

LA COSTURA COMO METÁFORA DE CONSTRUCCIÓN DEL MODELO FEMENINO EN *EL CUARTO DE ATRÁS*

Irene López Rodríguez
Colegio Europeo

RESUMEN

Carmen Martín Gaité entretiene *El cuarto de atrás* con imágenes pertenecientes al campo semántico de la costura. A manera de catálogo de ropa, por las páginas de la novela desfila una generación de mujeres cuyas vestimentas y peinados presentan un modelo femenino que va cambiando acorde con el devenir de los acontecimientos históricos.

Palabras clave: costura, moda, modelo femenino, posguerra española.

ABSTRACT

Carmen Martín Gaité interweaves *The Back Room* with images belonging to the semantic field of sewing. Like a clothes catalogue, the pages of the novel evoke a fashion parade in which a generation of women provide a good insight into the changes of the female model through their clothes and hairstyles according to the historical period in which they live.

Key words: sewing, fashion, female model, Spanish postwar

«Ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día y
volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.»
(Homero, *Odisea*, II, vv. 104-105)

Con estas palabras el poeta griego Homero describe en el siglo VII a.C. a una abnegada Penélope, paradigma de mujer fiel y sumisa, que durante veinte años aguarda pacientemente el retorno de su esposo Ulises. Tejiendo por el día un sudario que deshace cada noche, Penélope consigue evitar la celebración de sus esponsales con alguno de los pretendientes que reclaman el reino de Ítaca, sin perder nunca la esperanza de ver retornar a Ulises de la Guerra de Troya. Transcurridos más de veinte siglos, el retrato que esbozara Homero en la *Odisea* permanece vigente en la imagen de la mujer española forjada durante la Dictadura Franquista (1939-1975), para quien la costura constituía una materia de estudio obligatoria así como una de las pocas salidas profesionales a las que podía aspirar: desempeñar el oficio de costurera o modista.¹

La costura adquirió un papel fundamental como instrumento ideológico en la posguerra española.² La educación de la mujer, destinada a ejercer las funciones de madre y esposa, se sustentó en torno al aprendizaje de las tareas necesarias encauzadas a la formación de “la perfecta ama de casa” (Nieva de la Paz, 2004: 110; Domingo, 2007: 102; Davies, 1998: 90). La realización de las llamadas “labores del hogar”³ incluía el cuidado del marido y de los hijos, la cocina, la limpieza y, por supuesto, el manejo de la aguja. Cualquier mujer que se preciase debía saber coser —tal como promulgaba el Régimen a través de discursos que equiparaban la costura con la capacidad de la mujer— para ser una buena madre y esposa así como su posible incorporación al mercado laboral: “Ni que decir tiene que hay actividades que deben reservarse a las mujeres, como por ejemplo, las que guardan relación con labores de aguja” (Pérez, 1945: 8). Incluso se llegó a relacionar la costura como uno de los atractivos femeninos a los ojos de los hombres, tal y como se leía en revistas de la época: “Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores” (Martín Gaité, 1988: 72).⁴

La costura aparece ligada a la formación de la mujer. Ya desde la infancia, las niñas aprenden a coser en la escuela y su mundo infantil gravita en torno a la aguja. Juguetes recortables como las muñecas mariquitas con sus vestidos de quita y pon, tebeos con

¹ A pesar de que durante el Franquismo las posibilidades laborales de la mujer se limitaron por lo general a los quehaceres domésticos, ciertas profesiones se consideraban adecuadas para el género femenino, como maestra, peluquera, modista, telefonista, institutriz, secretaria, enfermera o comadrona (Domingo 94-124).

² Para un estudio detallado sobre el papel de la costura durante el Franquismo, ver la obra de Carmen Domingo *Coser y Cantar* (Barcelona: Lumen, 2007).

³ Durante la etapa franquista se creó en España el documento nacional de identidad (D.N.I.) con el fin de identificar a los ciudadanos. De hecho, Franco ostentó el primer carnet de identidad, seguido por sus familiares —mujer e hija. En esta tarjeta identificativa se incluían el nombre y apellido del titular, la fecha de nacimiento, dirección de residencia, localidad y provincia, nombres de los progenitores, sexo y trabajo. En este último apartado, para la mayoría de las mujeres, solían aparecer las iniciales “s.l.” como acrónimo de “sus labores”.

⁴ La cita pertenece al editorial de la revista *Medina*, datada el 20 de marzo de 1941.

heroínas⁵ que se afanan en la costura o canciones cuyas letras rezan que “una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que coser” atestiguan la importancia dada a la costura en la educación de la mujer desde una temprana edad.⁶ Posteriormente, durante la juventud, la educación formal pasó a ser controlada por la Sección Femenina, la institución creada durante el Franquismo con el fin de instruir a la mujer, que continuó reforzando el aprendizaje de la costura mediante los cursos de Corte y Confección. A esto se añade, la tradición del ajuar, es decir, el conjunto de ropas que todas las jóvenes se dedicaban a coser en sus casas con vistas a su futuro matrimonio, la proliferación de revistas de labores e incluso la cultura popular, con refranes como “El pie en la cuna, las manos en la rueca, hila tu tela y cría tu hijuela” o “A la aguja, buen hilo, y a la mujer, buen marido”, que la propaganda del Régimen utilizaba y que incluso las mismas mujeres transmitían a sus hijas de generación en generación, reforzando de esta manera el sistema patriarcal (Negro Acedo, 2008: 100). Finalmente, la necesidad apremiante de los años de posguerra hizo de la costura un arte de la supervivencia. Ante la carestía de recursos, la mujer tenía que esmerarse en sacar partido a la ropa, ya fuera zurciendo, remendando o cosiendo con el fin de poder ahorrar en vestimenta para poder comprar alimentos.

Como instrumento de adoctrinamiento político, la costura no se limitó a la educación de la mujer y su confinamiento en el mundo doméstico, sino que tuvo una repercusión social más general como símbolo de un nuevo modelo de vida impuesto por los intereses de la Dictadura Franquista. El himno de la Falange, compuesto en 1935, cuando aún no había comenzado la Guerra Civil (1936-1939), refleja el impacto que la costura habría de tener tras el triunfo de los nacionales. El comienzo de la letra: “Cara al sol/con la camisa nueva/que tú bordaste en rojo ayer” alude a una “camisa nueva” y al acto de “bordar” en referencia al uniforme falangista, que consistía en una camisa azulada sobre cuya pechera se tejía el emblema del yugo y las flechas de color rojo tomados de la heráldica de los Reyes Católicos, como exaltación de un período de

⁵ Una de estas heroínas era Guillermina, personaje asiduo en la revista infantil *Bazar*, creada por la Sección Femenina. Se trataba de una niña rubia y de ojos azules que recordaba físicamente a la raza aria tan anhelada por Hitler. Vestida impecablemente, Guillermina aparecía realizando una serie de actividades domésticas que reforzaban el estereotipo del género femenino (Perriam 71).

