida de las españolas contemporáneas en el contexto general de la Historia del país aparece así plasmada en varias de las novelas de este corpus como trasfondo de unas tramas narrativas en las que el ejercicio de la memoria y la recuperación testimonial de las experiencias personales femeninas resultan fundamentales (Nieva de la Paz 2004).

La experiencia vital de la escritora Carmen Martín Gaité como joven española en la década de los cuarenta aparece rememorada en su novela de corte autobiográfico *El cuarto de atrás* (1978), por la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura de 1979. Determinada como mujer educada en la moral nacional-católica del franquismo, Martín Gaité había vivido su vocación literaria como una forma de evasión frente a una realidad hostil, que destinaba a las mujeres al papel tradicional, al encierro doméstico (Campo Alange). En el recuerdo se define a sí misma como una “chica rara”, con gustos y ambiciones diferentes, aunque a menudo demasiado “sensata” como para romper frontalmente con los límites y tabúes imperantes. Fue la suya, como en seguida veremos, una transgresión oblicua, ejercida en un primer momento, durante su infancia y primera juventud, a partir del vuelo de la imaginación, como cuando creó con su amiga de Instituto la isla imaginaria de Bergai, un refugio compartido que las aislaba del miedo y del frío, dos realidades omnipresentes durante los años de guerra. Ya en la edad adulta, la protagonista confiesa su huida a través de la imaginación creadora, a través de la escritura literaria. Su situación como mujer frente a los modelos femeninos imperantes resulta así central en esta novela, como lo sería poco después en un ensayo de amplio éxito, que la escritora estaba ya fraguando cuando escribía esta novela, los *Usos amorosos de la posguerra española*.

Los rasgos vitales que caracterizan a la protagonista de *El cuarto de atrás* coinciden en todo con los de la propia autora. Sabemos que también es escritora, nacida como ella en la Salamanca de 1925, hija

de una familia de la burguesía acomodada y liberal (su padre era notario), que cursó sus mismos estudios (Bachillerato en un Instituto público salmantino, y después Filosofía y Letras en la Universidad de esta misma ciudad). La protagonista rememora en primera persona, ante un misterioso entrevistador nocturno, su infancia en el cuarto de juegos de su casa salmantina, sus recuerdos de los bombardeos, el frío y el miedo durante la Guerra, el tránsito hacia la adolescencia y la juventud en los oscuros tiempos de la primera posguerra, hasta llegar a ese presente en el que, coincidiendo con la muerte del general Franco, recién cumplidos los cincuenta y con una hija ya en la Universidad, vuelve atrás la vista para entender su vida en el marco de la evolución de la sociedad española de su época, ofreciéndonos un perfecto retrato de la educación sentimental de las mujeres de posguerra.

La novela se escribe ante nuestros ojos, en un juego metaliterario de conseguida factura. La narradora y protagonista se entrevista con un misterioso visitante nocturno, de dudosa existencia real, al que hace partícipe de sus sueños, preocupaciones y anhelos. Por su conversación sabemos que la idea de escribir esta novela surgió cuando, recién cumplidos los cincuenta años, contemplaba el entierro del Dictador en la televisión. Entonces se dio cuenta de que toda su vida consciente había transcurrido bajo su égida, en tiempos de la Dictadura. De las mujeres modernas de la preguerra, sólo le llegan vagas imágenes entrevistas durante su niñez, apariencias de una superficial transgresión que no van acompañadas de contenidos concretos⁶. Del ambiente liberal de su educación en la casa familiar durante la primera infancia, en la preguerra, se pasó a la oscura vida provinciana del primer franquismo, con toda su grisura y su falta de horizontes. Ella soñaba entonces con la libertad que sólo las estrellas del cine hollywoodiense parecían disfrutar. Eran los años en los que el NO-DO presentaba como modelo para las niñas españolas la imagen de la hija única del dictador⁷. Por el contrario, las muchachas del cine americano le ofrecían una imagen alternativa. Diana Durbin, por ejemplo, “suministraba modelos americanos de comportamiento” (Martín Gaité 1978: 64), o lo que es lo mismo, era traviesa, audaz, ingeniosa, constituía a su juicio la encarnación de la libertad. Entre las grandes actrices, Greta Garbo, Veronica Lake e Ingrid Bergman eran sus otros referentes cinematográficos. Todas ellas coincidían en ofrecer una imagen sofisticada y ajena a la inevitable presión de las costumbres y modas españolas, que sintonizaba mejor con su

sentimiento personal de ser una “chica rara”, poco inclinada a seguir las pautas establecidas.

Al hilo de los recuerdos y divagaciones de la escritora, se describe la vida de las jóvenes burguesas en las ciudades españolas de los años cuarenta y cincuenta, cuyos intereses fundamentales parecían concretarse en los vestidos, los peinados, los posibles noviazgos, y cuya conducta se concretaba en el ideal de modestia y decencia tan preconizado por la Sección Femenina. El medio social en el que vivían estaba condicionado por la represión y la censura, represión de ideas y también de sentimientos, siendo impensable la espontaneidad o la discrepancia. La falta de libertad y la imposibilidad de un tiempo y un espacio propios son los sentimientos que más claramente asocia la autora con esta época de su pasado. Controladas férreamente por el medio familiar, estas chicas no podían salir solas, tenían horarios inamovibles y conocían a la perfección el itinerario que un destino fijado marcaba para su futuro. Testigo directo de una forma de vida, heredera de los hábitos de la burguesía decimonónica, todavía vigente entre las clases acomodadas de la posguerra, la narradora-protagonista rememora en la novela su temprana rebeldía frente a la dinámica doméstica. Martín Gaité recuerda esa obsesión, tan de época, por el orden y la limpieza del hogar, responsabilidad única de la mujer (ibídem: 75).

La madre de la escritora sentía pena por no haber podido estudiar y alentaba a su hija para que tuviera una vida propia, más allá del hogar. Intentó además que ella no se viera afectada en lo posible por la presión social general, tan contraria entonces a la educación y al trabajo de la mujer: “Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta’ le contestó un día [mi madre] a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: ‘Mujer que sabe latín no puede tener buen fin’” (ibídem: 93). Y añadía la escritora:

Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el ‘mal fin’ contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina. La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. (ibídem: 93)

El mero hecho de querer seguir con los estudios en lugar de abandonar tras el Instituto y dedicarse a preparar el ajuar y esperar novio y boda, era ya algo diferencial en su entorno. Las pautas vitales femeninas estaban perfectamente trazadas en el discurso ideológico de la Sección Femenina de Falange Española, propagadora de un ideal de mujer de firme moralidad y firmes convicciones religiosas, alegre y activa, que debía estar siempre dispuesta a sacrificarse por los demás:

Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos [...] donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto, se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, [...] mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar, nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón. Las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría, y ambas iban indisolublemente mezcladas en aquellos consejos prácticos, que tenían mucho de infalible receta casera. (ibídem: 94)

Otro de los iconos que la Sección Femenina proponía como modelo a imitar a las jovencitas españolas en los años cuarenta era precisamente la idealizada figura de la reina Isabel la Católica, caracterizada por su firmeza, su abnegación, su “santa intransigencia” y su inmovible fe religiosa⁸. El programa formativo para las jovencitas de la primera posguerra incluía el ejercicio de virtudes morales y prácticas, gracias a las cuales se lograría un fructífero noviazgo, largo y casto, tras el cual serían nuevamente premiadas alcanzando la realización efectiva del “sueño nupcial”. Después de la boda, la maternidad ineludible. Su destino sería a partir de entonces entregarse por entero al marido y a los hijos, con alegría y laboriosidad. Frente a este modelo ideal se situaban los tipos femeninos denostados, como el de *la fresca*, *la loca* o *la mujer ligera de cascos*, denominaciones que se utilizaban para descalificar a todas aquellas féminas que infringían, o parecían infringir, el severo código de conducta moral impuesto, en el que era tan importante el ser honrada (en un sentido exclusivamente sexual) como el aparentarlo. Seguía, pues, muy vigente la tradicional voz dramática del *qué dirán*, es decir, la preponderancia en la valoración social de la mujer de la imagen de intachable conducta que debía ofrecer ante una colectividad siempre dispuesta a enjuiciar el comportamiento, público y privado, de las mujeres⁹.

La narradora protagonista evoca a una de estas chicas frescas al relatar una escena que presencié en un café de Salamanca: “es la primera vez que vi a una chica de familia conocida haciendo manitas con un soldado italiano, a los ojos de todo el mundo, sacó un pitillo y se puso a fumar descaradamente, era rubia, se reía muy alto con su vermut en la mano, la miraban todos, seguramente pensando que no era trigo limpio” (ibídem: 181). Ella, en cambio, aprendió a fugarse con la imaginación, saltando a otro tiempo y a otro espacio y dando después forma literaria a su evasión, sin valor para enfrentarse del todo, para “dar la campanada”, influida por ese generalizado miedo al escándalo, tan de la época. Como le indica casi al final de la novela su misterioso visitante nocturno: “se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y, al final, ya no necesita de nadie...” (ibídem: 196). Pese a sus indefinidos ensueños de rebelión, ella se recuerda a sí misma como una típica muchacha insegura, recatada y pasiva en el proceso de la conquista amorosa. La idealización del antiprototipo femenino de la “mala mujer” de la copla fue casi la única heterodoxia que le estuvo permitida¹⁰. Su admiración por las *chicas frescas* y por las mujeres *de mala vida*, con sus terribles historias de loco amor, se presenta así como una forma silenciosa de oposición a un modelo de identidad impuesto que le resultó siempre incómodo y ajeno.

Muy distinta era ya la España de los setenta, en la que entraban en la edad adulta las jóvenes escritoras nacidas en la posguerra. La importante transición sociológica vivida en España desde finales de los sesenta, acelerada de forma significativa con la muerte de Franco y el consiguiente inicio de los cambios políticos hacia la Democracia, resultaba ser un marco esencialmente problemático y heterogéneo en el que pasaron a cohabitar mentalidades, modos de vida y modelos genéricos marcadamente encontrados. La ruptura con una tradición de siglos fue posible gracias a la silenciosa revolución en las costumbres desde los últimos años de la Dictadura y en los albores del nuevo sistema político. En 1975 se iniciaba, sin ir más lejos, un claro descenso estadístico en la tasa de nupcialidad, al tiempo que se acentuaba la tendencia regresiva de la tasa de natalidad, debido al creciente acceso de las mujeres a nuevos métodos anticonceptivos. La reducción significativa en el número de hijos por mujer fue un hecho determinante para su progresiva salida del ámbito doméstico. Cada vez fue más frecuente su acceso a una mejor formación y a empleos cualificados que permitían su progresiva independencia económica,

fundamento de cualquier proyecto emancipador. La expansión clandestina del uso de anticonceptivos contribuyó sin duda también a la progresiva liberalización moral, perceptible externamente en la creciente libertad de los comportamientos públicos de las mujeres (actitudes corporales, ropa, vocabulario, etc.). Se puede concluir, por tanto, que fueron determinantes las transformaciones producidas por los cambios de la familia española (Alberdi), tanto en su estructura demográfica como en su esquema de relaciones internas, poco a poco más democratizadas; la paulatina apertura de los códigos de la moral sexual vigente, y la creciente incorporación de las mujeres a la educación superior y al mercado de trabajo. De este modo, se multiplicaban los limitados itinerarios vitales accesibles para la mujer, condicionada tradicionalmente bien a su doble rol de esposa y madre, o bien a una soltería considerada de manera negativa, que durante siglos había desembocado con frecuencia en el convento.

Pero los cambios evidentes que se estaban produciendo en la sociedad española de estos años no habían acabado, como es lógico, con el significativo retraso que la larga Dictadura había supuesto en este sentido frente a la situación de otros países de nuestro entorno occidental más próximo. Así, continuaba siendo una realidad palpable la presencia desigual de hombres y mujeres en las esferas pública y privada, siendo absolutamente predominante la asignación de roles profesionales o familiares en función de la pertenencia a uno u otro sexo. Las mujeres llevaban aún sobre sus hombros el peso de las tareas domésticas y padecían en cambio un desigual reparto del poder de decisión y de representación jurídica dentro del hogar (Miguel 1974, 1975, 1976; Borbón Parma 1979; Ferrándiz-Verdú: 202; Informe Foessa: 408). El modelo tradicional femenino, la mujer destinada al matrimonio y la maternidad continuaba configurando de modo preponderante las señas de identidad de género que se les asignaban a las españolas. Pero las cosas estaban cambiando deprisa. De ahí la frecuencia con que una buena parte de la juventud femenina española cuestionaba ya la pragmática revisión del modelo tradicional femenino en la posguerra: la versión hispana del arquetipo americano de la *pin-up*, bella, amable y perfecta ama de casa y madre de familia (Durán 1988: 144; Folguera: 115-116).

¿Cómo se ocupó la producción narrativa de las escritoras de reflejar esa sociedad en proceso de profunda transformación? Desde un enfoque claramente testimonial, las jóvenes narradoras nacidas en

la posguerra plasmaron la nueva realidad familiar, educativa, laboral y política de las mujeres españolas, así como buena parte de las contradicciones generadas por el ritmo acelerado de algunos de estos cambios. De ahí que el análisis de la situación social de las españolas y la reivindicación de nuevas y mejores alternativas constituya la base intencional del edificio narrativo de muchos de sus textos. La creación novelesca de las autoras de este período ofrece un amplio abanico de críticas que ponen de manifiesto las incoherencias del modelo tradicional femenino, el sufrimiento que su general imposición había generado históricamente en muchas mujeres y su contribución fundamental al mantenimiento de un orden social injusto. Las autoras ejercieron también su capacidad autocrítica al reflejar también las potenciales contradicciones y las luchas internas que las mujeres afrontaban para avanzar en el camino de una progresiva autonomía en todos los terrenos. Los nuevos estilos y formas de vida se presentan con frecuencia como síntomas superficiales de unas transformaciones que todavía son más apariencia que realidad esencial. La soledad, la incomunicación, la inmoliación en aras del hombre amado, la entrega incondicional a los hijos... aparecen una y otra vez reflejados como algunos de los rasgos heredados de la clásica definición de la identidad femenina que todavía resultaban determinantes en las vidas de muchas españolas.

Rosa Montero (1951), una periodista que iniciaba por aquel entonces su carrera literaria, resulta prototípica de esas escritoras que plantean en sus textos la cuestión social femenina desde una perspectiva ya abiertamente crítica, denunciando las desigualdades y las marginaciones sufridas por sus coetáneas. Desde un decidido compromiso feminista, Montero da cabida en su primera novela *Crónica del desamor* (1979), auténtico best-seller del momento, a modelos de género alternativos que pretenden cambiar de algún modo la realidad existente. La autora plantea en un texto próximo a las técnicas del *New Journalism* americano aspectos tan diversos como la precaria formación recibida por las mujeres, cargada de prejuicios limitadores; la falta de libertad en que habían desarrollado sus vidas, por el sucesivo sometimiento a la autoridad paterna, primero, y a la marital, después; el habitual encierro dentro del hogar, causa del aburrimiento y la frustración de muchas mujeres; el negativo influjo de una educación sentimental errónea, que deificaba el amor pasional, único y total, al que se suponía que la mujer debía supeditar todo; la

influencia de una larga cadena tradicional de modelos femeninos, propuestos desde diferentes ámbitos (la religión, el arte, la cultura, los mitos literarios, el folclore popular), etc.

Crónica del desamor (1979) es una verdadera “novela-reportaje”, que se caracteriza por su estructura fragmentaria y construcción coral. Su protagonista femenina, Ana, se enfrenta en primera persona a una realidad compleja y desbordante, de la que sus numerosas amistades femeninas son parte fundamental. Periodista y escritora, de la misma edad y procedencia social de Montero, también ella, como el personaje de la anterior novela de Martín Gaité, escribe la novela que leemos, en un nuevo juego metaficcional que reafirma el componente autobiográfico de esta historia¹¹. A través de la vida de Ana y de sus amigas se traslucen toda una serie de temas candentes, de preocupaciones de época, plasmadas mediante un registro coloquial, conversacional que acentúa su adscripción a un renovado “realismo social” literario. Ella y sus amigas viven en el Madrid coetáneo a la escritura, el de los albores de la Democracia. Han sido protagonistas y testigos de varias de las experiencias clave de los últimos años de la Dictadura: las movilizaciones antifranquistas, el movimiento vecinal, el creciente protagonismo de las reivindicaciones nacionalistas vascas, la repetida acción terrorista de ETA, etc., de modo que a través de su experiencia personal, de sus recuerdos, se ven recogidos algunos de los temas palpitantes de la actualidad política y social de esos años cruciales. Rompiendo con las señas de la identidad tradicional femenina, estas jóvenes de la Transición entran en la vida política para luchar primero por la Democracia y, después, por sus derechos como mujeres. Ellas representan a todo ese sector de la juventud femenina de los setenta enfrentado en la Universidad, en el trabajo y en la calle al régimen de Franco, implicadas activamente en la lucha política, afiliadas a los partidos, para comprobar con desencanto el lugar secundario que en ellos se les tenía reservado.

El mundo de las profesiones liberales, al que esta generación femenina estaba empezando a acceder en mayor número por primera vez durante la década de los setenta, plantea igualmente todo un cúmulo de nuevas realidades y problemas que Rosa Montero lleva a su novela. Ana es una periodista que, tras varios años de actividad profesional, cree estar topando con los límites que le impone su condición de mujer. De ahí que reitere a lo largo de la novela sus quejas por las desigualdades salariales entre hombres y mujeres, la

precariedad en el empleo, el acoso sexual en el trabajo, la penalización por el rupturismo de su vida privada, etc. Ana recuerda haber sufrido en varias ocasiones el acoso sexual del jefe, la discriminación por ser madre soltera y el retraso injustificado en la promoción profesional, adelantada siempre por sus compañeros varones.

Entre las otras protagonistas de la novela encontramos a Elena, profesora universitaria, mujer independiente y liberada que vive el ocaso de una relación de pareja que no logra ser igualitaria; Ana María, la vecina de Ana, que alterna su trabajo como médica con el cuidado en solitario de su único hijo; Candela, psiquiatra de profesión, que es madre soltera de dos hijos con dos padres diferentes; la Pulga, separada sin hijos, que trabaja como relaciones públicas, y Julieta, ama de casa y madre de familia, abandonada casi en la cuarentena por un marido en plena crisis de madurez que la sustituye por una mujer más joven. A esta lista hay que sumar los nombres de aquellas otras mujeres que han sucumbido a los esquemas caducos de la moralidad de posguerra: unas administrativas que Ana conoció en su primer trabajo; unas mujeres mayores que ella, solteras o casadas, cuyas vidas han permanecido ancladas en el más absoluto respeto a la convención¹².

En el marco del debate sobre la nueva identidad femenina, que enfrentaba en abierta dicotomía a las mujeres “tradicionales” con las mujeres “liberadas”, Ana y sus amigas Elena, Ana María, la Pulga... representan esta última opción, al rechazar los modelos femeninos tradicionales, mientras luchan por subvertirlos y reinventan así su identidad como mujeres. Las jóvenes que son como Ana y sus amigas, trabajan y viven de forma independiente. Salen de noche, beben mucho, toman drogas, viajan a la India, cambian de pareja, crían a sus hijos como madres separadas o como madres solteras. No idealizan ni subliman la maternidad, aunque se vislumbra ya levemente un giro hacia una visión más positiva. Por otra parte se aprecia un cuestionamiento de la igualdad a favor de la diferencia¹³.

Las existencias de estas jóvenes apenas se parecen ya a las de sus madres. Carecen por ello de referentes, de modelos. De ahí que se intensifique su necesidad de comunicación y apoyo mutuo, fraguando un tejido de solidaridad femenina que les permite sobrellevar el profundo desconcierto generado por el ritmo vertiginoso de los cambios sociales a los que se enfrentan. Los problemas de pareja, la caducidad de la pasión sexual y el fin del amor, la difícil y nueva

relación con los hijos, el sentimiento de soledad o el canto a la amistad son sólo algunos de los asuntos personales sobre los que estas mujeres se interrogan, en función de su propia experiencia vital. Cuestiones tales como la liberación sexual femenina y la dificultad de acceder a unos buenos métodos de control de natalidad se abordan también ampliamente¹⁴. Esta última cuestión, de especial relevancia en la sociedad española de estos años, aparece ilustrada en varias ocasiones, destacando el interés testimonial y sociológico de los diálogos sobre anticoncepción que tienen lugar durante la consulta con el ginecólogo. Se da cuenta así de la ausencia de información y de la falta de un adecuado control médico sobre esta cuestión, al tiempo que se alude a una de las peores consecuencias de la legalización tardía de los anticonceptivos en España: la práctica frecuente de abortos clandestinos¹⁵. Toda una casuística de problemas candentes que no habían recibido aún respuesta adecuada por parte de la sociedad y de su sistema jurídico. La situación de las mujeres en medio de todos estos cambios seguía siendo, tal y como muestra la novela de Montero, de clara desventaja.

Por otra parte, la denuncia feminista de esta situación de desigualdad va acompañada de una reflexión sobre la forma en que las mujeres estaban viviendo estas transformaciones en su fuero interno, sobre el esfuerzo en solitario que tenían que realizar para avanzar por senderos de mayor libertad personal y creciente permisividad moral. Estos personajes femeninos se plantean a menudo las frecuentes contradicciones generadas por la nueva construcción de los roles sexuales y por las transformaciones en las relaciones entre mujeres y hombres en la sociedad coetánea. Estas jóvenes protagonistas viven como mujeres liberadas, independientes, solas. Sus frustrantes experiencias amorosas les han llevado a perder la fe en la pareja como fórmula perfecta para el equilibrio vital¹⁶. Fruto de esta reflexión, surge la señalación de la educación represora y sexista recibida por los niños y niñas de posguerra como una de las causas fundamentales de sus actuales desajustes y padecimientos, de su soledad afectiva. (ibídem: 96). Como una y otra vez se expone en la novela, los hombres que las rodean, incluidos los que se consideran a sí mismos hombres “progresistas”, están educados para vivir siempre en función de sus propios deseos y necesidades, para ser continuamente servidos, por lo cual tienden a repetir relaciones basadas en la instrumentalización de la mujer. De hecho, a partir de los diferentes

casos presentados, se ofrece el variado muestrario del fracaso amoroso de toda una generación de mujeres, que parece estar así pagando un alto precio por su “liberación”. Desde una perspectiva claramente feminista, se denuncia en este sentido la imposibilidad de una comunicación profunda y veraz entre ambos sexos, la preferencia masculina por la libertad sexual, en detrimento del compromiso afectivo, y las dificultades encontradas para una convivencia doméstica más equilibrada, más justa.

