



ADRIANA MINARDI

Universidad de Buenos Aires CONICET, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-7371-3998>

El farmacón de la ilusión: *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité entre la memoria de género y la doxa

The Pharmacon of Illusion:

Entre visillos (1957) by Carmen Martín Gaité between Gender Memory and Doxa

Abstract

In this article we start from the following question: What differentiates the novel *Entre visillos* (Martín Gaité, 1957) from the analysis of *Uses of love of the Spanish postwar period* published by the same author as heir to her doctoral thesis *Usos amorosos del dieciocho en España*. One possible hypothesis is that to promote a change in perception and de-automate the perspective of the heteronorm, this imaginary “feminine” background is demystified. The cinema that appears in the novel as a drug is a clear metonymy of the function of fiction. We will structure the paper in two ways that will respond to the hypothesis raised: the first exposes the foundations of the norm and the distribution of roles for women; the second analyzes the rituals of demystification and deregulation of the norm, whose purpose is the internal or external exile that in the novel allows the anti-nationalist and performative gender argumentation.

1. Introducción

En este artículo parto de la siguiente pregunta: ¿Qué diferencia a la novela *Entre visillos* (Martín Gaité, 1957) del análisis del ensayo titulado *Usos amorosos de la posguerra española* que la misma autora publica como heredera de su tesis doctoral *Usos amorosos del dieciocho en España*.¹ Una hipótesis

¹ Nos referimos al legado que dejara el trabajo para la escritura, bajo la misma forma genérica de “usos amorosos” en la posguerra. Con esto queremos decir que, si bien son dos estudios

posible es que ya no alcanza con el realismo objetivo ni con el neorrealismo en la novela para explicar y denunciar la cuestión de género y el imaginario social del franquismo (Tseëlon, 2001). Para promover un cambio en la percepción y desautomatizar la perspectiva de la heteronorma, se desmitifica ese trasfondo imaginario “femenino”. Por ejemplo, el de la felicidad conyugal con sus hitos sociales tomados como fisiológicos, donde la amenaza a la ficción social es la ficción cinematográfica. El cine como farmacón (Derrida, 1997/1975)² que aparece en la novela es clara metonimia de la función de la ficción. Estructuro el capítulo en dos movimientos que darán respuesta a la hipótesis planteada: el primero expone los fundamentos de la norma y la distribución de los roles para las mujeres. Es el lugar paradigmático de la *doxa* política, social y económica del segundo franquismo bajo el llamado desarrollismo. El segundo analiza los rituales de desmitificación y desregulación de la norma, cuyo fin es el exilio interior o exterior que en la novela permite la argumentación antinacionalista y performativa de género.

La obra que analizo pertenece a la llamada generación del medio siglo español y me interesa en particular problematizar las funciones en las agencias de los personajes, incluidas las fiestas en las que el sentido de persecución respecto del género está presente. Entonces para comenzar podríamos preguntarnos: ¿El cambio socioeconómico de los años 50 en la España de Franco habilita el cambio en el imaginario para las mujeres en la dialéctica masculino/femenino? ¿Cómo funciona ese relato en la construcción de la novela en los años 50?

Tengamos en cuenta que la etapa de la inmediata posguerra supone el llamado neorrealismo, que continúa hasta 1956, para luego dar paso a un realismo social, que continúa hasta 1962 (Mainer, 1994). En este sentido, se trata de un realismo que tiene su base en la representación más que en el referente, que no se ocupa de construir la verosimilitud como finalidad, sino en su relación con la intimidad. Por eso la polifonía supone el aspecto íntimo, el interior de la ventana como límite social (Martín Gaité, 1999, p. 32). Los arquetipos femeninos y masculinos que se proyectan a través de esta novela están ligados a los modelos de género propuestos por la moral del nacionalcatolicismo. El interesante juego entre la ventana y el visillo, como puede verse desde el capítulo 1

diferentes, los conjuga la idea de la *doxa* en términos de “usos” o hábitos y lo afectivo en relación a lo amoroso o las concepciones del amor en el XVIII, uno, y en el XX (años 40 y 50), el otro.

² En “La farmacia de Platón” Derrida (1997/1975) señala el comienzo del diálogo Platónico donde los dos personajes discuten sobre el mito de Boreo y Oritia. En ese capítulo de *La diseminación* nos hace reflexionar sobre la aparición de Farmacea al comienzo del relato, pues trae la primera de las ambivalencias a tener en cuenta, es un nombre propio, pero a su vez es un término que significa la administración de un remedio sólo que ese farmacón, a su vez, nos arrastra hacia una nueva ambivalencia: significa un remedio que cura, pero también es un veneno que mata, una sustancia aniquiladora. Usamos esta metáfora para hablar del cine en esa doble ambivalencia de abrir las mentes y a la vez, para el nacionalismo católico, de envenenarlas.

