

Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra

Dra. Sonia Núñez Puente

Seminario de Estudios de Identidad y Género

Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

El imaginario cultural de los primeros años del franquismo define una determinada imagen de la mujer que se transformará con el paso de los años en un determinado concepto de la mujer como imagen. Es decir, la mujer como imagen representa un icono vertebrado por el tejido social destinado a perpetuar la ideología del régimen franquista que, sin embargo, se transforma en un elemento de conflicto con la ideología del régimen mediante la categorización de ciertas relaciones o negociaciones de poder que el discurso de la novela rosa mantiene con la conceptualización de la mujer durante el primer franquismo. Y ello teniendo en cuenta que la novela rosa, si bien conserva ciertos elementos que la acercan al discurso dominante de la época, representa una sutil ruptura con los parámetros definitorios de la femineidad que elaborará el régimen franquista. A partir de los años setenta la mayoría de la crítica feminista tiende no a negar la recepción de determinadas imágenes de la mujer que han derivado en el concepto de la mujer como imagen, sino a explorar las respuestas que estas imágenes suscitan en las receptoras de estos discursos. Es decir, se desplaza el enfoque del análisis crítico de las imágenes estereotipadas de la mujer hacia el proceso de recepción y de elaboración de dichas imágenes en el que desempeñan un papel primordial las relaciones de poder y los fenómenos de invisibilización simbólica mediante la sobreexposición arquetípica de un modelo de femineidad, que también ha sido objeto de estudio por parte de los teóricos de la cultura popular.

En este sentido, la novela rosa contribuye de manera esencial al proceso de construcción y perpetuación de la mujer como imagen, que podemos inscribir en el ámbito de la recepción de la cultura popular. Teóricas como Modleski incluyen la novela rosa en las formas de producción de la cultura popular aunque añaden matices a la, hasta el momento, inadecuada percepción del discurso rosa por parte de los críticos culturales:

Uno no puede hallar ningún escrito sobre las narrativas femeninas populares equiparable a los títulos exaltados de ciertos estudios clásicos de los géneros masculinos populares tales como las películas de gansters o la novela de detectives (11).

Nos encontramos, de este modo, ante un vacío crítico que sitúa las producciones de novela rosa fuera, incluso, de los estudios culturales. La categorización a la que se somete a la cultura popular coloca a la ficción de novela rosa en la parte inferior de la jerarquía del ya devaluado gusto de la cultura

contemporánea. Se hace necesario, entonces, resituar el discurso de la novela rosa en el ámbito de los estudios culturales teniendo en cuenta las particulares características que lo conforman. La ficción rosa producida en los primeros años del franquismo, ejemplificada en dos novelas de Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra, será el objeto de análisis que nos ocupe y que nos llevará a explorar su pertenencia a los modos de elaboración propios de la cultura popular en una época concreta en España: la de los primeros años cuarenta y cincuenta. La cultura popular se caracteriza por la necesidad que parece surgir de definirla como contraste respecto a la cultura. La cultura popular se convierte, así, en la otra, en un tipo de cultura que necesita siempre un elemento contrastivo para su definición. El objeto de estudio de la cultura popular es, por tanto, variable históricamente y o un conjunto de textos y prácticas culturales fijadas históricamente. Esto acerca el concepto de cultura popular con el nuevo icono de la mujer como imagen que necesita, también, al otro para definirse. Esto es especialmente válido según los presupuestos de la ideología franquista que contrapone la mujer/lo otro a la masculinidad que articula la propia ideología franquista. Por tanto, la pertenencia del concepto teórico de la mujer como imagen a lo que más adelante se daría en llamar la cultura de masas o cultura popular, resulta problemática debido al confinamiento de la mujer a los límites de lo que se considera devaluado. Si la cultura popular es siempre definida en relación a la cultura, la mujer es siempre definida en relación al concepto de la masculinidad patriarcal franquista. Y ello teniendo en cuenta que la cultura popular y el desarrollo de la mujer como imagen, que vertebran la ideología franquista, remiten estructuralmente a un análisis del concepto gramsciano de la hegemonía:

Gramsci utiliza el concepto de hegemonía para referirse a una condición en proceso en que una clase dominante (aliada con otras clases o facciones de clases) no sólo gobierna una sociedad, sino que la dirige a través del ejercicio del liderazgo moral e intelectual. (Storey 166)

En este sentido, el discurso de la novela rosa mantiene una negociación constante con el discurso normalizado de la ideología dominante. Siguiendo el concepto de hegemonía gramsciano, el discurso sitúa los conflictos de clase hacia los márgenes seguros de la sociedad en los que se contiene la confrontación directa y ésta se instrumentaliza mediante relaciones fluctuantes entre distintos ámbitos conceptuales:

A pesar de que la hegemonía implica una sociedad con un alto grado de consenso, no debería entenderse que hace referencia a una sociedad de la que ha desaparecido del todo el conflicto. Lo que se supone que debe sugerir este concepto es una sociedad en que el conflicto de clase está contenido y canalizado hasta puertos ideológicamente seguros. (Storey 167)

La hegemonía, en términos gramscianos permite abordar la cultura popular no como una cultura impuesta por una manipulación política sino como una mezcla de intenciones negociadoras entre "arriba" y "abajo". Esta negociación hace posible pensar en el concepto de la mujer como imagen en la novela rosa del franquismo como el resultado de una serie de negociaciones de poder que producen un resultado concreto en los receptores, en este caso en las lectoras, de novela

rosa. El propósito totalizador de imposición de un determinado concepto de mujer como imagen por parte de la ideología franquista se ve en este caso, si no subvertido de modo revolucionario, sí, al menos, negociado en términos neogramscianos. Y es, precisamente, el resultado de esta negociación de poder lo que permite establecer los límites y el alcance de la vertebración de la mujer como imagen. Stuart Hall ha desarrollado el término articulación para explicar los procesos mediante los que los textos y prácticas culturales no se inscriben con un significado garantizado por las intenciones de producción, sino que el significado es siempre el resultado de un acto de articulación (Hall 45):

Hacer cultura popular ("producción en uso") puede ser capacitador para los subordinados, y resistente a la comprensión dominante del mundo. Pero esto no quiere decir que la cultura popular sea siempre capacitadora y resistente. Negar la pasividad del consumo no es negar que a veces el consumo es pasivo; negar que los consumidores de la cultura popular sean víctimas culturales no es negar que las industrias de la cultura intenten manipular. (Storey 172)

El concepto de Hall de "hacer cultura" ("producción en el uso") vendría a matizar la consideración de la posible feminización de la cultura y de su recepción observadas desde la cultura tradicional como un fenómeno devaluador y, en muchos casos, marginal. Se hace necesaria, pues, una revisión de los procesos que rigen la producción en uso de la cultura popular y que transforman en términos neogramscianos la dicotomía cultura/cultura popular que termina, en última instancia, situando a la mujer y al concepto de la mujer como imagen fuera de los márgenes de la recepción de los procesos culturales. La novela rosa de los primeros años del franquismo vendría, de esta manera, a revisar la tradicional inclusión de la mujer, y de su imagen en el espacio de la marginación devaluadora en la recepción, y producción, de la cultura. Bien al contrario, a nuestro juicio, lo que pondría de manifiesto el auge de la novela rosa sería una suerte de procesos de negociación en cuanto a la hegemonía cultural que permitirían establecer unas pautas en las relaciones de poder entre el discurso ideológico del franquismo y la recepción que del discurso de la novela rosa efectúan las lectoras de la época. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta los estereotipos femeninos y su posterior recepción, pretendemos revisar los contenidos de la novela rosa del primer franquismo como un ejemplo claro de la producción en el uso que remite a las negociaciones de poder entre la producción y el consumo del discurso de la novela rosa:

La cultura popular es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen los requisitos necesarios para ser calificados como alta cultura. En otras palabras, es una definición de cultura popular como cultura inferior. (Storey 20)

El discurso de la novela rosa se asienta como vertebrador de la memoria de la vida cotidiana y, precisamente por ello, se sitúa en el ámbito de la cultura popular como construcción, o reconstrucción, de las relaciones de poder que sustentan la sociedad en la que el discurso de la novela rosa se desarrolla y evoluciona:

La cultura popular es un espacio en el que se puede examinar la construcción

de la vida cotidiana. La razón para hacer tal cosa no es sólo académica —es decir, un intento de comprender un proceso o una práctica—, también es política para examinar las relaciones de poder que constituyen esta forma de vida cotidiana y por lo tanto revelan las configuraciones de intereses a los que sirve su construcción. (De Certeau 58)

Sin embargo, la revisión de las configuraciones del discurso de la novela rosa como construcción de la vida cotidiana y de las relaciones de poder subyacentes, revela una suerte de rechazo no sólo del propio discurso, sino también de los receptores y consumidores del texto rosa. Este hecho deja patente la connotación devaluadora referida al discurso de la cultura popular que alcanza, también, a la novela rosa:

Rechazo, hostilidad —desgraciadamente enfocada a los consumidores de narrativa— o, más frecuentemente, una especie de burla informal. (Modleski 35)

No obstante, la marginalidad del discurso de la novela rosa no se presenta como tal en el propio discurso que construye un espacio de poder para la mujer que le era negado en la vida social. En el texto de la novela rosa la mujer encuentra un ámbito de acción que le es propio:

La ficción romántica seguramente es popular porque recupera el mundo infantil de las relaciones sexuales, y erradica las críticas sobre la falta de adecuación al hombre, la opresión de la familia o el daño infligido por el poder patriarcal. Sin embargo, al mismo tiempo consigue evitar el sentimiento de culpa y miedo que pueda surgir de ese mundo de la infancia. Decididamente la sexualidad se define como una responsabilidad del padre, y el miedo a la opresión se supera gracias a que la mujer alcanza una especie de poder en la ficción romántica. La ficción romántica promete un mundo seguro promete seguridad con dependencia, poder con subordinación. (Jenkins 171)

Es, precisamente, la retórica del amor presente en todo el discurso la que posibilita una garantía de felicidad entrando en conflicto con la propaganda del Régimen, que remite constantemente a una necesidad ineludible de sacrificio personal. En el espacio ganado de la novela rosa la mujer, en permanente conflicto con la posición que le es asignada en la sociedad, lucha por conquistar un espacio propio, el lugar de la fantasía amorosa:

La fantasía amorosa supone, sólo por poner en primer plano la importancia del amor y por asegurar una felicidad conyugal eterna, un conflicto con la retórica del sacrificio propagada por el Régimen. (Francisca López 32)

El recurso textual de la fantasía amorosa inserto en el discurso narrativo de la novela rosa, que presenta un carácter realista, hace posible que la materialización de la fantasía amorosa como espacio de libertad personal sea un reflejo especular de la realidad no sólo imaginada, sino posible, para las receptoras del discurso de la novela rosa:

Mediante la tensión entre el mito del amor que toda novela rosa frecuenta y el uso de un discurso narrativo de carácter realista que presenta el mundo ficticio como una extensión y reflejo del mundo real se posibilitaba la interpretación de esa fantasía como algo verosímil y, por tanto, factible.

(Francisca López 32)

La novela rosa del primer franquismo resume y hace suyas las pautas de un género del que nos hemos ido ocupando hasta el momento. Tomaremos como elemento de análisis dos novelas paradigmáticas del discurso rosa en España: Cristina Guzmán, profesora de idiomas de Carmen de Icaza y El matrimonio es asunto de dos de Concha Linares Becerra.

Carmen de Icaza nace en Madrid el 17 de mayo de 1899 y muere el 17 de marzo de 1979. Hija de un embajador mexicano y de una mujer de la alta burguesía granadina, Beatriz de León. La segunda de seis hermanos vive en Madrid donde, dada la vocación intelectual de su padre, entra en contacto con distintos personajes de la de la época como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. Más adelante Carmen de Icaza pasa largas temporadas en Berlín donde su padre fue nombrado ministro. Consigue hablar cuatro idiomas y durante su adolescencia continúa viajando por Europa y América. Al regreso de la familia a Madrid estalla la revolución Mexicana y su padre, una vez abandonada la carrera diplomática por motivos políticos, muere en 1925. Esta situación obliga a Carmen a mantener a su familia trabajando. El director del periódico El Sol, Félix Lorenzo, la contrata como colaboradora y se le encomienda la sección femenina. Más tarde colaboraría también con Ya. A los veintinueve años se casa con Pedro Montojo Sureda con quien tiene una hija. Cuando llega la Guerra Civil participa, en octubre de 1936, en la fundación de Auxilio Social. Durante dieciocho años ostentará el cargo de Secretaria Nacional.

La producción novelística de Carmen de Icaza es extensa. Ésta se inicia a los diecisiete años con La boda del duque de Kurt que, bajo el seudónimo de Valeria León, se publica como novela completa en 1935 y se reedita con el título de Taliaen en 1950. En 1935 escribe Cristina Guzmán, profesora de idiomas que aparece por entregas en Blanco y Negro a comienzos de 1936 y, ya en forma de libro, en agosto de 1936. Le seguirán Soñar la vida publicada en 1941 y otras novelas como Vestida de tul (1942), El tiempo vuelve (1945), La fuente enterrada (1947), Yo, la reina (1950), Las horas contadas (1953) y su última obra, La casa de enfrente de 1960. Algunas de sus novelas han sido adaptadas al cine. Gonzalo Delgrás dirige en 1943 Cristina Guzmán protagonizada por la actriz Marta Santaolalla. Cristina Guzmán fue, también, filmada más tarde por Luis César Amadori en 1968. De La Fuente enterrada se realizó una versión para el cine dirigida por Antonio Román en 1950.

Es la propia Carmen de Icaza en el prólogo de la tercera edición de la novela de 1939 nos explica la génesis de Cristina Guzmán en el contexto de la época:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en hora en que los españoles íbamos aún al cine en busca quizá de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras –amorosas, heroicas, terroríficas- estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios. (Carmen de Icaza 28)

Se trata, en definitiva, de una búsqueda de universos simbólicos, según constatan Berger y Lukmann, producidos por la cultura popular para el consumo y la cohesión social. Universos simbólicos que trascienden la realización de fantasías amorosas presentes en el imaginario cultural de la época

contraviniendo la rigidez moral de la propaganda franquista. Y ello teniendo en cuenta que los discursos de la novela rosa no sólo estructuran los sujetos representados, sino también las reglas que rigen su desarrollo y representación. La protagonista, Cristina, sustenta una configuración de la mujer como imagen que tiene en su fuerza atípica para las normas sociales de la época. Joven madre se ve obligada a trabajar para sacar sostener a su familia. La casualidad de un destino ciertamente marcado la llevan a trabajar como suplantadora de la mujer del hijo del señor Prynce. Su carácter entra en conflicto con los estereotipos de la época que se ven, de este modo, subvertidos desde el discurso de la cultura popular:

Es tierna y abnegada, profundamente creyente sin beaterías ni ñoñeces. Defensora –ya en aquellos tiempos- de la mujer que puede valerse por sí misma sin tener que esperar a depender de su marido. Con sentido del humor y buen hacer, lo mismo pone en su sitio al marqués conquistador que a la doncellita impertinente. Tremendamente femenina, quiere y sabe gustar, y aprecia el lujo y las cosas hermosas que proporciona el dinero. Rechaza, sin embargo, lo que no se ha ganado con su esfuerzo, sin rebajarse ante los que se creen sus superiores. Pero sobre todo es recta, honrada y leal. (Carmen de Icaza 29-30)

Cristina Guzmán sortea todos los obstáculos siguiendo fielmente el argumento del género rosa. El estereotipo de una mujer como imagen que triunfa frente a la adversidad se corresponde por una parte con la tradición vigente a la que pertenece su autora, Carmen de Icaza pertenece a la Sección Femenina de Falange, y, por otra parte, subvierte el canon imperante mediante la fantasía amorosa que construye un espacio propio para la mujer que encuentra en este lugar del imaginario cultural una cierta autonomía personal que le es negada en la estructura social del franquismo. La fantasía amorosa y el exceso de imaginación convierten a Cristina Guzmán en una soñadora que es protagonista de su propia vida:

Venceremos, Balbina. Ya lo verás. Y será en un día como hoy. Tu estarás desesperada, y yo te estaré animando. Y, de repente, un timbrazo. Y será la suerte. Irás a abrir. Un señor desconocido: ¿La señorita Guzmán, profesora de idiomas?" "¿A quién anuncio?" "No me conoce pero tome mi tarjeta". Tú me la pasas. En efecto: un nombre que no conozco. Yo salgo. "¿Es usted doña María Cristina de Guzmán?" Yo, asiento. Y entonces, ¡oh, Balbi!, me participa la noticia fabulosa: ¡la herencia del tío que no tengo en América! ¡El contrato para Hollywood, dado mi parecido con Joan Crawford! ¡Qué se yo! ¡Y nos llueve el dinero! Y nos rodeamos de bienestar, de lujo. Bubi tiene un poney y yo me compro medias de nylon y tú te casas. (Carmen de Icaza 43)

Finalmente la novela concluye cerrando el ciclo vital de Cristina Guzmán, que ve recompensados sus esfuerzos con el amor que la rescatará de su vida anterior. