

## Carmen Martín Gaité y la cultura popular

Mercedes Carbayo Abengózar  
Nottingham Trent University  
mercedes.carbayo-abengozar@ntu.ac.uk

**Resumen:** La cultura popular es un término complejo porque puede ser interpretado desde distintos parámetros, pero algo que parece estar claro es la relación entre la cultura popular y el mundo de lo femenino. Este trabajo va a explorar esa relación a través de los textos de Martín Gaité, ya que ella era no solo una profunda conocedora y amante (aunque con un amor que creció de forma gradual) de esta cultura, sino que también estudió en profundidad cómo algunas formas culturales, específicamente para este trabajo la copla y las novelas rosa, han influido en la construcción del género en España, principalmente durante la posguerra.

**Palabras clave:** Gaité, popular, novela rosa, copla, *El cuarto de atrás*, *Usos amorosos de la posguerra española*.

---

Nadie puede negar que Carmen Martín Gaité era un personaje popular. Sus originales boinas, su atuendo y su presencia casi imprescindible en la Feria del Libro de Madrid durante años, la convirtieron no solo en una escritora leída, comentada y admirada, sino en un personaje público querido por sus lectores. Ella parecía entender muy bien los diferentes sentidos que se le pueden aplicar a lo popular, desde la cercanía a un público masivo como ella hacía cada año al firmar sus libros en la Feria de Madrid y charlar con sus lectores, es decir, la creación de una persona pública, hasta la elección de una determinada forma de escribir, un modo, como defiende en su estudio *Desde la ventana* (1987). Pero Martín Gaité no era popular solo por su persona o su manera de escribir, sino que además a lo largo de su carrera fue reconociendo gradualmente la importancia de la cultura popular y lo determinante que ha sido en la formación de la sociedad española. Como veremos, la cultura popular siempre se ha identificado con el mundo femenino, un mundo que la autora siempre ha favorecido en sus textos. Este trabajo pretende aportar un acercamiento a la manera en la que Gaité ha contribuido con su literatura y su conocimiento de la cultura popular al entendimiento de la construcción del género en la sociedad española, sobre todo en la época franquista.

El concepto de cultura popular es muy complejo y sobre ello se ha escrito mucho [1]. No siempre podemos decir que la dimensión cuantitativa (es popular lo que le gusta o practica mucha gente) de la cultura popular sea fundamental para definirla ya que, por ejemplo, hay artefactos culturales que se han considerado de cultura de élite y por tanto destinados a un público selecto, pero que son conocidos o popularizados por el gran público, como, por ejemplo, los vals de Johan Strauss o novelas de literatura clásica

poco leídas fuera de los círculos académicos, pero muy conocidas cuando se han llevado al cine o la televisión. La cultura popular siempre se ha considerado inferior a la cultura de élite y se ha identificado además de con la cultura de masas, como una cultura cuyo principal objetivo ha sido el beneficio económico. Sea cual sea su definición, lo que sí podemos afirmar es la importancia que tiene para entender, construir y conformar la sociedad. Para mí, y siguiendo a Gramsci [2], la cultura popular es un lugar de contestación política donde confluyen y luchan ideologías y discursos, un lugar desde donde se puede resistir y contestar, pero también reproducir poderosos intereses e ideologías dominantes.

Así pues, es desde la cultura popular y bajo una interpretación neo marxista, como quisiera acercarme al mundo gaitiano ya que, por una parte la mayoría de sus textos, tanto de ficción como ensayísticos, poéticos o visuales, tocan el tema de la cultura popular directamente. Por otra parte, este acercamiento neo marxista me va servir para explorar la represión social que intentan desenmascarar los textos de Martín Gaité desde el punto de vista de la clase y el género además de las nociones ideológicas que producen

Sue Thornham (2007: 13) afirma que la división entre cultura de élite y cultura popular es sobre todo genérica y hace referencia a otra división, la que hay entre una actividad cultural principal, pública y profesional y una actividad marginalizada, privatizada y mucho menos original. Esta división ha producido una cierta feminización de formas de cultura de masas como por ejemplo, las novelas de amor o las revistas de mujeres en oposición a lo que se entiende como escritura de autor. Esto no solo refleja divisiones sociales de género, sino que ayuda a construir nociones de lo femenino que lo identifican con la mercantilización, la estandarización y la pasividad manteniendo así lo femenino en la esfera de lo privado, un lugar que se entiende como algo subordinado, emocional y doméstico.

Tania Modleski (1982) analiza tres formas culturales populares arguyendo que, en su opinión, son mayoritariamente consumidas por mujeres e implicando a su vez que la cultura popular ha pertenecido siempre al ámbito de la mujer más que del hombre en cuanto a su consumo. Estas formas culturales analizadas en su estudio son las novelas de amor, la novela gótica y los culebrones de televisión. Unos años antes de que Modleski hiciera estas afirmaciones, Martín Gaité publicaba una de sus novelas más interesantes para mí, *El cuarto de atrás* [3] en la que ahonda en este tema y unos años más tarde, en 1987, se publicaba el volumen *Usos amorosos de la posguerra española* [4] en el que la autora describe y analiza la manera en que se va construyendo el género en la España de posguerra a través de discursos y consumo de todo tipo de literatura popular dirigida y consumida mayoritariamente por mujeres.

En *El cuarto de atrás*, publicada después de la muerte de Franco, la protagonista que aparece como áter ego de la escritora explora los fantasmas de un pasado donde primaban los silencios y la escasez tanto de alimentos como de literatura, y en donde las mujeres vivían sujetas al Código Civil de 1889 y recluidas en casa para que así fuera más fácil el control sobre ellas (Carbayo-Abengózar 1998: 34). Para huir de este control imaginaban distintas maneras de escapar, como la que la protagonista nos cuenta, a la Isla de Bergai; “A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación” (Martín Gaité 1988: 180). Pero también se escapaban a lugares imaginarios que venían de la cultura popular como la isla de Cúnigan, un lugar “mágico y único” (Martín Gaité 1988: 79) que solo conocía a través de una canción: “Ven pronto a Cúnigan, si no has estado en Cúnigan, lo encontrarás espléndido, mágico, único, magnífico de verdad” (p. 79). Es decir, las mujeres de posguerra, según la autora, utilizaban su imaginación creando lugares

mágicos donde poder vivir las experiencias que no podían vivir en la vida real o acudían a esa cultura popular a la que tenían libre acceso ya que la cultura de élite estaba restringida a unas pocas, para poder escapar al férreo control que se ejercía en su mayor parte a través de la Sección Femenina de Falange. En el artículo “El cuento español de posguerra” del volumen *Pido la palabra*, Martín Gaité comenta que en aquella España solo los jóvenes que habían nacido en una familia culta con hábito de lectura podían conocer la literatura española, pues para el régimen esta literatura promovía un estilo de vida negativo (2002: 173).

En este contexto fue la novela rosa como forma popular de literatura la que se llevó todas las simpatías al evitar aparentemente un estilo de vida negativo, algo que preocupaba al régimen como recoge la autora en el mencionado artículo: “La vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas’, era una frase de Cristina Guzmán, el personaje femenino más famoso de la novelista citada [Carmen de Icaza]” (2002: 174). Y es que para las jóvenes de la primera posguerra la eterna sonrisa era obligatoria: “Una mujer que pretendiera hacerse la interesante mediante la languidez, estaba obedeciendo a unos modelos de comportamiento equivocados, pasados de moda” (Martín Gaité 1994: 40). Es decir, dentro de la cultura popular existían espacios feminizados como afirma Sue Thornham más arriba, y estos espacios eran en particular las canciones o el mundo romántico de las novelas rosa. En ellas se mostraba algo tan pueril y tan femenino como las grandes pasiones y de ahí que fueran tachadas de melodramáticas a diferencia de otras formas culturales también populares como el toreo o el fútbol donde se ensalzaban otros elementos más masculinos como la fuerza, la habilidad, la bravura, el esfuerzo.