(“Natalia levantó un poco el visillo para ver la calle”, Martín Gaité, 1993, p. 3), muestra esta relación que se establece entre el velo y el desvelo, entre lo que se oculta y lo que se muestra en esa ambigüedad liminal de los límites burgueses y la doble moral. Como antonomasia, el pueblo se representa por la *doxa*, es decir, en el trabajo retórico de las voces de la comunidad. En esa línea, sigo a Marc Angenot (2010), para quien es ideológico todo discurso a través del cual operan tendencias hegemónicas: “un canon de reglas y de imposiciones legitimantes y, socialmente, un instrumento de control, una vasta sinergia de poderes, de restricciones, de medios de exclusión, ligados a pautas arbitrarias formales y temáticas” (p. 12). Con esta premisa postulo la hipótesis que plantea que los hitos que la novela narra buscan deconstruir la lógica que emparenta los hitos sociales con los fisiológicos. En el planteo de poder cristalizarlos, el primer elemento es la lengua legítima, la “lengua nacional” que construye la *doxa*. La configuración de la novela está marcada también por la presencia de los fetiches y de los tabúes: la Patria, el Ejército, la Ciencia están, según Angenot (2010, p. 120), del lado de los fetiches; el sexo, la locura, la perversión están del lado de los tabúes. Como señala, es importante su tratamiento, puesto que los mismos no solo están “representados en el discurso social sino que son producidos por éste” (Angenot, 2010, p. 32).

En esta línea, en la producción que se da para generar los elementos que construyen el sentido del nacionalismo católico, vemos en el capítulo 11 un diálogo entre Elvira y Pablo, que se sostiene en un espacio abierto, acerca de la ruptura de la *doxa* haciendo intervenir el fragmento del poema de Juan Ramón Jiménez. Ese quiebre opera en el nivel retórico de la novela deconstruyendo las lógicas del rumor y del sentido común. Por eso la *doxa* no es solo estereotipificadora, sino es índice de la moral nacionalcatólica y tiene por objetivo romper la tradición de la novela y su retórica “rosa”. En *Entre visillos* puede hablarse, por tanto, de un personaje colectivo, asentado fuertemente desde la perspectiva de la burguesía, pero con distintas historias paralelas, desarrolladas por diferentes personajes que guardan relación entre sí a partir de los dos ejes que propuse de la norma: como hito social/fisiológico y la norma como división de género espacializada. Ambas con el gesto desregulador que, como veremos, aparece en las figuraciones de literatura (ya sea la citada o la pretendida). “Aparece, además, un predominio del diálogo y del lenguaje coloquial y la narración se sitúa mayoritariamente en el tiempo presente, de tal modo que los personajes están presentificados, para dar el efecto de inmediatez respecto de aquello que les está ocurriendo en ese momento o les acaba de ocurrir. Pero, aunque se trata de una novela coral, en ella destacan claramente cuatro personajes: Pablo Klein, Natalia, Julia y Elvira” (Cajade Frías, 2010, p. 495). Los dos primeros con “capacidad creativa” para dar cuenta del gesto meta-literario sobre los recursos de la *doxa*; las dos últimas para poner en tensión y representar los contramodelos de género. “El equilibrio de esa vida provin-

ciana en la que se sitúa la novela se va a romper con la llegada de Pablo Klein, el nuevo profesor de alemán del Instituto, que representa la figura del «extranjero» (Cajade Frías, 2010, p. 495) que desequilibra los esquemas actanciales. No obstante, como todo desequilibrio, nada termina efectivamente rompiéndose y, al igual que Andrea en *Nada* de Carmen Laforet o el final de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, la vida normada y bajo la *doxa*, prosigue. La *doxa* es dialógica, coloquial, de tiempo presente. En esa homeostasis el sujeto colectivo está contenido, por eso veremos los diferentes rituales de transgresión que se van plasmando como modelo crítico a la hegemonía del discurso “nacional” (Abad, 2009, p. 20).