Tomando sus propias experiencias vitales y las de su generación como pauta para la reflexión sobre la necesidad de romper con los límites de género impuestos, las escritoras de tres periodos históricos distintos han ofrecido en sus creaciones personajes femeninos que han tratado de superar las insuficiencias de los modelos heredados. Concha Méndez, durante la preguerra; Carmen Martín Gaité, en su recreación de la primera posguerra, y Rosa Montero, durante los años de la Transición política, se apoyan en elementos autobiográficos para presentar a unas protagonistas que luchan por acelerar los cambios en los roles de género, de acuerdo con los retos y posibilidades de cada período de nuestra historia reciente. Las protagonistas de Concha Méndez (en la autobiografía, *Memorias habladas, memorias armadas*, y la pieza teatral *El personaje pretendido*), tratan de romper con su destino como “hijas de familia”, educadas en un medio acomodado y destinadas al matrimonio, y defender en cambio un nuevo modelo de mujer que les permita viajar, emanciparse de la familia de origen y mantener la propia vocación. Aunque ambas reflejan las enormes dificultades todavía existentes para que una mujer recorriera ese camino de libertad, comparten una visión positiva y optimista de su itinerario vital, una misma fe en las nuevas posibilidades que se abrían a la “mujer moderna” de la preguerra española. La protagonista y narradora de la novela de Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, representa bien a la española nacida y educada en una pequeña ciudad española de la primera posguerra. El entorno social de la época, marcado por el nacionalcatolicismo ideológico del régimen franquista, definía un horizonte preciso y cerrado para las mujeres, idealizadas en los discursos públicos, pero conminadas al encierro doméstico, la vida de familia y el sacrificio constante en favor del cuidado de los otros. Claro que, incluso en un medio como aquel, una joven perteneciente a una familia liberal, que facilitó su acceso a la Universidad, era capaz de concebir y desear otra vida como posible: la vida de una escritora,

de una mujer con una dimensión pública. Su enfrentamiento, todavía “oblicuo”, con el horizonte vital de expectativas establecido para una mujer de su clase y de su tiempo, le permitió, sin embargo, lograr una vida plena, rica en experiencias humanas y logros profesionales que contribuyó, sin duda, a abrir el camino de las nuevas generaciones de españolas. La escritora y periodista Rosa Montero, por su parte, logra plasmar en su novela *Crónica del desamor* la compleja y cambiante realidad de las jóvenes de la Transición política, enfrentadas a nuevos problemas y a menudo desorientadas en medio de una lucha totalmente abierta por alcanzar mayores cotas de libertad y control de sus propias vidas. Su protagonista es ya una mujer profesional que vive sola y cría a su descendencia como madre soltera, reclama para sí misma todos los derechos que tienen los hombres y se muestra abiertamente rupturista respecto de los códigos morales establecidos. Símbolo de toda una generación, encarna las múltiples “batallas” diarias para alcanzar el cumplimiento progresivo¹⁷ de sus reivindicaciones de igualdad entre mujeres y hombres; unas batallas que han abierto nuevas y mejores posibilidades para ellas y para sus descendientes, las jóvenes españolas de hoy.

Notas

¹ “Me hubiera gustado ir a la universidad. Un día acudí de oyente a un curso de literatura geográfica; entonces me enteré de que la poesía se daba en Galicia y en Andalucía, de que el teatro en Madrid, y la novela en el Norte de España y en las Canarias. Volví muy contenta a casa. Entré. Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: ‘Venga usted aquí’. Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. Me dio porque se había enterado por un hermano de mi presencia en la universidad. Me abrió la sién y me salió un chorro de sangre; del golpe sentí que se me había ido Dios a quién sabe dónde. Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible” (Méndez 1990: 45).

² Tal y como ella recuerda en sus *Memorias habladas*, los primeros libros aparecidos con su firma provocaron en su padre una viva reacción: “Uno de los últimos veraneos que pasé en San Sebastián gané el concurso de natación de Vascongadas. Tenía ya publicados mis primeros libros: *Inquietudes*, *Surtidor* y *El ángel cartero* y acababa de vender un guión de cine. Las crónicas señalaron que la campeona de natación era poeta y cineasta y publicaron mi fotografía; mi padre, al verme en los periódicos, me comentó: ‘Apareces retratada como cualquier criminal’” (ibídem: 55).

³ “Ya dije que alrededor de nuestro trabajo estaban nuestros amigos, que venían a ver las impresiones todos los días. Y estoy segura que, para que el grupo de amigos llegara a formarse como generación del 27, fue fundamental el trabajo que Altolaguirre empezó con Emilio Prados y la revista *Litoral*, y que después continuó conmigo. Sin aquellas publicaciones (*Poesía*, *Héroe*, *1616*, *Caballo verde para la*

poesía, más todas las colecciones poéticas que editamos), no se hubiese podido crear una unidad de grupo” (ibídem: 92).

⁴ “Me lo dijo para justificar algo que me haría después, que no me gustó nada. Le expliqué que entre nosotros no había ninguna rivalidad, que él no me daba sombra, porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y que mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo” (ibídem: 181).

⁵ “Sonia. -Todos en la vida buscamos un amor, el amor *nuestro*. Como lo buscamos con afán, llegamos a encontrarlo. Pero suele ocurrir que ese ser que nuestro corazón elige, no es a nosotros a quien busca, sino a otro ser que es el amor *suyo*. Así, la vida es una larga cadena de desacuerdos, de inadaptaciones” (ibídem: 112).

⁶ Son las ilustraciones de las revistas de la época, como *Lecturas*, en las que aparecían “mujeres, inexistentes de puro lejanas [...], mujeres de mirada soñadora, pelo a lo garçon y piernas estilizadas, que hablaban por teléfono, sostenían entre los dedos un vaso largo o fumaban cigarrillos turcos sobre la cama turca de su *garçonnière*, lo turco era modernidad; otras veces aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo, pero aunque fuera de noche, siempre estaban despiertas, esperando algo” (Martín Gaité 1978: 13).

⁷ “Carmencita Franco miraba alrededor con unos ojos absolutamente tediosos y tristes, [...] llevaba unos calcetines de perlé calados y unos zapatos de charol con trabilla, pensé que a qué jugaría y con quién, se me quedó grabada su imagen para siempre, era más o menos de mi edad, decían que se parecía algo a mí” (ibídem: 63).

⁸ “Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, [...], aprenderíamos a poner un vendaje, a decorar una cocina con aire coquetón, a prevenir las grietas del cutis y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica, defenderla de calumnias y engendrar hijos que, a su vez, la alabaran por los siglos de los siglos” (ibídem: 96).

⁹ La rotunda inversión de valores, consolidada ya en la sociedad española de los setenta, época en la que se escribe la novela, es también tema de reflexión para la protagonista: “Me parecía horrible que alguien pudiera llegar a decir alguna vez de mí que era una fresca, hoy la frescura es sinónimo de naturalidad, se exhibe para garantizar la falta de prejuicios y de represión, sobre la mujer reprimida pesa un sarcasmo equivalente a la antigua condena de la mujer fresca, la frescura era un atributo tentador y ambiguo de libertad, igual que su pariente la locura.” (ibídem: 124-125).

¹⁰ “En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sonos y palabras –manejados al alimón por los letristas de boleros y las camaradas de Sección Femenina- para merecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley” (ibídem: 152).

¹¹ Al comienzo de la novela, la protagonista plantea ya este deseo, definiendo su proyecto narrativo en unas líneas reveladoras del concepto que la propia Montero tenía del libro que realmente estaba escribiendo: “Piensa Ana que estaría bien escribir

un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. Sobre Curro y ella. Sobre la Pulga y Elena. Sobre Ana María, que ha perdido el tren en alguna estación y ahora se consume calladamente en la agonía de saberse vieja [...]. Sobre Julita, muñeca rota tras separarse del marido. Sobre manos babosas, platos para lavar, reducciones de plantilla, orgasmos fingidos, llamadas de teléfono que nunca llegan, paternalismos laborales, diafragmas, caricaturas y ansiedades. Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (Montero: 10).

¹² “Piensa Ana ahora si seguirán igual, si Antonia, Blanquita y Lola cumplirán hoy el viejo ritual de las tortitas con nata y caramelo. O si en cambio se habrán dado cuenta de su absurdo y masticarán el dolor del tiempo que se ha ido. Como todas esas mujeres entre treinta y cuarenta años que se saben perdedoras, que han comprendido que el tren ha salido dejándolas en tierra, todas esas mujeres inteligentes, sensibles, amables, que han renunciado a vivir porque el cambio les ha llegado demasiado tarde, porque se sienten incapaces” (ibidem: 191-192).

¹³ “Piensa Elena que sí, que parir es un privilegio. O al menos empieza a pensarlo. Es curioso: durante años se rebeló a la posibilidad de ser madre; el sentimiento maternal, bah, bobadas, deformaciones culturales. Ahora, en cambio, cercana a la treintena, comienza a ver las cosas diferentes. No es que quiera tener un hijo, no. No siente ningún deseo de ser madre. Pero ahora, y esto sí que es nuevo, ha empezado a considerar el embarazo como una opción real y propia. Quizá es que durante mucho tiempo ha confundido la liberación de la mujer con el desprecio hacia la mujer misma: la liberación pasaba por la mimetización con el sexo del poder, había que adoptar los valores masculinos, copiar al hombre, repudiar la identidad de hembra. Elena, ahora, ha descubierto en su cuerpo el orgullo de saber que puede parir, si quiere, y que esto no es una servidumbre. Ha descubierto el orgullo de reencontrarse como sexo” (ibidem: 207).

¹⁴ “La píldora, el DIU, son problemas de mujer. Es ella quien las toma, quien lo sufre. El diafragma, sin embargo, es algo más cercano a la pareja: ¿ha de interrumpir el varón sus acaloramientos previos para que ella pueda colocarse el disco de caucho? Qué horror. ¿Ha de utilizarse a veces una crema espermicida? Qué desastre. Son tan cómodas las píldoras o el DIU, esos métodos que el hombre no padece...” (ibidem: 29).

¹⁵ Tras la durísima experiencia de un aborto clandestino, una de las protagonistas, Candela, se plantea su posición como mujer en medio de la permisividad sexual en auge: “Tuvo Candela mucho tiempo para reflexionar, allá en el hospital. Pensó en la liberación de la mujer, o mejor dicho, en esa supuesta liberación que a ojos de muchos hombres sólo se concretaba en lo sexual, en tener hembras más dispuestas, en olvidar el odiado condón, el coito interrumpido” (ibidem: 27).

¹⁶ “Cuando terminó con Juan terminó también su fe en la pareja. Ana creyó su desencanto eterno y vivió alborozada unos primeros meses de recuperación, de reconquista del entorno. Su cama volvía a ser suya, suyo era su tiempo, esas horas de las que ya no tenía que rendir cuentas a nadie. Suya la individualidad, sus amigos, sus gustos, sus decisiones, todo ese mundo que durante tres años fue plural. [...] fueron aquéllos sus meses más plenos, una época dorada en la que se sintió autosuficiente y libre, fue por entonces cuando comenzó a trabajar en prensa y se sabía poderosa, marcó sus relaciones sentimentales con distanciamiento tópicamente varonil. Pero hace ya casi cuatro años de la ruptura y Ana asiste ahora al despertar en ella de los viejos anhelos. [...] Y así, añora el torpe y tierno abrazo de un amante dormido” (ibidem: 32).

Bibliografía

- Alberdi, Inés. 1999. *La nueva familia española*. Madrid: Taurus.
- Borbón Parma, Irene de. 1979. *La mujer y la sociedad*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Campo Alange, Condesa de. 1948. *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: Revista de Occidente.
- Camps, Victoria. 1988. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Capel, Rosa. 1986. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer.
- Díaz de Mendoza, Carmen (condesa de San Luis). 1922. *Educación feminista*. Madrid: Reus.
- 1922. *Política feminista*. Madrid: Reus.
- Durán, M^a Ángeles. 1988. *De puertas adentro*. Madrid: Ministerio de Cultura / Instituto de la Mujer.
- Ferrándiz, Alejandra y Vicente Verdú. 1975. *Noviazgo y matrimonio en la burguesía española*. Madrid: Edicusa.
- Folguera, Pilar (dir.). 1988. *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Folguera, Pilar. 1988. 'De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988.' En Folguera (dir.): 115-116.
- Francos Rodríguez, José. 1919. *La mujer y la política españolas*. Madrid: Pueyo.
- Fundación FOESSA. 1983. *Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975-1983. IV Informe Foessa*. Madrid: Euramérica.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press.
- Kirkpatrick, Susan. 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, Gilles. 1999. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Mangini, Shirley. 1999. *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Península.
- Martín Gaite, Carmen. 1978. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- 1987. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Sierra, Gregorio. 1918. *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Renacimiento.
- 1920. *Feminismo, feminidad y españolismo*. Madrid: Saturnino Calleja.
- 1920. *La mujer moderna*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Martínez Sierra, María. 1931. *La mujer española ante la República*. Madrid: Esfinge.
- Nelken, Margarita. [1919]. *La condición social de la mujer en España*. Barcelona: Minerva.
- Méndez, Concha. 1931. *El personaje presentido/ El ángel cartero*. Madrid: Impr. Galo Sáez.
- 1990. *Memorias habladas, memorias armadas*. Ed. de Paloma Ulacia Altolaguirre. Madrid: Mondadori.
- Miguel, Amando de. 1974. *Sexo, mujer y natalidad en España*. Madrid: Edicusa.
- 1974. *El miedo a la igualdad*. Barcelona: Grijalbo.
- 1974. *40 millones de españoles 40 años después*. Barcelona: Grijalbo.
- Miller, Beth (ed.). 1983. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: U. of California Press.

- Montero, Rosa. 1978. *Crónica del desamor*. Madrid: Debate.
- Nash, Mary. 1983. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Nieva de la Paz, Pilar. 1993. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC.
- 2004. *Narradoras españolas en la Transición política*. Madrid: Fundamentos.
- 2008. 'Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca.' En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, 33: 155-176.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma (ed.). 1988. 'Introducción.' En: Méndez 1990.
- Vilches de Frutos, Francisca. 2006. 'El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia.' En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, 31.2: 5-39.
- 2008. 'El teatro de García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986).' En: *Anales de Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, 33: 65-110.
- Zavala, Iris (dir.). 1995. *Breve Historia Feminista de la Literatura Española. Vol. II. La mujer en la Literatura española*. Barcelona: Anthopos.