Sin embargo, la cultura popular femenina presenta más complejidades de lo que, en principio, sugiere esta división; complejidades estas que la autora va a ir desgranando a lo largo de su carrera de escritora. Para empezar, las novelas rosa eran fuente de todo tipo de contradicciones: por una parte eran producidas, distribuidas y consumidas principalmente por y para mujeres al tocar los temas del corazón y las pasiones, lugar asignado a las mujeres; pero, por otra parte, eran denigradas por los teóricos del régimen porque desviaban a la misma mujer para la que se escribían, del camino correcto, como apunta una entrada en la revista *Medina*:

El cine, las novelitas rosas sin imaginación y otros peligros del mundo, han dotado de una falta personalidad a la secretaria [personaje particularmente exaltado durante la posguerra y profesión recomendada por la Sección Femenina]. Parece que les gusta mucho que todas sean coquetas y adopten actitudes sentimentales frente al jefe... Un poco de formalidad. La vida no es ni debe ser nunca una añagaza de novela (citado en Martín Gaité 1994: 147).

Efectivamente, la vida no era una novela rosa en la España de posguerra, y no lo era para nadie, pero mucho menos para las chicas de clase baja. Relatos como “La chica de abajo” o “Los informes” publicados en sus *Todos los cuentos* (2001) o su novela *Fragmentos de interior* (1980) describen una sociedad clasista y desigual donde la cultura escrita estaba destinada a unos pocos y las chicas de clase baja tenían pocas posibilidades de mejorar su vida, a menos que fuera a través de trabajo manual o convirtiéndose con mucho esfuerzo en la famosa secretaria. Así, en el mismo *Cuarto de atrás* (1988) o *Entre visillos* (1989) se nos habla de las experiencias vitales de las chicas de clase media: vacaciones, bailes, trajes y clases de secundaria para estar bien formadas de cara a un matrimonio ventajoso, ya que la vida de estas chicas tenía que ser una carrera sin fondo hasta llegar a la meta de toda mujer, el matrimonio. Nada muy distinto, por otra parte, a lo que se presentaba en las novelas rosa, a pesar de las críticas

de las que eran objeto, donde las protagonistas, después de vivir su particular aventura, acababan casándose:

La novela rosa –escribió una autora que, por otra parte, no se alejó demasiado en sus argumentos de “los rosáceo”–, es algo llamado a desaparecer por absurdo. Es un pomo de veneno en manos femeninas. La novela rosa acaba siempre donde comienza la vida: en el matrimonio (citado en Martín Gaité 1994: 148).

¿Qué era entonces lo que la novela rosa proponía para, por una parte, presentarlo de una manera tan negativa y por otra presentarlo como la lectura favorita de las chicas?

Lo que ocurría, según esas publicaciones premonitorias de la Sección Femenina de la época que criticaban la novela rosa, es que si las chicas en edad de casarse leían demasiadas novelas se les pasaba el momento y acababan solteras:

A los 17 años, Juanita no vive más que de novelas; sueña con un hombre de 30, de espíritu atormentado, que se enamora localmente de ella. A los 18 se enamora de un joven al que no conoce más que de vista, pero que tiene el rostro y la figura de su “héroe”. Al fin consigue atraparlo. El un día está amable y otro ni la saluda. Ni se ha fijado en ella. Pero Juanita no puede abstenerse de “novelar”... A los 20 le conoce más a fondo y es vulgar, no un Gregory Peck con complejo de *Recuerda*. Se enamora de otro al que rodea de misterio e ilusión. A los 30 está empleada y sigue atiborrándose de novelas. Tiene un novio corriente y buen chico, al que desprecia porque no se parece a sus héroes predilectos. A los 35 sale con otro, pero es un don Juan vulgar. A los 50, para consolarse de su soltería sigue leyendo novelas (citado en Martín Gaité 1994: 143) [5].