2. Los hitos, la norma

No es casual que la novela inicie con la figura del diario de Natalia y el hito del matrimonio de Gertru. Se trata de la primera oposición que nos dará la pauta del condensado ideológico “tradición y modernidad” que la novela toma como eje narrativo. Natalia se construye como “la chica rara” frente a la “chica casadera”, que rechaza el “ponerse de largo”, al “ella que se descuide y verá” (Martín Gaité, 1993, p. 56) y el “qué manía tiene de estar siempre en otro lado, como la familia escocida” (Martín Gaité, 1993, p. 67) pronunciado por Mercedes a sus amigas. Tampoco disfruta del Casino, lugar en el que producen los rumores, los encuentros entre los géneros y las alianzas. Este arsenal del coro en la novela construye, asimismo, la imagen de la “chica rara”.

El retraimiento de la chica “*rara*”, poco inclinada a comentar con las amigas sus estados de ánimo, se interpretaba como una falta de solidaridad, como un síntoma de antipatía que casi resultaba insultante. Pero no se dejaba en paz a la chica rara de buenas a primeras, se peleaba, como ya vimos en otro lugar, por redimirla de su condición “*anormal*” y hacerla obedecer las normas de la grey. . . . Hasta dentro de la propia casa despertaba recelos el aislamiento de una chica, y ni siquiera invocando una razón tan noble como la de su afición a los libros, conseguía prestigiar su tendencia a la soledad (Martín Gaité, 1987, p. 45).

La *doxa* y sus circulaciones están dirigidas por los focos narradores de Natalia y de Pablo. En ellos se asume el testimonio. No es casual que sean estos personajes quienes irruman con el peso de “lo moderno”, pues su sentido es también el foco desde donde se narra. Siendo personajes que no han vivido la guerra, solo pueden resignificarla a partir de las analogías respecto de lo que observan. En Pablo esas analogías son más concretas: “Luego la vi toda al volver,

reflejada en el río con el sol poniente, como en tarjetas postales que había visto y en el cuadro que mi padre pintó, perdido como casi todos después de la guerra” (Martín Gaité, 1993, p. 56); en Natalia están puestas más en el dejar registro en su diario de los cambios, en dar testimonio. Natalia, además, es un personaje derivado de Pablo que es quien la motiva a elegir la ruptura de la “chica rara” y no de la “casadera”. El punto nodal que opera la antítesis en la novela en su situación inicial es el de la oposición entre la llegada de Pablo y el anuncio del casamiento de Gertru. En ese episodio se cristaliza la tónica de la novela, la del género en relación con los tabúes, los fetiches y la *doxa*. Ahí entre esas dos figuras de la amistad se ponen en tensión los hitos y su desmitificación, en especial la de “la ilusión”. ¿Cómo desarrolla la novela este movimiento hitos/división social de la norma frente a su desmitificación y desregulación? Con estos personajes la novela hace una demostración que pretende el efecto realista, en el lapso de tres meses. Basa su fundamento en mostrar las diferentes “opciones” que tienen las mujeres en las condiciones sociales de la posguerra y de los años 50. Los personajes femeninos, que aparecen en términos de un colectivo, se subsumen a roles impuestos; aunque no lo deseen, aunque los cuestionen, estos roles están porque vienen dados, suponen la pasividad, son parte de la norma y de la historia. Nos interesa cómo la novela da cuenta del paisaje social y discursivo, pero también *cómo se da testimonio de eso*.

Sin embargo, lo interesante es que la normativa social no supone que sea cumplida. Es decir, su imposición pasiva no supone su acatamiento. Las obligaciones de los hitos y la división social de la norma suponen un control y vigilancia que tiene su fundamento en la imaginación: en imaginar el ser casada y el ser madre. El contenido valórico de ese imaginario es lo que está en juego para la integración social, para evitar la desintegración o aislamiento, por ejemplo, en la figura de “la solterona”

Explica Martín Gaité (1987) en *Usos amorosos de la posguerra española*:

¿Pasaba lo mismo con las solteras? Evidentemente no. De las mujeres de la familia, del servicio doméstico, amigas o vecinas a quienes se les había pasado o se les estaba pasando “*la edad de casarse*”, los adultos hablaban con una mezcla de piedad y desdén. Incluso se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido ya marcadas por aquel estigma. “*Esa se queda para vestir santos. Y si no, al tiempo. Lo lleva escrito en la cara*”. (p. 146)

Los hitos en este ensayo, asimismo, juegan un rol clave para la división social. Especialmente para la diferenciación de espacios públicos y privados, o sociales e íntimos (Porrúa, 1993a; Porrúa, 1993b). La figura crucial en la novela es el imaginario y, con ello, el condensado ideológico vanguardia/tradición ligado al “hacerse ilusión”. Todos los personajes femeninos sienten o ansían o se performan de acuerdo a la ilusión, la cual es una ilusión retórica porque, incluso

cuando Gertru observa a su hermana, esa ilusión no deja de chocar contra la realidad. En la novela, Natalia se distancia de esa ilusión para dar paso a otra, la del proyecto o carrera, por ejemplo. El punto ahí es la tensión que genera en los vínculos sociales porque la ilusión es también pedagógica. Se educa y se performa mujer con ilusión.

2.1. El imaginario “femenino”

¿Qué diferencia Entre visillos *del análisis de Usos amorosos de la posguerra española?* Que ya no alcanza con el realismo objetivo ni con el neorrealismo. Para promover un cambio en la percepción de género, hay que organizar ese trasfondo imaginario “femenino”. Por ejemplo, el de la felicidad conyugal del capítulo 17, con sus hitos sociales tomados como fisiológicos, donde la amenaza a la ficción social es la ficción cinematográfica. El cine como farmacón, que se presenta como la amenaza al orden social hegemónico:

Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine. Para marzo del año que viene, no. Para el otro marzo. Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llamaba el alivio de luto. (Martín Gaité, 1993, p. 34)

Asimismo, en boca del cura que confiesa a Julia en el capítulo 7 y que le recomienda que no frecuente el cine, porque este “siempre hace algún mal El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas” (Martín Gaité, 1993, p. 45). Se puede pensar esta novela en dos movimientos: el primero dispone los fundamentos de la norma y la distribución de los roles para las mujeres; el segundo supone los rituales de desmitificación y desregulación de la norma, cuyo fin es el exilio interior o exterior. Los roles marcadamente femeninos están completamente contenidos y limitados por su relación con los roles masculinos (padre-novio-marido) y por hitos “fisiológicos” en relación a ellos (puesta de largo, noviazgo formal, pedida de mano, casamiento). Cuando la mujer se vuelve apta para el matrimonio en esta sociedad, es un momento crucial de su desarrollo y se la define como tal en pos también de la procreación. El primer movimiento se da fuertemente durante las ferias, esas fiestas populares que, por el contrario, deberían dar lugar a la excepción y ruptura de la norma. No obstante, aquí hay desfile de gigantillas, gente disfrazada con cabezas gigantes persiguiendo con palos a los chicos. Como vemos, la analogía es clara. Supone el imaginario represivo con su efecto pedagógico que impone toda una serie de conductas y prescripciones disciplinarias. No

es casual que la película que se nombra sea *Marcelino, pan y vino* (1954) por su efecto moral católico. Veamos lo que sucede en la confesión:

Julia quería hablar más, pero don Luis tenía voz de prisa. Ahora las mentirillas, el cotilleo, las malas contestaciones a la tía. Don Luis escondió un bostezo. Estaban cantando el Cantemos al amor de los amores. La iglesia se apaisaba, dejaba de girar. Los altares, las velas y los santos volvían a sus sitios, desfilaban por la canción en línea vertical, despacio, como cuando se pasa un mareo.

—No vuelvas mucho al cine, hija. Hace siempre algún mal. (Martín Gaité, 1993, p. 77)

En ese sentido, norma e ilusión son necesarias. En ese cruce se da también la posibilidad del testimonio que es lo que nos ofrece la novela con el diario de Natalia y la voz de Pablo, como si construyera una mirada cinematográfica. Testimonio y acto de escritura que discute dónde está lo creativo frente a la norma impuesta. Si el matrimonio, como hito, se vuelve un tema de interés general que convoca a toda la sociedad, implica entonces que sobre él se cierne un estatuto jurídico de derechos y obligaciones. Con esto me refiero a que es una cuestión de todos los sectores colaborar solidariamente para que los matrimonios se lleven a cabo. Pero en ese intercambio no hay diálogo, como vimos en Gertru y Ángel, sino cumplimiento de la norma. Por ejemplo, las cartas de Julia y Miguel, que, a su vez, están intervenidas por el dispositivo de la confesión: “Anoche me desperté y estuve escribiéndole cosas como las que me escribe él” (Martín Gaité, 1993, p. 40), confiesa Julia, pero al día siguiente se arrepiente y se va a confesar. La pureza en el aspecto público y la perversión que opera el fetiche en el privado son lugares comunes. Lo mismo con el cine que el confesor censura.

Otra intervención se da en el personaje de Elvira y el ejercicio artístico de la pintura “picaseana”. Podemos ver en ese caso cómo el luto opera la performatividad (escena del balcón, Elvira respirando), paralelo con Mercedes y Federico en la terraza. En esos espacios “híbridos” como el casino y las reuniones en la casa de Yoni, molesta la mezcla de clases. Esa mezcla lleva a la figura de Pablo, con su foco cinematográfico.

—¿Vas a ir al Casino a la noche?

—Creo yo que daremos una vuelta. ¿Tú qué dices, Julia?

—A mí me da igual. Total, está siempre tan ful.

—Sí, es verdad, no sé qué pasa este año en el Casino. Y cuidado que la orquesta es buena, pero no sé.

—La mezcla —saltó Mercedes con saña—. La mezcla que hay. Decíamos de la niña del wolfram. La niña del wolfram, la duquesa de Rockefeller, al lado de las cosas que se han visto este año. Hasta la del Toronto, ¿para qué decir

más?, si hasta la del Toronto se ha vestido de tul rosa. Y por las mañanas en el puesto. Así que claro, es un tufo a pescadilla...

—No, y que hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico. (Martín Gaité, 1993, p. 89)

La mezcla es también la diferencia de clases. La burguesía, sobre la que la novela ejerce su núcleo crítico, y la obrera, pero también aquella categorizada como “extranjera”. No es casual que las tensiones entre las clases y la infancia estén correlacionadas porque suponen la mirada de extrañamiento. Otro espacio híbrido y prohibido, al igual que sucede en *Nada* de Carmen Laforet, es el barrio chino, lugar también del tabú sexual, marginal y prohibido.

2.2. La infancia y el lugar de la literatura

Las imágenes de la infancia como de ensueño también aparecen en Pablo:

Franquéé [la puerta] y entré en un patio grande y absolutamente desnudo, como el alma de una cárcel. Al fondo, a unos cien metros, estaba la fachada del Instituto. Era de piedra gris, sin ningún letrero ni adorno, y tenía solamente tres ventanales uno encima de otro y encima, a su vez, de una puerta demasiado pequeña hacia la cual iba avanzando. Todo estaba arrinconado en la parte de la izquierda, de tal manera que por el otro lado sobraba mucha pared. Chocaba la desproporción y la torpeza de aquella fachada que parecía dibujada por la mano de un niño. No había nadie. Graznaban en el tejado unos pájaros negros. (Martín Gaité, 1993, p. 120)

Como vemos, la referencia a la mirada y al lugar de la infancia aparece como clave en la configuración subjetiva de Pablo. La mirada de niño es la que intenta sostener Pablo narrador, es decir, una mirada extrañada. “Volver a mirar con ojos completamente distintos la ciudad en la que había vivido de niño y pasearme otra vez por sus calles, que solo fragmentariamente recordaba” (Martín Gaité, 1993, p. 121). En correspondencia con la construcción de esta mirada y de la masculinidad que construye Pablo, está la carta de Elvira que Pablo decide borrar al no enunciarla. En esa operación el personaje masculino cae como candidato, estereotipo de la novela rosa, se lo transforma en antihéroe, pero también en quien modifica a otros personajes sin dejarse modificar a sí mismo, por eso su mirada es extranjera. Además, no es militar ni notario. Es un personaje narrador disruptivo, sin proyección futura ni estabilidad. A partir de cómo se dividen los tipos de narradores, pero, fundamentalmente, indagando los fundamentos para tal división, podemos pensar el problema de la función literaria. Por eso la ilusión queda en el lugar del imaginario que performa subjetividades de géneros frente a la posibilidad del realismo. Pregunta: ¿es posible el

realismo si constantemente se trata de una realidad que funciona sobre ilusiones, sobre ficciones? En definitiva, la *doxa* condensa el elemento imaginario. En esta línea, es importante el capítulo 16, cuando Natalia y Alicia discurren sobre la representación del “río”.

Le pregunté que por qué no hacía ella diario y dijo que no me enfadara, pero que le parecía cosa de gente desocupada, que ella cuando no estudia le tiene que ayudar a la madrastra a hacer la cena y a ponerle bigudís a las señoras. Otro día le hablé del color que se le pone al río por las tardes, que si no le parecía algo maravilloso, a la puesta del sol, y me contestó que nunca se había fijado.

— ¿Pero cómo puede ser? ¿No se ve el río desde tu ventana?