⁶ La celeberrima canción titulada “Los días de la semana”, popularizada gracias a los payasos Gabi, Fofito y Miliki, versaba sobre los distintos quehaceres domésticos que las niñas tenían que hacer a lo largo de la semana: “Lunes antes de almorzar/una niña fue a jugar, /pero no pudo jugar/porque tenía que lavar./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba que yo la vi./Martes antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que planchar./Así planchaba así, así./Así planchaba así, así./Así planchaba que yo la vi./Miércoles antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que coser./Así cosía así, así./Así cosía así, así./Así cosía así, así./Así cosía que yo la vi./Jueves antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que barrer./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría que yo la vi./Viernes antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que cocinar./Así cocinaba así, así./Así cocinaba así, así./Así cocinaba que yo la vi./Sábado antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que bordar./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba que yo la vi./Domingo antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que tejer./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía que yo la vi”.

esplendor de la historia de España. La ropa se convierte de este modo en un símbolo de la ideología. De hecho, los miembros de los dos bandos enfrentados en la contienda, a saber, los republicanos y los nacionales, eran identificados por medio de las sinécdoques “camisas rojas” y “camisas azules”, respectivamente.

Más adelante, durante la contienda y, especialmente, tras el triunfo del ejército del General Franco, se retoma el discurso de la costura para insistir en la necesidad de establecer un nuevo orden que rompa con la Segunda República. El cambio de gobierno se presenta en términos de la moda, es decir, como cambio de vestimentas obsoletas por otras que están ahora en boga. De hecho, en los panfletos falangistas eran frecuentes las alusiones al ideario político en términos de “estilo”: “Cuando hablamos de una época sin estilo, como los tiempos de esa segunda república fenecida, queremos decir que su estilo no llegó a formarse por falta de espíritu, parándose en caótica confusión” (*Destino*, 9 de septiembre de 1939, citado en Martín Gaité, 1988: 25) y hasta se llegaba a personificar a España para referirse al gobierno republicano como prendas que ya no le quedaban bien: “A España [...] los rojos [la habían] vestido con atuendos que no le iban” (Martín Gaité, 1988: 19).

“Camisa nueva”, “bordar”, “estilo” o “atuendo” son las nuevas palabras que comienzan a dar forma al discurso franquista; un discurso donde el vestir aparece ligado al sentir del pueblo español. Efectivamente, Franco articula su retórica en torno al léxico de la costura. Existe una clara identificación entre la ideología de uno u otro bando con distintos tipos de indumentaria. Las directrices del gobierno republicano son tildadas de “malos hábitos” (“Junto a las piedras de Salamanca”, junio de 1938), o sea, vestimentas obsoletas debido a su uso prolongado; implicándose de este modo la necesidad de renovación, es decir, de cambio, y de ahí que, desde el comienzo, la guerra sea concebida por las tropas falangistas como un acto de desnudarse,⁷ como se desprende de las palabras del caudillo: “todo era desorden y anarquía, el Ejército Español, sacando heroicos arrestos, desnudó su espada” o “con su ejército [...] desnuda en el aire la espada” (“En España amanece”, 1936). Consecuentemente, el proceso de instauración del nuevo Régimen se corresponde con el acto de vestirse o, como apunta el mismo Franco, de “revestirse”: “El Municipio Español [...] se revestirá de todo su vigor para el cumplimiento de su misión” (“Los españoles en el Estado”, 1936). En este sentido, la nueva doctrina política se interpreta bajo la metáfora de una nueva indumentaria o “prendas” de vestir (“Discurso a los cadetes de la academia militar de Zaragoza”, 1931) cuyo uso frecuente entre las gentes terminará instaurando una nueva moda, es decir, un nuevo modelo de vida: “Este sentido del deber ha de alcanzar a todos; pero como ejemplo, como modelo que puede presentarse a la nueva generación” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938); creando así un “estilo” en consonancia con los planes franquistas: “En lo que [...] al estilo se refiere, establecimos el Instituto de España, con la reorganización de las Reales Academias” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938).

⁷ La acción de desnudarse tiene asimismo un claro sentido militar, pero a la luz de los discursos franquistas ofrece la interpretación literal del ámbito de la costura.

A medida que se consolida la dictadura, se persiste en el discurso de la costura. De hecho, el mismo Franco, al dirigirse a las Cortes españolas en 1943, recurre a la metáfora de la ropa para incidir en la necesidad de establecer un nuevo orden social: “Hemos de hacernos el traje a nuestra medida, español y castizo; que si el régimen liberal y de partidos puede servir al complejo de otras naciones, para los españoles ha demostrado ser el más demolidor de los sistemas” (Jaime, 1947: 44). Se evoca la imagen de la confección de un traje como símbolo de creación de un nuevo modo de vida a través de una determinada moda. No en vano, existe una relación etimológica entre los vocablos “modo” y “moda”, ya que ambos se remontan al latín “modus”, que significa “medida para medir algo, moderación, límite” (Corominas y Pascual, 1980-1991: 99-100). Una medida ya anunciada por Franco de manera explícita al describir el traje como “hecho a medida”, es decir, siguiendo unos patrones establecidos. Se trataba, en definitiva, de imponer límites sociales a través de diversas medidas, ya fueran en forma de órdenes y dictámenes, ya fueran en el sentido literal de la costura por medio de una indumentaria considerada apropiada dentro de los esquemas del pensamiento falangista.

A la luz de la retórica franquista, parece evidente que la moda iba a desempeñar un papel fundamental dentro de la política del nuevo Régimen. A través de la imposición de un determinado tipo de indumentaria, se pretendía crear una cierta uniformidad de pensamiento. No en vano, el vocablo “uniformidad” presenta una naturaleza metafórica que apunta nuevamente al léxico de la costura, es decir, al “uniforme” (*D.R.E.A.*).⁸ Una uniformidad ideológica a través de una indumentaria común propiciada por ambos bandos, dado que durante la Guerra los republicanos abolieron el uso de corbata y sombrero en aras del mono azul. El atuendo, por tanto, servirá como distintivo para asociar a las personas con la ideología de falangistas o republicanos. En efecto, el concepto de patriotismo, tan exaltado durante el Franquismo, se materializará a través de la ropa, tal y como se refleja en los escritos de la época: “Harás patria si haces costumbres sanas con tu vestir” (Domingo, 2007: 13). De aquí se deduce el marcado énfasis puesto por la Dictadura en “arreglarse”: “el servicio a la patria comienza por el arreglo personal” (Domingo, 2007: 23); verbo que, no en vano, deriva de “regla”, con la acepción literal de instrumento utilizado en la costura para medir la ropa, pero también, metafóricamente, como orden o mandato (*D.R.A.E.*).

La sinergia entre costura, ropa e ideología cobra especial importancia en el caso de la mujer. El atuendo femenino servirá para construir tanto literal como metafóricamente un modelo de mujer acorde con la ideología franquista, es decir, cristiana, pasiva, sumisa, abnegada ama de casa, madre y esposa. Este modelo tradicional se reflejaba en un modelo concreto de ropa. En la propaganda del Régimen se señalaba la necesidad de que la mujer “debía ir convenientemente vestida” y por esto se entendía “con

⁸ A partir de ahora se utiliza la abreviatura *D.R.A.E.* para referirse al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas” (Nicolás Marín, 2005: 149). Cualquier cambio en la indumentaria, llámense pantalones, escotes o minifaldas, se interpretaba como un intento de ruptura del modelo femenino impuesto por el Franquismo, como un desacato de autoridad, y era sancionado en el discurso franquista. Así, por ejemplo, el uso de los pantalones por parte de las féminas era tildado de “anomalía”, “absurdo” y “aberración de que una mujer se vista a contrapelo de su naturaleza” (Martín Gaité, 1988: 130) e incluso se llegaron a establecer comparaciones entre el abandono de las vestimenta tradicional de la mujer con cambios en la mentalidad, a juzgar por las palabras de García Figar, quien en *Por una mujer mejor* expone que “[e]l cambio de vestido, en su forma fundamental y tradicional, deja su huella permanente en el cerebro de la mujer hasta el punto, como vemos en algunas películas americanas, de que mientras la esposa lee la prensa, el esposo enciende la lumbre y lava los platos” (Domingo, 2007: 24).

La costura como metáfora de creación en *El cuarto de atrás*

El discurso de la costura, empleado por el Franquismo como metáfora de creación de un modelo de vida conforme a la ideología del nuevo Régimen, es subvertido por Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* (1978). La escritora salmantina entreteje, nunca mejor dicho, su relato a manera de *patchwork*, es decir, a partir de retazos obtenidos de distintos géneros literarios, que incluyen la autobiografía, las memorias y el género fantástico (Nieva de la Paz, 2004: 110; Pineda, 2000: 12; Gras, 1998: 3). Toda la acción se desarrolla en una noche tormentosa, cuando la narradora Carmen, frustrada por la incapacidad de escribir una novela que mezcle la memoria y la fantasía, intenta en vano conciliar el sueño. Cuando por fin parece que el sopor se apodera de ella, recibe una llamada de teléfono de un desconocido que le recuerda que esa misma noche tenían concertada una entrevista. Sorprendida por la llamada así como por la fragilidad de su memoria, Carmen invita al misterioso hombre a su apartamento. Este, vestido de riguroso negro, ejercerá la función de *alter ego*, estableciendo una conversación que versa sobre las dificultades del proceso literario que experimenta la protagonista en la composición de su novela. Junto al misterioso interlocutor, Carmen reconstruye su trayectoria literaria que se va entrelazando con los recuerdos de su vida durante la Dictadura Franquista. Al componente fantástico aportado por el misterioso hombre de negro, se unen las memorias por medio del recuerdo. El resultado: la novela deseada por la narradora que el lector tiene entre sus manos.

La costura se convierte de este modo en el hilo conductor que entreteje los retazos de una narración metaliteraria, tanto desde el punto de vista temático como formal. De hecho, la propia Martín Gaité, por medio de Carmen, la narradora, se refiere a la escritura en términos de costura. Por ejemplo, verbos como “enhebrar”, “desenhebrar”,

“tejer”, “reanudar” o “hilvanar”, aparecen como sinónimos de “escribir” (Gras, 1998: 3).⁹ De la misma manera, al tratarse de un relato retrospectivo sobre la situación social de la mujer durante la posguerra española, tanto la recuperación de la memoria como la descripción de los distintos modelos femeninos se manifiestan a través del léxico de la costura. Procesos como recordar y olvidar toman la forma de actividades relacionadas con la aguja, como “enhebrar”, “retomar el hilo”, “desenhebrar” o “perder el hilo”, respectivamente.¹⁰ Igualmente, los modelos femeninos, entendidos en el sentido de arquetipos, se presentan a través de modelos de ropa, reflejado en el empleo bisémico de “modelo” como “modelos de comportamiento” (115) y “modas españolas” (115).

La costura y la moda. Modelos de mujer a través de modelos de ropa

De la mano de Martín Gaité, la costura se convierte en metáfora de un proceso de creación de identidad femenina. La escritora salmantina recurre al oficio de coser por las implicaciones de género que tuvo dicha labor durante el Franquismo.¹¹ Como actividad

⁹ La metáfora de la costura para referirse a la escritura articula buena parte de la narrativa de Martín Gaité. Paatz (7) estudia la recurrencia de este motivo en algunas de las obras de la escritora salmantina y llega a la conclusión de que el uso de una experiencia doméstica se debe a la búsqueda de la identidad femenina: “los textos no renuncian a esta búsqueda, sino que al contrario, remiten finalmente al objetivo de la constitución de sentido. Así se desprende en concreto de la utilización metafórica de nociones extraídas del ámbito de experiencia femenina como ‘hilo’, ‘tejer’, ‘coser’, ‘reanudar’. Queda manifiesto el afán de obtener una totalidad juntando los pedazos de la experiencia vital”. En *El cuarto de atrás* la escritura se identifica comúnmente con la costura, considérense, por ejemplo, los siguientes fragmentos: “nos pondríamos a cambiar recuerdos como los niños se cambian cromos y la tarde se caería sin sentir, saldría un cuento fresco e irregular, tejido de verdades y mentiras, como todos los cuentos” (22), “aquellos amores furtivos de los diez años. Ese niño y la hija de los maestros encarcelados fueron mis primeros interlocutores secretos, con los dos tejí fantasías e historias, que aún recuerdo” (62), “Si, por ejemplo, la historia de España...—empiezo a decir, sin saber por dónde voy a continuar. Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas: el libro de la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación” (104).

¹⁰ Son numerosas las ocasiones en las que Martín Gaité se refiere al proceso de recordar en términos de coser: “sumida aún en mis conjeturas, que se deshilvanan a medida que me alejo de la mesa. Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo” (33), “—¿Qué decía usted? —reanuda—, ¿que está escribiendo una novela de misterio?” (34), “Suspiro. He vuelto a coger el hilo, como siempre que me acuerdo de una fecha. Las fechas son los hitos de la rutina. Precisamente ese año —reanudo— es cuando empecé a escribir mi primera novela, esa que le decía antes que es bastante misteriosa..., cuando no me oyó” (47), “pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó, ya nada coincide ni se mantiene, se ha roto el hilo que enhebraba las cuentas del collar” (122), “estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos [...] o de desenhebrarlos” (128), “Cada vez que se acerca usted a esa mesa, vuelve trastornada. Y ya bastante pierde el hilo de por sí” (139) o “Por cierto, ahora empiezo a atar cabos” (164).

¹¹ Haciendo una lectura bajtiniana de *El cuarto de atrás*, Steen (2-3) analiza las connotaciones que ciertos vocablos cotidianos tenían durante la Dictadura Franquista. Palabras como “coche”, “playa” o “costura” tienen unas implicaciones ideológicas que Martín Gaité explota y subvierte en la novela. Se trata de términos que, en palabras de Steen, “funcionan como entidades de autoridad en el pasado” (2), es decir, son “palabras autoritarias [que] pertenecen a tiempos de opresión” (3) y de ahí la importancia del campo semántico de la costura en la novela.

doméstica, la costura relegaba a la mujer al hogar; como artificio discursivo, la costura se convirtió en pilar fundamental de la retórica franquista como metáfora de construcción de un modelo femenino; finalmente, como actividad textil, la costura representó el proceso de crear una moda de ropa para la mujer atendiendo a la ideología del Régimen.

El cuarto de atrás ofrece un “valioso testimonio sobre [...] los modelos femeninos” (Nieva de la Paz, 2004: 110) existentes para la mujer durante la Dictadura de Franco. La novela realiza una mirada retrospectiva a la vida de la narradora Carmen, que bien podría identificarse con su creadora Carmen Martín Gaité, una mujer española, nacida en los años veinte, que lucha por abrirse camino en el campo de la literatura, rompiendo así con los modelos femeninos establecidos por el Régimen, que alentaban a la mujer a ser madre y esposa. La concatenación de los recuerdos se sucede dentro de una cadena familiar de mujeres que incluyen a su abuela, a su madre, a la propia Carmen y a su hija. Se presenta de esta manera una cadena matrilineal que, como apunta Nieva de la Paz, “se imbrica con el testimonio social y generacional que trata de profundizar en los hábitos y mentalidades que configuraron las vidas de las mujeres” (2004: 7) de un determinado tiempo de la historia de España. A través de estas cuatro generaciones de mujeres, Carmen Martín Gaité presenta distintos modelos femeninos (Brown, 1991: 86-98). Se trata, efectivamente, de presentar “modelos” en el sentido literal de la palabra, es decir, prendas de vestir comúnmente llevadas por la mujer en un momento histórico concreto que reflejan los “modelos” femeninos, en la acepción metafórica del término, es decir, arquetipos contruidos por una determinada ideología imperante. Por las páginas de la novela comienzan a desfilan personajes femeninos de muy diversa índole, cuya indumentaria, peinado, decoración de los hogares, lenguaje, gustos de música y cine, actitudes hacia el sexo opuesto y aspiraciones profesionales van variando acorde con el transcurrir de los acontecimientos históricos.

La metáfora de la costura entreteje toda una semiótica de la moda.¹² La novela se abre en medio de un cuarto desordenado con una “cama grande, rodeada de libros y papeles” (12) en la que yace la protagonista vestida con “su pijama azul” (16). En el suelo, el libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (19), que terminó de leer hace cinco meses.¹³ En contraste,

en su estado somnoliento, surge el recuerdo infantil de la casa familiar, “templo del orden” (78), en cuyo dormitorio aparece una niña a la que le “gustaba sentir el fresco de la noche colándose por [el] camisón” (15) mientras leía revistas femeninas (25). El pijama frente al camisón; el orden frente al desorden; Todorov frente a las revistas del corazón; contrastes, en definitiva, que marcan la evolución del modelo femenino en cuanto a la indumentaria, el comportamiento y las actitudes.

¹² Para un análisis pormenorizado acerca de la relación entre las prendas de vestir con la ideología ver *The Fashion System* de Roland Barthes (New York: Hill & Want 1983) y *Cloth and Human Experience* de Annette B. Weiner y Jane Schneider (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1989).

¹³ La edición que se maneja en este trabajo es: Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1980.

La infancia de Carmen está marcada por un modelo femenino: Carmencita Franco. Encarnación de la ideología franquista, la hija única del dictador creaba tendencia entre las niñas, tanto con su indumentaria como comportamiento. La narradora Carmen, tras ver por primera vez a la hija de Franco a la salida de la catedral, se percata de la semejanza que existe entre ambas:

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. (63)

Efectivamente, las dos llevaban una ropa muy parecida (23) y el peinado de la hija de Franco, una “melena corta” ondulada (68), supuso un auténtico suplicio para la protagonista ya que, debido a su pelo liso, tenía que ponerse una especie de rulos o “los chifles todas las noches” (66) porque “no se podía ir por la vida con el pelo tan liso” (66). Se trataba de un ritual de belleza que obligaba a muchísimas mujeres a rizarse el pelo, ya fuera con las permanentes en la peluquería (67), ya fuera con un sinfín de artilujos diseñados exclusivamente para crear homogeneidad en el modelo femenino: “[las mujeres se rizaban el cabello] con tenacillas o con bigudíes de hierro de distintas formas, y luego, con el auge del plástico, vinieron los rulos” (67). Una moda establecida durante la Dictadura que, aún a los cincuenta años, continúa siguiendo la protagonista: “yo todavía me los [chifles] pongo a veces, no me cortan el pelo ni me lo quemán” (67).

Ciertamente, al erigirse en el modelo femenino impuesto durante el Franquismo, la hija de Franco crea estilo¹⁴ tanto en el vestir como en el comportamiento; anticipando así la mujer sumisa, obediente y pasiva promulgada por el Régimen. Al igual que su peinado, sus vestidos y zapatos son imitados por las niñas de la generación de la narradora, produciéndose de este modo la uniformidad de indumentaria ligada a la creación de un modelo femenino único acorde a los intereses falangistas. En este sentido, el papel fundamental que tuvo la moda en la consolidación del modelo femenino se vislumbra en la novela a través del cambio de ropa. Durante su infancia y adolescencia, la protagonista aparece continuamente llevando vestidos (14, 23, 43, 83) que refuerzan claramente el estereotipo femenino resumido por Calvo bajo la frase “vestidos y faldas para las niñas y pantalones para los niños” (1998: 65). Además, no sólo las vestimentas, sino también los colores de éstas obedecen a la segregación de los sexos. Tanto en la infancia como en la juventud, Carmen lleva ropa en tonos pasteles como el blanco y el rosa, el color por antonomasia asociado con el sexo femenino: “me puse un vestido blanco y rosa que me gustaba mucho” (53), “yo llevo un traje de piqué blanco” (43) o “[I]llevaba en bandolera

¹⁴ Al rememorar su infancia, la narradora Carmen se percata de que su gusto por la hija del dictador así como el estilo que ésta marca están condicionados por la ideología del Régimen: “Carmencita Franco era muy guapa para mi gusto, condicionado, claro, por el de los demás: los cánones del gusto, que tanto varían de una época a otra, siempre hacen alusión a los rostros y estilos de la gente famosa, aquella que, por una razón o por otra, ha merecido venir retratada en los periódicos” (63).

un bolso de piel blanca, cuadrado” (49). Este cromatismo contrasta radicalmente con el azul del pijama en el que aparece la narradora en el momento presente: “los brazos colgando por los flancos de su pijama azul” (16) así como con el pantalón y la camiseta con los que recibe al hombre de negro: “Me quito el pijama a toda prisa, me enfilo unos pantalones, una camiseta, las sandalias, cojo las llaves” (28).

Las semejanzas entre la narradora y la hija de Franco se acentúan por la coincidencia de sus nombres. Como ocurriera con la indumentaria, durante la Dictadura se impuso una moda relativa a los nombres propios. Debido al peso de la religión, era obligatorio, al menos de manera oficial, el nombramiento de los hijos dentro de la tradición cristiana. Tanto en el registro civil como en la ficha bautismal los nombres debían pertenecer al ámbito eclesiástico; lo que se tradujo, en muchas ocasiones, en la adición de “María” a nombres femeninos que no aparecían ni en el santoral ni en la Biblia. Dentro de las coordenadas históricas, el nombre de Carmen parece atestiguar el peso de la Iglesia durante el Franquismo, como se desprende de las palabras de la narradora, que se da cuenta de que comparte nombre con la iglesia en honor a la Virgen del Carmen que está en frente de su casa: “me asomaba al balcón [...] veía [...] enfrente la fachada de la iglesia del Carmen con su campanario [...] llevaba mi nombre” (14). Al mismo tiempo, al pertenecer a la tradición religiosa que fomentaba el modelo femenino forjado durante el Franquismo, el nombre de Carmen adquiere una dimensión simbólica con fuertes implicaciones de género que resuenan en la novela. La narradora equipara su nombre con un sinnúmero de objetos con los que comparte su inicial: “casa”, “cuarto”, “cama”, “cuento”, “corazón”, “copla de Conchita”, “Carola”, “cucaracha”, “cartas”, “Cúnigam”, “cuaderno”, “cocina”, la “cajita de las pastillas para la memoria” y, por supuesto, “la cesta de la costura”. Se trata, en definitiva, de lugares y objetos relacionados con la domesticidad, reforzando la ideología patriarcal que relega a la mujer al ámbito del hogar.¹⁵

La imagen de Carmencita Franco en el pasado es traída a la memoria de la protagonista en el momento presente de 1975. La narradora Carmen, al ver en la televisión de un bar a la hija del caudillo en el entierro de su padre, vuelve a fijarse nuevamente en la vestimenta: “vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que apareció en pantalla Carmencita Franco [...] enlutada y con ese gesto amargo y vacío” (136). El negro del luto se relaciona con su apariencia sombría, que guarda un claro paralelismo con la imagen de la infancia de la tristeza de una niña vestida igualmente con tonos oscuros (63). A pesar del lapso temporal, la narradora Carmen siente cierta empatía hacia su homónima femenina; llegándose nuevamente a identificar con ella: “hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine” (137). La yuxtaposición de las imágenes presente y pasada de Carmencita Franco da pie a la reflexión de la protagonista, quien se da cuenta de la homogeneización

¹⁵ Para estudios acerca del simbolismo del nombre de la narradora Carmen ver Spires (70-73), García (61-149) y González (83-95).

del modelo femenino impuesto durante la Dictadura Franquista, donde “the apparatuses created by the regime left no space for her, for the dictator’s own daughter, or for women in general” (Spires, 1996: 69). Efectivamente, tanto la protagonista como la hija de Franco crecieron con los mismos patrones de conducta. Ambas fueron educadas en una misma tradición patriarcal y sus vidas estuvieron marcadas por las mismas modas: el cine, las revistas, la música o la literatura, que influenciaron no sólo su manera de vestir, sino también su manera de percibir la identidad femenina.¹⁶

La educación formal de la mujer se convirtió en un importante cauce de transmisión del modelo tradicional femenino. La obligatoriedad del Servicio Social dirigido por la Sección Femenina inculcaba el aprendizaje de las tareas domésticas destinadas a la formación de amas de casa. La costura, por supuesto, ocupaba un lugar destacado. Durante su prestación social Carmen pasaba las tardes “cosiendo dobladillos” (93) y aprendió a “tejer bufandas” (96). No obstante, como símbolo de identidad femenina, la costura traspasó la instrucción académica, llegando a permear todos los ámbitos de la sociedad. “En todas las casas había una máquina de coser” (80) y, como no podía ser de otro modo, en el cuarto de atrás de la infancia de Carmen, “una habitación pequeña que [...] casi no tenía muebles” (47), sobresalía “la máquina de coser” (47). El mundo de la costura se convirtió prácticamente en una religión, a juzgar por la palabras de la protagonista al referirse a la moda en términos de un “ritual”: “vestirse era un negocio demorado y ameno, atenido a diversos rituales, cuyo ejercicio y aprendizaje ocupaba gran parte del tiempo de las mujeres, y de la conversación que mantenían con sus amigas y sus maridos” (80). De hecho, la identificación de la moda con la religión se refuerza al recordar el oficio de las modistas y costureras, mediante la inserción de voces como “piedad”, “regeneración” o “culpable”, con claras connotaciones religiosas: “la noticia de la chapuza se propagaba sin piedad, ponía en tela de juicio la regeneración de la culpable [...] Las modistas que tenían fama de haber escabechado trajes en más de una ocasión era difícil que pasaran nunca del rango de costureras” (81).

La mayoría de mujeres que rodean a la protagonista durante su infancia y juventud perpetúan el modelo femenino tradicional de mujer afanada en las labores del hogar, entre las que destaca la costura. Carmen rememora cómo las mujeres ocupaban gran

¹⁶ En “State and Social Apparatuses and *El cuarto de atrás*” Spires estudia cómo la creación de la uniformidad de pensamiento durante la Dictadura Franquista se encauzó a través de un proceso homogeneizador de la moda —ya fuera indumentaria, música, cine o literatura. La educación de la mujer para convertirse en madre y esposa no se limitó al sistema educativo formal, sino que también tomó la forma de control de la cultura popular. De ahí la semejanza entre la hija de Franco y la protagonista Carmen, pues, como apunta Spires (69): “The protagonist and Franco’s daughter passed through childhood into female adulthood in the same culture and at the same time. Their lives were determined not only by sempiternal conventions but also by transitory fashions. Social apparatuses such as the movies they saw, the music they listened to, and the magazines they read influenced, if not dictated, not merely their clothing styles but their gender awareness and attitudes as well”. No obstante, debe subrayarse la gran diferencia entre la hija del dictador y la escritora, puesto que Carmen Martín Gaité, al igual que otras muchas mujeres de su generación, fueron capaces de romper con el modelo femenino establecido por el Franquismo.

parte de su tiempo o bien en la costura o bien en conversaciones que versaban sobre “frunces, nesgas, vieses, volantes, pinzas y nidos de abeja” (82). Obviamente, como la instrucción académica femenina fomentaba el aprendizaje de la moda, las mujeres demostraban un conocimiento apabullante de telas, vestidos y todo tipo de costuras; que contrasta radicalmente con el momento presente, dada la incapacidad de la narradora de mentar el nombre de la tela con la que estaba hecha la colcha de su infancia: “Tenía un nombre aquella tela, no me acuerdo, todas las telas lo tenían, y era de rigor saber diferenciar un shantung de un piqué, de un moaré o de una organza” (12).

La función ideológica de la moda en la formación del modelo femenino tradicional comenzaba a ejercerse en la misma infancia. De niña, Carmen aparece “recortando mariquitas” (61), “señoritas de figurines viejos” (77) y “jugando a las prendas” (51), o sea, participando en juegos basados en las vestimentas, que transmiten indirectamente la ideología patriarcal que relega a la mujer a la esfera doméstica (Weiner y Schneider, 1989: 24). La ropa marcaba el desarrollo femenino: “nuestro crecimiento era más visible, se acusaba en que de un año a otro había que bajar el jaretón de los vestidos o en que empezaban a apretar los zapatos del invierno anterior” (24), pero no sólo en el sentido físico, sino también ideológico. En efecto, la costura estaba tan arraigada en la experiencia femenina que incluso en la niñez Carmen compara distintas realidades con objetos pertenecientes al oficio de coser. Así, por ejemplo, el paso del tiempo se equipara con una aguja de hacer media: “y el tiempo pasaba de un extremo a otro, sin sentir, un año y otro año, a lo largo del banco aquel de piedra, como sobre una aguja de hacer media” (108) mientras que las estrellas que contempla por las noches desde el balcón tornan en alfileres: “tal vez yo sola estaba despierta bajo las estrellas [...] cabecitas frías de alfiler” (15). Se trata de metáforas del ámbito de la costura que, curiosamente, la narradora continúa empleando todavía en plena madurez, puesto que en su entrevista con el hombre de negro se refiere a las pastillas para la memoria como alfileres: “Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres de colores” (106).

Los boleros así como las revistas de la Sección Femenina y las novelas rosa se aliaron con el Régimen en la instauración del modelo femenino tradicional. Las letras de estas canciones, tildadas de “compota de sones y palabras” (152), ciertamente contribuían a forjar la imagen de mujer dulce y sumisa, abocada “a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas” (152). “Los dulces boleros de la Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril” (153) perpetuaban el estereotipo femenino de “chicas decentes de la nueva España” (154), recatadas en su vestimenta “con escote cuadrado” (43). El recato en el vestir era de suma importancia debido a la correlación entre ropa y comportamiento. No en vano, la revista “Y”, editada por la Sección Femenina, presentaba a la reina Isabel la Católica como “espejo [...] a imitar” (93) por las mujeres no sólo en cuanto a su “voluntad férrea” o “espíritu de sacrificio”, sino también por el decoro y la modestia en el vestir ya que “se había desprendido de

sus joyas para financiar la empresa más gloriosa de la historia de España” (95). De la imagen omnipresente de la monarca católica en la propaganda franquista Carmen aún recuerda “aquel rostro severo, aprisionado por el casquete” (95), símbolo de “la sobriedad en el modo de actuar, pensar y vestir” (Martín Gaité, 1988: 65).

Las protagonistas de la novela rosa proporcionaban modelos femeninos muy similares. Su comportamiento así como vestimenta correspondían con el arquetipo de mujer recatada y sumisa impuesto por el Franquismo. De hecho, al reflexionar sobre la influencia que dicho género literario tuvo sobre las mujeres en la posguerra, Carmen califica este tipo de novelas como “[l]iteratura del recato” porque suministra “[m]odelos de conducta marcados por el rechazo a tomar la iniciativa” (197). Debido a las múltiples lecturas de “Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel” (141) los patrones de conducta hacen mella en el comportamiento de la protagonista. El encuentro con el chico en el balneario, que “llevaba un chaleco de punto de tonos marrones y una camisa blanca de manga corta” (51) y “olía a loción Varón Dandy” (53), representa prácticamente la puesta en escena de un guión de novela rosa. Tras un cruce de miradas, Carmen se decide a escribir una carta de amor. Emulando a los personajes literarios femeninos, se pone “un vestido blanco y rosa” (53) y allí en el salón, con el bolero “Luna de miel en el Cairo” de fondo, Carmen reconoce haber llegado al “éxtasis, la culminación de todas las novelas que habían alimentado mi pubertad” (51-52). Este patrón de conducta pervive aún en el momento actual. En su conversación con el hombre misterioso ciertas posturas, palabras, momentos y acciones se asimilan con capítulos leídos en diferentes novelas. Así, sobresaltada por la tormenta, Carmen se arroja a los brazos de su invitado, recordando unas líneas de novela rosa: “Oh, Raimundo –exclamó Esperanza [...], contigo nunca tengo miedo” (32) y cuando se entrecruzan sus miradas, a manera de *flashback*, se recrea otro diálogo de este género literario: “Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillen tanto como los suyos. Mi última pregunta ha quedado resonando en el aire de la habitación, ¿por qué?, ¿por qué? <<Esperanza y Raimundo me miraban con melancólico asombro.>> ¿Por qué me mira así? En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad” (140).

Dentro de la cadena familiar, la abuela Rosario es el epítome de modelo femenino tradicional. Ya su misma indumentaria, una mantilla negra como las de aquellas “señoras que iban a misa” (113), revela la pura esencia de la ideología del Régimen: el patriotismo y la religiosidad. Su ahínco en la costura, materializado en el amplio repertorio del “ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, [...] colchas, entredoses, encajes, vainicas” (78) que guarda en los cajones, simboliza la “pesada herencia de hacendosas bisabuelas” (78), obsesionadas con la limpieza y el orden: “<<Esa niña, ¡qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón! –se quejaba la abuela ¿No ves que dejas las marcas de los dedos y de las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!” (87) y para quienes el aprendizaje de la costura tenía prioridad sobre la lectura: “<<Ésa se entretiene con

cualquier cosa –decía mi madre. Le gusta mucho estudiar>>. <<Demasiado –decía la abuela–, no sé a qué santo tanta cavilación>>” (78). A pesar de este lastre generacional, la narradora muestra su disconformidad con este patrón de mujer trazado para ella: “se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un solo dios verdadero al que había que rendir culto” (75) y siente la necesidad de desligarse del modelo tradicional de la abuela. Con el paso del tiempo, convertida en una escritora de prestigio, caminando por la calle donde estaba la casa de la abuela, Carmen rompe con el modelo tradicional y, como no podía ser de otra manera, se expresa recurriendo a la metáfora de la costura:¹⁷ “Hace tiempo que no pasaba por la calle Mayor, se lo dije a mi amigo la otra tarde, allí parados delante de los balcones del número catorce, y luego, cuando echamos a andar nuevamente, sentí que rompía los hilos que me relacionaban con la vieja fachada” (86).

Junto con el modelo tradicional femenino, comenzaban a aparecer otros tipos de mujeres “en polos diametralmente opuestos” (64-65), es decir, que no se ceñían a los patrones establecidos por el Régimen. Durante la infancia, coexiste con la hija del caudillo la amiga del colegio Sofía Bermejo, cuyos padres estaban en la cárcel acusados de ser “rojos” (58). A pesar de tener trazado el modelo femenino a seguir, como se refleja en su indumentaria, ya que, como Carmen, “lleva un camisón” (183), Sofía destaca por su fortaleza y valentía. Su rebeldía se canaliza por medio de la imaginación al introducir a Carmen en el terreno de la literatura, creando un lugar imaginario a partir de un acrónimo basado en sus apellidos, Bergai (58), donde encuentran refugio y evasión a la uniformidad impuesta durante la Dictadura. Se trata de una fuga mental que, en cierta medida, imita a un nuevo modelo de mujeres que no se ajustaban a los cánones imperantes: las llamadas “fugadas” (125); chicas decididas que en lugar de “quedarse, conformarse y aguantar” (125) en la casa, entraban y salían, portando una indumentaria que poco tenía que ver con aquella imagen recatada de Isabel la Católica, que vendió sus joyas para la causa: “las chicas que se iban solas, al anochecer, a pasear con soldados italianos al Campo de San Francisco y llegaban tarde a cenar, con las mejillas arboladas y un collar nuevo” (123).

¹⁷ De hecho, a lo largo de la novela, la ruptura con el modelo femenino impuesto por el Franquismo se expresa explícita e implícitamente por medio de la metáfora de la costura. Conviene recordar que tras presenciar el funeral del dictador, Carmen se refiere al ahora ya funesto discurso franquista como “uniforme oficial” que se ha quedado “en cueros”: “parecía como si las palabras “regir”, “destino” y “patria” se quitasen el uniforme oficial y apareciesen en cueros sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia” (134). Además, anticipa el cambio social y, por extensión, en la vestimenta: “y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido” (137). Incluso en la intertextualidad la presencia de la ropa parece responder al papel de la costura como metáfora de creación de un modelo femenino acorde con los intereses falangistas. En la conversación con el hombre de negro, la narradora relata que se deshizo de cartas y papeles viejos que, simbólicamente, la “ataban” al pasado, quemándolos, inspirada por unos versos de Antonio Machado, que, curiosamente, mentan la ropa: “No guardes en tu cofre la galana/veste dominical, el limpio traje,/ para llenar de lágrimas mañana/la mustia seda y el marchito encaje” (46).

Dentro de la literatura popular, ciertas revistas como “Lecturas” (13) presentaban a mujeres cuya indumentaria dejaba translucir ciertos indicios de un nuevo modelo femenino. Se trataba de mujeres de “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 *garçoniere* [...]”; otras veces aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo” (13). Ante los ojos de la niña Carmen, que tenía que someterse a los chifles para tener el pelo rizado y ponerse vestidos para seguir los dictámenes de la moda falangista, el peinado de corte masculino de estas mujeres así como los pantalones de calle o del pijama deshacían todos los patrones de moda establecidos. Unos patrones físicos, pero también de conducta, reflejados en el mero acto de fumar y beber, actividades consideradas exclusivamente masculinas y que estaban mal vistas para la mujer: “casi ninguna chica de provincias fumaba, no estaba bien visto” (69), puesto que simbolizaban la apropiación de elementos pertenecientes al hombre y, por ende, la igualdad de sexos, como sugiere el hombre de negro al ofrecerle un cigarrillo a la narradora: “Nos lo podemos fumar en homenaje [...] a su emancipación, ¿le parece bien?” (69).

Igualmente, la influencia del cine comenzaba a sentirse en el modelo femenino. Las ropas que las actrices llevaban en la gran pantalla no sólo creaban tendencia entre la población femenina, sino que incluso llegaban a dar nombre a algunas prendas de vestir. La misma Carmen recuerda cómo la chaquetita que tanto gustaba a las jóvenes de la posguerra se originó como epónimo a partir de una película de Hitchcock: “como si estuviera en el cine viendo una película de suspense; la primera que vi en mi vida se llamaba <<Rebeca>>, fue tan famosa que tituló el género y le dio nombre también a aquellas chaquetitas de punto abiertas de arriba abajo con botones chicos, como la que llevaba Jean Fontaine en todas las escenas del film” (147). No obstante, los modelos suministrados por actrices americanas como Norma Shearer (24), Diana Durbin (64), Greta Garbo (66) o Ingrid Bergman (66) no se limitaban al mundo de la costura, sino que sus vestimentas se interpretaban en el sentido metafórico de “modelo”, como un tipo de comportamiento: “Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento” (64). Los nuevos estilos de ropa o peinados que rompían radicalmente con los patrones impuestos para la mujer representaban actos de rebeldía en una sociedad patriarcal. Durante su infancia, Carmen queda impactada ante la imagen de Verónica Lake con una larga melena totalmente lisa, a contracorriente de la moda imperante del pelo rizado: “La que sí empezó a desafiar ya descaradamente a los bucles fue Verónica Lake en <<Me casé con una bruja>>” (66). Se trata, pues, de cambios en la indumentaria que anuncian de manera visual la evolución del modelo tradicional femenino y de ahí que, en los ojos infantiles de Carmen, el momento histórico protagonizado por Carmen Laforet, al tratarse de la primera mujer galardonada con el premio Nadal, se resume en una imagen relacionada con la moda: su cabello corto y liso: “Recuerdo que cuando le dieron el primer premio Nadal a una mujer, lo que más revolucionario me pareció [...] fue verla a ella retratada en la portada del libro, con aquellas greñas cortas y lisas. Sentí envidia, pero también un conato de esperanza” (66).

Frente a los boleros edulcorados, la copla ofrecía un “sabor amargo” (152) para aquellas mujeres que no querían “gustar las dulzuras del hogar apacible” (152). De la voz de Conchita Piquer canciones como “Tatuaje” hablaban de mujeres de “cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa” (152). Estas “mujeres de mala vida” (154) daban muestras de disconformidad en su misma indumentaria al vestirse con tonos oscuros en lugar de los claros y pasteles que recomendaba el Régimen, en consonancia con la dulzura que debían transmitir las mujeres jóvenes: “¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?” (152). El impacto de estas mujeres en la transformación del modelo femenino se refleja en el gesto de la narradora, quien, al descubrir una fotografía de Conchita Piquer, le pide a su misterioso invitado que le alcance un chal negro: ¿Me quiere alcanzar ese chal negro [...]? (154), una suerte de guiño cultural a los mantones negros que las coplistas se echaban sobre los hombros en sus actuaciones.

Dentro del legado familiar, los primeros atisbos de modernidad se reflejan en María, la madre de la narradora. Educada conforme al modelo femenino tradicional simbolizado en la costura, María da muestras de la herencia cultural franquista. Sus viajes a Madrid incluyen siempre una visita obligada a la modista e incluso su indumentaria, el vestido de crepé morado con vueltas de seda gris que aún se pone la narradora (83), da muestras del patrón tradicional trazado para las mujeres de su época. Sin embargo, consciente de la coyuntura en la que le tocó vivir, privada de educación académica superior, la madre inculca a su hija la afición por el estudio (Brown, 1991: 92). Lejos de la mentalidad de la abuela, educada para ser madre y esposa, la madre de Carmen ni siquiera enseña a su hija las tareas domésticas: “Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar” (93). De hecho, en la construcción de un nuevo modelo femenino, la madre de Carmen recurre al discurso hegemónico de la costura para enfatizar la primacía de la educación de la mujer como base de cualquier otra tarea: “‘Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta’, le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: ‘Mujer que sabe latín no puede tener buen fin’” (18).

Entre modelos antitéticos la narradora Carmen va forjando su identidad femenina. La presencia de mujeres valientes y modernas –como las de las coplas, el cine, la literatura, pero sobre todo, los referentes familiares de la amiga y la madre– que desafían los patrones impuestos por el Régimen, consiguen que Carmen se convierta en una mujer moderna, con estudios universitarios y con una carrera literaria de éxito. No obstante, el peso de la tradición –representado por las mujeres de la Falange, Carmencita Franco y, en el ámbito familiar, la abuela– han hecho mella en el modelo femenino, como se desprende de su comportamiento con el hombre de negro –una recreación de la novela rosa– y del recordatorio continuo de la necesidad de ordenar su caótico apartamento: “tendría que ponerme a ordenar este cuarto” (16).

Carmen aparece así a caballo entre la tradición y la modernidad. Una posición intersticial que, como no podría ser de otra manera, Martín Gaité representa acudiendo al ámbito de la costura: la cesta de costura de la abuela Rosario.

Más libros, formando dos paredes encima del radiador, y entre ellas, sujetándolas, la cesta de costura que fue de la abuela Rosario. Casi no cierra de puro llena, no puedo comprender cómo caben dentro tantas cosas [...]. De la tapadera de mimbre entreabierta escapan carretes, enchufes, terrones de azúcar, dedales, imperdibles, facturas, un cabo de vela, clichés de fotos, botones, monedas, tubos de medicinas, allá va todo, envuelto en hilos de colores (18-19)

Esta especie de cajón (de)sastre funde la tradición –representada por el costurero *per se*, el terrón de azúcar, los dedales, botones, imperdibles, velas, fotos y medicinas– y la modernidad –simbolizada por las facturas. Se trata de una imagen casi surrealista, compuesta mediante la superposición de elementos dispares que guardan cierta semejanza con la novela estilo *patchwork* que se está redactando a medida que Carmen conversa con el hombre de negro.

La metáfora de la costura como creación de un modelo femenino, empleada ya por el Franquismo, es retomada por la narradora Carmen al describir el proceso de escribir como coser. Empleando una experiencia tradicionalmente adscrita al género femenino, Carmen consigue subvertir el modelo femenino de mujer impuesto durante la Dictadura (Gould, 1983: 162). Al mismo tiempo, la presencia en la novela de su hija Marta encarna el nuevo modelo de mujer moderna, que completa la transición hacia la modernidad en la cadena familiar matrilineal de la abuela, la madre, la narradora y la hija. De hecho, la hija aparece descrita como: “[u]na chica joven, de vaqueros y chaqueta de hombre, con cola de caballo larga, lisa y un poco deshecha” (203), es decir, con una indumentaria que atestigua la ruptura con el modelo femenino tradicional de vestidos y pelo corto rizado. Además, frente a la caja de la costura, la hija porta un “abultado bolso de cuero” en el que se guardan objetos muy diversos como “la Guía del ocio, un paquete de pitillos arrugados, dos pares de gafas ahumadas, unas rotas y otras no, el estuche de los cosméticos, un reloj de pulsera” (203), pero donde no cabe ni una sola aguja.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREU, Alicia G., 2002, “La Sección Femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, pp. 145-158.

BARTHES, Roland, 1983, *The Fashion System*, New York: Hill & Wang, 1983.

CALVO, Clara, 1998, “Ideology and women’s clothes: fashion jargon in the daily press”, *Patterns in Discourse and Text. Ensayos de análisis del discurso en lengua inglesa*, Eds. A. Downing, A. J. Moya and J. I. Albentosa, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-79.

CLAYTON, Barbara, 2004, *A Penelopean Poetics*, New York/Oxford: Lexington Books.

CIALLELLA, Louise, 2005, “The Estranging of Franco’s Text and Mourning in *El cuarto de atrás*”, Eds. Merino, Eloy E. y H. Rosi Song, *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 147-170.

COROMINAS, Joan y José A. Pascual, 1980-1991, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.

DAVIES, Catherine, 1998, *Spanish Women’s Writing 1849-1996*, Londres, The Atholone Press.

DISCURSOS DE FRANCO. <<http://www.generalisimofranco.com/discursoA.htm>>.

DOMINGO, Carmen, 2007, *Coser y cantar*, Barcelona, Lumen.

GARCÍA, Adrián M., 2000, *Silence in the novels of Carmen Martín Gaité*, New York, Peter Lang.

GLENN, Kathleen M., 1983, “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Ed. Porrúa, pp. 33-45.

GONZÁLEZ, Josefina, 1994, “Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX.1, pp. 83-95.

GOULD LEVINE, Linda, 1983, “Carmen Martín Gaité’s *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman”, Eds. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

GRAS, Dunia, 1998, “El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo”, *Revista Espéculo*, 15, pp. 1-22. <<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm>>.

HOMERO, 1921, *La Odisea*, México, Universidad Nacional de México.

JAIME, Carlos, ed., 1947, *Franco ha dicho*, Madrid, Akal.

LORÉE ENDERS, Victoria y Pamela Beth Radcliff, 1999, *Constructing Spanish Womanhood*, New York, SUNY Press.

MANN, Julie, 2005-2006, “Encontrándose elsewhere: La redefinición del espacio mujeril en *El cuarto de atrás*”, *Gaceta Hispánica de Madrid*, pp. 1-8.

MANTEIGA, Roberto C. et al., eds., 1988, *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Maryland, Scripta Humanistica.

MARTÍN GAITE, Carmen, 1980, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino.

———, 1988, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama.

MEDINA, Héctor, 1985, *La novelística de Carmen Martín Gaité: búsqueda de una voz*”, Tesis doctoral no publicada, Providence (RI), Universidad de Brown.

MOLINERO, Carmen, 1998, “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”, *Historia Social*, 30, pp. 97-117.

NEGRO ACEDO, Luis, 2008, *Discurso literario y discurso político del Franquismo. La literatura como soporte y correa de transmisión de los postulados ideológicos de la dictadura (1936-1966)*, Madrid, Ediciones Akal.

NICOLÁS MARÍN, Encarna, 2005, *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939-1975*, Madrid, Alianza Editorial.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, 2004, *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.

ORTIZ HERAS, Manuel, 2001, “Mujer y dictadura franquista”, <<http://www.uclm.es/AB/Humanidades/seft/pdf/textos/manolo/lamujer.pdf>>.

PAATZ, Annette, 2004, “Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité”, *Espéculo*, <<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmginde.htm>>.

PÉREZ, Janet W., *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Maryland, Studia Humanitatis, pp. 33-46.

PÉREZ SERRANO, José, 1945, *El retorno al hogar de la mujer trabajadora*, Barcelona, Patronato de la Escuela Social de Barcelona.

PERRIAM, Chris et al., 2000, *A New History of Spanish Writing 1939 to 1990s*, Oxford, OUP.

PINEDA CACHERO, Antonio, 2000, “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: literatura versus propaganda (1)”, *Revista Espéculo*, 16, pp. 1-11, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>>.

———, 2001, “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: de lo (neo) fantástico al caos (2)”, *Revista Espéculo*, 17, pp. 1-17, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>>.

SCHEID, John y Jesper Svenbro, 1996, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

SCHUMM, Sandra J., 1999, “Metonymy and Mirrors as Process of Identity in *El cuarto de atrás*”, Ed. Sandra Schumn, *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*, Londres, Bucknell University Press, pp. 125-141.