Esta cita encierra muchas de las ideas que la Sección Femenina quería elevar a verdades absolutas sobre el comportamiento femenino y que, a su vez, estaban presentes en los argumentos de las novelas rosa que tanto criticaban, como que las mujeres necesitaban atrapar a los hombres, o que el juego amoroso debía convertirse en una especie de persecución, una caza con trampa que las mujeres ponían a los hombres para atraparlos; que la soltería no era una opción y que necesitaba de consuelo, y que el trabajo femenino, incluso en las mujeres más modestas, era la consecuencia indeseada de no haber podido conseguir casarse a tiempo. Es decir, las novelas rosa eran buenas en tanto en cuanto ponían sobre el terreno las estrategias que las mujeres tenían que utilizar para conseguir su meta, pero había que dosificarlas, sobre todo, una vez conseguida la meta del matrimonio. Una vez aprendida la estrategia y conseguido el objetivo de la boda, había que olvidarlas porque las novelas acababan justo ahí, donde empezaba la vida real y poco tenía que ver esa vida real con la que promovían aquellas historias.

La actitud hacia las novelas rosa era contradictoria en el sentido de que, por una parte, eran presentadas como perniciosas porque construían una idea falsa del matrimonio real idealizándolo y recreando paraísos que animaran a las mujeres a desearlo, pero escondiendo detrás de ese telón que siempre caía al conseguirlo la cruda realidad. Esta idea la expone claramente Martín Gaité en el Cuaderno 1 de sus *Cuadernos de todo*: “El matrimonio solo puede servir para enseñarnos que la felicidad es fugaz. Es la única experiencia positiva del matrimonio, y de aceptar esa realidad es de donde viene la riqueza. Pero nadie quiere aceptar eso y se buscan soluciones, evasiones [...] Se conciben solo dos soluciones: o todo almibarado a base de las mentiras que sea, o tirar de la manta, irse con los errores a otro lado” (2002a: 53). Por otra parte, las novelas rosa eran necesarias y, por lo tanto, positivas precisamente para enmascarar y azucarar esa realidad, algo de lo que es consciente la autora, como apunta en su Cuaderno 24, y así seguir ejerciendo un control absoluto sobre las mujeres, particularmente en una sociedad

donde el divorcio estaba prohibido:

Las novelas rosa, como los cuentos de hadas, a pesar de su presunto toque “realista”, eran una especie de nada existencial almibarada y ñoña donde todo se da como posible, sobrexcita en vano el sabor de la aventura, pero no analiza nada ni da remedios al indefinible *malaise*... La mujer de la novela rosa no refleja ninguna de las íntimas perplejidades de la mujer de carne y hueso, ni sus anhelos indefinibles. Son de cartón piedra y sobre todo contribuyen a reafirmar la falacia de que lo reflejado (bien, mal) es la realidad, que tiene un pago solamente concebido en la boda gloriosa, detrás de la cual, cae el telón... La novela rosa inyecta el nocivo veneno de los paraísos ficticios (2002: 606).

Resulta curiosa esta cita en la que la autora mete en el mismo saco negativo las novelas rosa y los cuentos de hadas cuando sabemos que ella misma no solo reconoce su deseo de vivir una novela rosa durante la conversación con el hombre de negro en *El cuarto*, sino que dedica una parte importante de su trabajo a la (re)creación de cuentos de hadas (*El pastel de diablo*, *El castillo de las tres murallas*, *Caperucita en Manhattan* o incluso *La reina de las nieves*). Lo que esto parece indicar es que en su trayectoria tanto vital como literaria, Martín Gaité llega a entender y aceptar no solo la importancia de la cultura popular, sino su papel como lugar de contestación política donde confluyen ideologías y discursos [6]. Ese lugar donde, por una parte, se reproducía la idea dominante de que el fin de toda mujer era el matrimonio, algo en lo que confluyen los argumentos de los cuentos de hadas y de la novela rosa; pero, por otra, se contestaba esa idea al sugerir que ese mismo matrimonio no dejaba de ser una falacia. La historia de Juanita en la cita anterior lo deja muy claro: ella quiere casarse pero no con los hombres que conoce y que no corresponden con ese paraíso que ella busca. Es decir, Juanita tira por la calle de en medio si seguimos a Gaité, ya que prefiere tirar de la manta y quedarse soltera a seguir almibarando la realidad.

Lo fundamental entonces de las novelas rosa [7] es que sugerían un mundo más complejo e interesante del que prescribían las enseñanzas de la Sección Femenina de Falange (y de ahí su respuesta contradictoria hacia ellas) al sugerir modelos de género algo distintos de los que se encontraban en la vida real. Es decir, las novelas rosa podrían haber contribuido a la creación de roles genéricos alternativos a los prescritos y deseables de estas enseñanzas. Martín Gaité lo sugiere no solo cuando habla de que incluso las chicas más modestas “eran fervientes consumidoras de aquella droga que semanal o mensualmente les iba a deparar su encuentro en el papel con un hombre ‘distinto’, o que les hiciera creer que ellas podían ser distintas” (1994: 144-45), sino que ella misma lo reconoce cuando decide vivir su aventura rosa particular con el misterioso hombre de negro de *El cuarto de atrás*:

Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado, esto del caballo desbocado lo decían también con frecuencia aquellos libros, es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud, por mucho que más tarde se reniegue de ellos. Leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Carmen de Icaza y desplazó a los demás, ella era el ídolo de la posguerra, introdujo en el género la “modernidad moderada”, la protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se había liberado económicamente, pero llevaba auestas un pasado secreto y tormentoso (Martín Gaité 1988: 141).

Además de sugerir una masculinidad distinta, más compleja e interesante a la prescrita

por las enseñanzas de la Sección Femenina, las novelas rosa podían también aludir a un tipo diferente de mujer, como sugiere la cita anterior, una mujer también mucho más compleja e interesante que la que pretendía construir los discursos de la época, una mujer que ya no sonreía ante la fatalidad, sino que la vivía plenamente.

Pero no eran solo las novelas rosa las que hablaban de distintos tipos de mujer, sino que, como la autora indica al mencionar la canción de Cúnigan, las canciones de la época sugerían dentro del marco melodramático en el que se encuadraban, roles genéricos muy diferentes. Estas canciones, sobre todo las coplas, cuya reina indiscutible era Concha Piquer, entraban en la vida de las mujeres a través de la radio, un medio de comunicación no solo muy popular en la posguerra, sino asequible para todo tipo de economía familiar.

La Piquer, que cantaba que prefería vivir soñando a conocer la verdad, estaba a todas horas en la radio y, a su manera, ofrecía recetas para hacer la vida más soportable a esas mujeres que otras coplas mostraban, casi como reclamo turístico: “sol, vino, mujeres y cantares” (Margarita Rivière 1998: 55).

Las canciones, como las novelas rosa y a diferencia de la literatura de los escritores del Noventayocho que se enseñaban en la educación secundaria, por ejemplo, eran accesibles a todos, pero en especial estaban dirigidas a las mujeres fueran de la clase que fueran, ya que martilleaban a diario en las emisoras de radio, aparato imprescindible en todas las casas de la posguerra y que escuchaban todos, pero sobre todo las mujeres, recluidas como estaban en la esfera doméstica. No olvidemos que estamos hablando de una sociedad: “presidida por espectáculos taurinos, el fútbol y los seriales radiofónicos, como necesidad de reemplazo de la carencia de proyectos alternativos al régimen” (Minardi 2011: 124).

La diferencia entre las novelas rosa y las canciones era que mientras que las primeras provocaban las críticas que hemos apuntado incluso por los adeptos al régimen de Franco, las coplas eran consideradas inocuas, tan inocuas como el fútbol o los toros porque eran expresiones culturales españolas” [8], ya que la enorme censura evitaba el acceso a otras formas no solo “esencialmente musicales, también españolas pero más subversivas como la canción de autor, sino que al ser tan populares y centrarse sobre todo en los temas del corazón, se las consideraba (erróneamente en mi opinión) exentas de cualquier elemento político o de crítica social.

Además, estas canciones, que contaban en tres minutos historias tremendas de desamor y soledad, pasaban inadvertidas para la férrea censura de la época, salvo contadas excepciones como la de *Yo soy esa* [9], al ser interpretadas por mujeres que, en su “persona pública” apoyaban el régimen que les permitía seguir cantando aunque lo que contaran distara mucho de lo que ese régimen promovía como ideal de mujer [10].

Efectivamente Concha Piquer y sus coplas se convirtieron en la marca del franquismo, en la perla de una cultura popular promocionada por el régimen que veía en ellas un entretenimiento más adecuado que las novelas, rosa o cualquier otra, ya que en su terror a todo lo que sonara remotamente a intelectual (y la lengua escrita podía siempre serlo), entendía que en ellas, por su estructura, su música y sus puestas en escena, estaba la raíz de lo auténticamente español y, por tanto, positivo para el régimen. La voz de Concha Piquer “voz de mujer española, voz de tierra de España, en cuyo fondo triste y trágico suelen a veces hacer guiños los duendes...” (José Blas Vega 1996: 57) según el escritor Felipe Sassone, se convirtió así en la voz de esa crónica sentimental y desgarrada de la posguerra española.

Sin embargo, una mirada algo más profunda sugiere un mundo muy distinto donde muchas de estas canciones pueden leerse como un lugar de contestación política y de

resistencia a discursos hegemónicos. Una vez más, de la mano de Martín Gaité lo vemos descrito en *El cuarto* cuando afirma:

En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sones y palabras –manejados al alimón por los letristas de boleros y los camaradas de Sección Femenina- para mecer 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 el que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio, La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras... (Martín Gaité 1988: 151-52).

Lo que sugiere la autora es que la coplas, de la misma manera que otras formas culturales populares como las novelas rosa y el cine, podrían ser interpretadas también como una forma de conocimiento, de conocimiento emocional, como una pesquisa dentro del mundo ojeroso de las mujeres del franquismo privadas de libertad pero no de imaginación y de sueños. *Tatuaje*, la canción tal vez más emblemática de Concha Piquer, abría una ventana, la ventana de los sueños a aquellas mujeres agotadas de trabajar, solas y sumergidas en el discurso de la Sección Femenina. La protagonista de la canción, lejos de presentar la entereza y la alegría prescritas, recorre incansable puerto tras puerto en busca de un hombre “alto y rubio como la cerveza y más dulce que la miel” tatuado por la vida y tatuada ella también por él. Manuel Vázquez Montalbán explica el sentido de la canción de una manera magistral:

Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como la cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al anochecer (Vázquez Montalbán 1998: 40).

Como las novelas rosa, *Tatuaje* sugiere unos roles de género completamente distintos y, de alguna manera, opuestos a los que se prescribían, con mujeres solas y errantes buscando de bar en bar al amor de su vida y hombres abrumados y tatuados por el amor de una mujer. Igualmente *Ojos verdes* puede interpretarse como una reivindicación del deseo sexual femenino (Carbayo Abengózar 2007). Pero incluso canciones como *Y sin embargo te quiero* o *No me mires a la cara* que en principio podían ser entendidas como representantes de la sumisión de las mujeres ante el poder patriarcal, no eran sino canciones protesta que expresaban una queja y “una gran insatisfacción con las relaciones heterosexuales aludiendo a versiones algo más fluidas de masculinidad” (Carbayo Abengózar 2013: 530). Esto también lo supo ver Martín Gaité y lo reivindica en *El cuarto* como hemos visto. Pero no solo eso, sino que como cuenta en “La libertad como símbolo” del volumen *Pido la palabra*, la primera vez que fue a Nueva York tuvo la oportunidad de vivir una de las canciones de su infancia. Era una canción que escuchó cantar en una ocasión una tal Merceditas Llofrú, perteneciente a una compañía de teatro infantil, y que decía así:

Soñé que era una artista singular  
Que estaba trabajando en Nueva York;  
Soñé que me aplaudían sin cesar  
Con Mikey, con la Betty y con Charlot.  
Soñé que en un palacio de cristal  
Un negrito tocaba el saxofón,  
Soñé que me aplaudían a rabiar  
Pero yo me escapé bailando un fox.

Cuenta la autora que una noche la llevaron a un club nocturno llamado *Ice Palace*: “donde las escaleras y paredes eran de espejo. Y me quedé en trance, porque pensé que realmente había entrado en el palacio de cristal, donde no un negrito, sino varios tocaban el saxofón” (p. 140).

Nueva York que: “durante largos periodos de mi infancia y juventud constituyó la meta de mis sueños” (Martín Gaité 2002a: 138), posibilitó no solo a la autora cumplir el sueño de su infancia, sino que le va a permitir vivir su propia canción, ya que como sabemos por las notas que nos ha dejado en los *Cuadernos de todo*, allí trabajó, allí se convirtió en una artista singular y allí la aplaudieron sin cesar. Como sabemos, Nueva York, cuna de la cultura popular, va a proporcionar a la autora esa “habitación propia” donde ponerse a escribir. A partir de Nueva York, la mirada de Martín Gaité va a salir de las habitaciones cerradas de *Entre visillos* y *El cuarto de atrás* a los viajes y los espacios abiertos de *Nubosidad variable* (1992), *Lo raro es vivir* (1996) y sobre todo *Irse de casa* (1998). A su vez, la crítica social de sus primeras novelas, aunque no desaparece, se va a difuminar en tonos más ficcionales y fantásticos a raíz de su experiencia neoyorquina. Sin embargo, lo que no le hará perder Nueva York será su interés por la cultura popular, presente siempre en sus novelas posteriores: las coplas y las novelas rosa en *Nubosidad variable*, la música en *Lo raro es vivir*, y el cine y la moda en *Irse de casa*, aunque retazos de canciones, películas, collages, expresiones y personajes populares inundan su literatura.

Y es que, como he intentado mostrar en este trabajo, Martín Gaité era una amante y practicante de LO POPULAR-en mayúsculas-, tal vez porque siempre entendió que ese mundo fascinante y contradictorio de la cultura popular es más apropiado (en el sentido de más democrático, puesto que es consumido por mucha gente) para entender la sociedad que lo que se ha venido a llamar cultura de élite aunque las barreras sean muy difusas, como hemos visto. Además, el mundo de lo popular ha tenido históricamente a las mujeres como sus principales consumidoras, y la obra de Martín Gaité es una obra de mujeres. Como productora de personajes femeninos, Martín Gaité ha contribuido, igual que las coplas y las novelas rosa, a crear roles de género que pueden ser más representativos de la sociedad en que vivimos.

## Notas

[1] Quizás uno de los volúmenes más completos por la cantidad de estudios que presenta sea el de John Storey, aunque para este trabajo resulte más importante el de Katie Milestone y Anneke Meyer, ya que se centra en la relación que existe entre el género y la cultura popular, ambos citados en la bibliografía.

[2] Para estudiar a Gramsci he seguido las obras selectas publicadas por Forgacs, citado en la bibliografía.



[3] Aunque la primera edición de *El cuarto de atrás* se publicó en 1978, para este trabajo voy a utilizar la de 1988.

[4] Igualmente la primera edición de *Usos amorosos de la posguerra* se publicó en 1987 pero para este trabajo he utilizado la de 1994.

[5] La relación entre las lecturas y la soltería femenina ha sido estudiada por A. Quiles Faz, “Soltera tenía que ser: ¿una imagen invisible en la literatura?”, en Vilches de Frutos, F. y Pilar Nieva de la Paz, *Imágenes femeninas en la literatura y las artes escénicas (ss. XX y XXI)*. Madrid: CSIC y Society of Spanish and Spanish-American Studies. 2012, pp. 185-201.

[6] Esta actitud contradictoria o cambiante hacia la cultura popular, que también sugiere el estudio de Anna Mateu Mur “El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité” incluido en este volumen, requiere un estudio más profundo del que se puede hacer aquí y del que me estoy ocupando en otra investigación.

[7] Y también de los cuentos de hadas, como se puede ver en los estudios incluidos en este volumen, ya que dichas formas son fundamentales para entender la construcción del género y la clase. Ambas están fundamentalmente dirigidas al género femenino y ambas idealizan la idea de las relaciones heterosexuales y el matrimonio.

[8] Es bien sabido que el nacional-catolicismo que imperaba en España durante la dictadura franquista estaba basado en un nacionalismo acérrimo que daba lugar a expresiones tan esperpénticas como la siguiente: “Que sea español nuestro amigo y nuestro criado y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras [...] Bendito nuestro atraso que nos hace considerar el matrimonio como un sacramento que no es cosa de juego...” (citado en Martín Gaité 1994: 29).

[9] Según Manuel Román, la canción fue prohibida por la censura en 1953 cuando Juanita Reina la interpretó por primera vez en la película *Aeropuerto* y fue también retirada de las emisoras de radio hasta mucho después. Lo más interesante son los comentarios de Román con respecto a, por una parte, la interpretación que la cantante hace en la película: “Por sorprendente que parezca, Juanita Reina aparecía en un papel de mujer de vida airada interpretando con mucho desgarro la zambra ‘Yo soy...esa’”. Y, por otra, el comentario que recoge de la misma Juanita Reina cuando la ensayó por primera vez con el maestro Quiroga: “-Cuando el maestro me escuchó, con lágrimas en los ojos me dijo: ‘No podía imaginarme que ibas a sacarle tanto partido a ese número’” (Román 1993: 162 –los subrayados son míos).

[10] Este comentario está muy unido al anterior puesto que a Román le parece sorprendente que Juanita “símbolo máximo de la decencia, personificara a semejante tipo femenino” (Román 1993: 162) y el maestro Quiroga ni siquiera podía imaginarse que Juanita, que en palabras de Román “se fue ganando una reputación de artista de una estricta moral, muy piadosa (lo que era cierto, y ella misma declaraba su devoción a la Virgen, sobre todo a la Macarena), que no coqueteaba jamás con galán alguno” (Román 1993: 158) pudiera ser capaz de interpretar un “personaje” tan distinto en su canción al que representaba en su “persona pública”. Y con esto me refiero a “representar” o hacer una representación, un *performance* pero no solo de sus puestas en escena, sino de sus apariciones públicas como he desarrollado ampliamente en los artículos “Epitomising the Modern Spanish Nation...” y “Dramatizando la construcción de la nación...” mencionados en el texto y en la bibliografía.

## Bibliografía

- Carbayo Abengózar, M., *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga 1998.
- «Epitomising the Modern Spanish Nation through Popular Music: Coplas from *La Caramba* to Concha Piquer, 1750-1990», *Gender and History* 19 (2007) 419-441.
- «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla», *ALEC* 38.3 (2013) 509-533.
- Forgacs, D. (ed.), *The Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*. London: Lawrence and Wishart 1999.
- Martín Gaité, C., *Fragmentos de interior*. Barcelona: Destino 1980.
- Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe 1987.
- El cuarto de atrás*. 4ª ed. Barcelona: Destino 1988.
- Entre visillos*. 10ª ed. Barcelona: Destino 1989.
- Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama 1992.
- Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama 1994.
- Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama 1996.
- Dos cuentos maravillosos*. Madrid: Siruela 1997.
- Capercucita en Manhattan*. Madrid: Siruela 1998.
- Irse de casa*. Barcelona: Anagrama 1998.
- La Reina de las Nieves*. 7ª ed. Barcelona: Anagrama 1998.
- Desde la ventana*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe 1999.
- Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*. Barcelona: Destino 2001.
- Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama 2002.
- Cuadernos de todo*. Barcelona: Círculo de Lectores 2002a.
- Milestone, K. y Meyer, A., *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press 2012.
- Minardi, A., «El franquismo a la luz de sus metáforas», *Cultura, Lenguaje y Representación*, IX (2011) 117-133.
- Modleski, T., *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, CT: Archon Books 1982.
- Quiles Faz, A., «Soltera tenía que ser: ¿una imagen invisible en la literatura?» en: Vilches de Frutos, F. y P. Nieva de la Paz. *Imágenes femeninas en la literatura y las artes escénicas (ss. XX y XXI)*. Madrid: CSIC y Society of Spanish and Spanish-American Studies. 2012, 185-201.
- Román, M., *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial 1993.
- Storey, J. (ed.), 2ª ed. *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hemel Hempstead: Prentice Hall. 1998.
- Thornham, S., *Women, Feminism and Media*. Edinburgh: University Press 2007.