— Pues, sí. Pero nunca me he fijado. A mí me parece tan natural que ni me fijo. Un río como otro cualquiera. Agua que corre. (Martín Gaité, 1993, p. 135)

Alicia supone el punto de vista literal, concreto, de la no burguesía. En cambio, Natalia construye lo connotativo, lo poético, que habilita su condición burguesa. Esto es importante porque funciona sobre la base de la novela: la *doxa*, el sentido común del objetivismo que se muestra en la diégesis, frente a las estrategias de los personajes que narran, escriben sobre servilletas con lápiz labial o pintan. Esa intimidad de la que hablo no supone un foco psicologizante a lo Elvira; por el contrario, sirve para mostrar la conciencia de la burguesía hacia los años 50. Por eso la mirada extrañada de Pablo le sirve a Elvira, como vemos en el capítulo 11, no para estereotipar, sino para mostrar que la comunidad de mujeres vive en una falsa conciencia de clase, la de la burguesía española de provincia. Ese momento tensiona los mandatos, las pedagogías y las genealogías, sobre lo que es válido o no. En esa línea se sostienen los discursos de construcción de modelos femeninos y masculinidades. Para las mujeres, el rol de asistencialismo, de caridad (propios de la moral católica de la Sección femenina) es la antesala de los roles de esposa y madre; la mujer debe contentar el alma del varón según el discurso religioso (Blasco Herranz, 2014; Glenn, 1983; Lee, 2010), tal es el consejo que le dan a Julia. Dialécticamente, el hombre influye sobre la mujer y la determina. Juego activo y pasivo donde el único poder que le queda a la mujer es el del gobierno del hogar en términos de estrategia, como vemos en los personajes de Miguel y Julia. Pero el punto acá es el origen del mandato “fisiológico” del matrimonio, puesto que la pregunta acerca del deseo resulta clave para pensarla. Como veremos, los “desvíos” conectan el deseo a la posibilidad poética, en especial la de la escritura.

Ahora bien, en muchos casos, ese deseo desregulador aparece intervenido por Pablo que habilita el despliegue; en Natalia el personaje masculino del profesor genera unas transferencias no solo didáctica, sino también moral. Por eso, incluso por más desregulador que aparente ser, siempre es indirecto, mediado

por modelos de masculinidad femenina, ya sea para liberar el deseo considerado propiamente femenino o para sujetarlo a la norma *dóxica*. Digo, ya sea para la escritura, la carrera, o para el matrimonio. Le pasa con Natalia y con Rosa, por ejemplo, pero también con Emilio de quien Pablo es su consejero. Siguiendo este razonamiento, Natalia huye a la infancia para construir su ficción, no al imaginario de la *doxa*, sino al imaginario de la falta: salvaje, libre, en espacio conectado con la naturaleza. Lo mismo sucede con Elvira que trabaja en paralelo con el personaje de Natalia. Pensemos cómo recuerda su infancia, asociada a los mismos semas que muestra el personaje de Natalia. No obstante, a diferencia de Natalia, Elvira se sujeta luego, gracias también a la intervención a Pablo, sobre Emilio. Lo interesante es ver en ella un gesto metaliterario: es un personaje heredero del romanticismo, condensa todos los chiches que esta novela “realista” rechaza. Sin embargo, esa fuga permite leer el desvío, aunque breve, de la norma. Fisiológicamente estas normas que indizan los hitos sociales suponen la división absoluta entre la infancia y la adultez. Por eso la infancia es un vacío que se recuerda como lo no recuperable. El mundo adulto es un mundo normado, de símbolos, rituales y juridicencia. Es decir, de leyes que se fundan en la *doxa*, en los rituales y en los símbolos, como la vestimenta, que representan el ejercicio del arreglo social, con el que me referí a quienes dictaminan y controlan el momento y cumplimiento de la norma “fisiológica”. No es casual que la “memoria”, selectiva y destinada a borrar la infancia y, con ello, la guerra civil, tengan un matiz subjetivo, antirrealista, que enfoca su *pugna verborum* con la *doxa* de la moral nacionalcatólica. La primera impresión que le produce a Pablo el Casino pone en evidencia la intensa vigilancia y el control social a los que en la novela se encuentra sometido cada sujeto.

3. Literatura y educación: conclusiones

“Los hitos” son las “etapas” que, simulando un punto de vista fisiológico, las mujeres como comunidad deben transitar; persiguen normas sociales que se cristalizan como “naturales”: el Instituto, el ponerse “de largo”, la “pedida de mano”, el matrimonio, la maternidad. Paradójico es el lugar relegado en el que queda la infancia. En este artículo vimos especialmente “la división social de la norma” (el racionamiento: “la espacialidad performativa”) con la que me referí a cómo se espacializa la norma de división de lo masculino, de lo femenino, sus alianzas y estrategias. En principio, la casa paterna/casa del marido, pero también las funciones de estado, privadas, masculinas, en oposición a las mujeres en cooperación. Por ejemplo, Tali, la iglesia, con el dispositivo de la confesión; el casino como lugar de las alianzas y de la exposición femenina (subasta). Ahí aparece lo que podríamos entender como un “intercambio de mujeres” en la

novela, con sus alianzas de apoyo y cooperación. En esa línea, siguiendo a Gayle Rubin (1986), podemos pensar que una mujer es una mujer en tanto el vínculo que sostiene con los hombres la construye como tal. Por eso el matrimonio es una unión no entre hombre y mujer, sino entre dos hombres: marido y el padre que desplaza la mercancía. En ese intercambio se definen también las lógicas de la masculinidad: buen candidato esposo militar o notario. Los lugares de esparcimiento, como el cine, se caracterizan por la llamada cultura de masas (por ejemplo, la película *Marcelino, pan y vino*, 1954; NODO). La calle/los paseos operan bajo ese estricto control también: la mirada, los cuerpos. El café servirá para la tertulia, pero también para la confesión secularizada (Pablo, Tali). Como marco a esta propuesta, nos encontramos con la red de discursos de Falange y de los medios de comunicación, fundamentalmente las revistas (*Teresa, la revista para todas las mujeres*, por ejemplo), la red que ofrece el modelo estereotípico de la mujer frente al antimodelo. Así la tipicidad de la norma se asegura en un espacio y en un hito que simula ser fisiológico, incluso en los roles. Podemos pensar en la tía Concha, que cumple el rol de madre, y en Mercedes, que continúa el linaje femenino.

En esa normalización de la restricción y el racionamiento, nos encontramos con la contracara, el germen del antimodelo, el desvío de la norma que se presenta con los sentidos de la huelga de tranvía de 1951 y de las huelgas estudiantiles de 1956 con presencia del SEU. En este desvío aparecen Rosa, Natalia, Elvira (pensemos en el nombre de heroína literaria), la “chica rara”, Marisol “chica topolino”, Alicia la obrera, la madre de Pablo. La normalización no se estandariza ni se resuelve con el dictado de la norma. Es ideológica y funciona sobre el imaginario porque se es según se imagina ese rol, por eso en el texto es clave la construcción “me hace ilusión”. No bastan el control ni el cumplimiento (pensemos en Tali y su padre en tanto nuevo rico). Hay tensión entre tradición y modernidad. Es el personaje de Natalia el que encauza el sentido de la renovación estilística e ideológica en la novela. En principio, porque aparece otra posibilidad de imaginarse a sí misma en tanto mujer. Se habilita el desplazamiento semántico del hito al de hacer carrera. Y no es casual que el interés y la vía de realización sean las ciencias naturales, como vemos en el capítulo 13, puesto que es una manera de cambiar el sentido “evolutivo”, fisiológico de los hitos por una profesionalización de la mujer. La educación de las mujeres implica una pedagogía que es “cuestión social” porque la posibilidad de asistir al Instituto es, o bien escasa, o sigue los patrones de unidad de Estado (la familia como unidad primaria del aparato ideológico); Natalia dirá: “Es verdad que en mi casa no se puede vivir, tenía usted razón. La familia le come a uno, yo no sé. Hoy sin falta voy a hablar con mi padre” (Martín Gaité, 1993, p. 140). Ese no saber (“yo no sé”), esa elipsis que se construye, está en el mismo nivel de la infancia y la Iglesia (el instituto religioso). Recordemos el capítulo 15, la firma del concordato con la Santa Sede y el aspecto alegórico del Instituto-cárcel que,

además, se introduce con una lógica funeral, la de la muerte del director frente a la masividad de la procesión y el espectáculo de las Gigantillas.

En ese lugar vemos a Pablo como otro de los personajes disruptivos. Su disrupción, no obstante, al igual que la de todos los personajes que intentan desviar la norma, no resuelve el problema de las condiciones desiguales, que presenta en tanto hito y su división social genérica. El desvío es en Pablo lo educativo, mientras que en lo social, como vimos, interviene para asegurar la trascendencia de la norma. En lo educativo puede asemejarse a “la España de la rabia y de la idea” porque realiza una reflexión sobre la educación, los paseos, las charlas que intentan rescatar a Natalia, los claroscuros que juegan con las sombras del instituto y la luz natural. Lo mismo le sucede a Natalia cuando necesita estudiar. Sin embargo, la reflexión final sobre si ha servido el método termina contrarrestando con la realidad de la *doxa*. Es decir, el realismo le gana al ideal, a la utopía. Por tanto, lo abandona casi en el mismo momento en el que se vuelve consejero de Emilio. Es como si la *doxa* lo hubiera performado. Y quizá por eso mismo huye. Con la tercera persona la novela trata de hacer creer verdad; como si en cierta forma apareciera una circulación de la *doxa*. No obstante, también se muestra una disputa por la narración, por los focos de la narración de Pablo y Natalia, en esa tensión entre la objetividad y la intimidad, que media la conciencia burguesa de la transgresión a la norma. En definitiva, la *doxa* y las intervenciones que recaen sobre ella suponen un artificio, un modo de leer lo social desde la novela con sus tensiones y contradicciones, tanto en lo formal como en lo semántico.

Bibliografía

- AA.VV. (1993). *Carmen Martín Gaité*. Ministerio de Cultura.
- Abad, I. (2009). Las dimensiones de la “represión sexualizada” durante la dictadura franquista. *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 84, 65–86.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social*. Siglo XXI.
- Blasco Herranz, I. (2014). Género y nación durante el franquismo. In S. Michoneau & X. M. Núñez Seixas (Eds.), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo* (pp. 49–71). Casa de Velázquez.
- Cajade Frías, S. (2010). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV(2), 489–518. DOI: <https://doi.org/10.3989/rntp.2010.17>
- Derrida, J. (1997). La Farmacia de Platón. In J. Derrida, *La Diseminación* (pp. 91–261) (J. Martín Arancibia, Trad.). *Espiral/Fundamentos*. (Texto original publicado en 1975)
- Glenn, K. M. (1983). Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité. In J. W. Pérez (Ed.). *Novelistas femeninas de la postguerra española* (pp. 33–45). Porrúa Turanzas.
- Lee, S. (2010). *Una comparación temática de las novelas de postguerra* Entre visillos y Nada. [Chancellor’s Honors Program Project, Universidad de Tennessee] http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1399

- Mainer, J. (1994). *De postguerra (1951–1990)*. Crítica.
- Martín Gaité, C. (1999). *Desde la ventana*. Espasa Calpe.
- Martín Gaité, C. (1993) *Entre visillos*. Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama.
- Porrúa, M. (1993a). Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité. In E. Martinell (Ed.), *Carmen Martín Gaité* (pp. 120–128). Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Porrúa, M. C. (1993b). La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda). *Filología*, 1-2, pp. 291–299.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30), 95–145.
- Tseëlon, E. (Ed.) (2001). *Masquerade and identities: Essays on gender, Sexuality and Marginality*. Routledge.

Nota bio-bibliográfica

Adriana Elizabeth Minardi es Doctora por la Universidad de Buenos de Aires e Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha publicado trabajos sobre la producción ensayística y narrativa de Juan Benet en diversas revistas académicas y participó como editora y autora del libro *La escritura íntima de Manuel Azaña*. Es profesora adjunta regular de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del Instituto de Filología y Literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Ha publicado *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco: Un análisis ideológico-discursivo* (Biblos, 2010), *Memoria, historia, discurso: Variaciones sobre algunos ensayos benetianos* (Pliegos, 2013) y *Formas del ensayo en Juan Benet* (Eudeba, 2021). Ha sido investigadora externa del proyecto “La memoria novelada”, de la Universidad de Aarhus, Dinamarca, y directora del proyecto PICT “Memoria, Escritura, Retórica política. Manuel Azaña y Juan Benet. Derroteros críticos de la paradoja hispánica”. Sus áreas de trabajo son la literatura española contemporánea y el análisis del discurso, con especial foco en temas como la relación retórica/política, la memoria discursiva y la construcción del ethos. Ha sido becaria de la Fundación Carolina y ha dictado conferencias en la Universidad de Aarhus, la Universidad de Kassel —de la que también ha sido becaria posdoctoral—, la Universidad de Valladolid y la Universidad Federal de Río Grande do Sul en el equipo del SEAD (Seminario de Estudios en Análisis del Discurso). Integra actualmente el comité de redacción de la revista *Filología* (CIRC-LATINDEX) y es asistente editorial de la revista *Rétor* (CIRC) así como vocal de la Asociación Argentina de Retórica. Actualmente es directora de un proyecto PIP sobre la producción literaria española de los llamados “felices años veinte”. Ha dictado seminarios de doctorado, maestría y especialización en diferentes universidades nacionales e internacionales.

email: adrianaminardi@hotmail.com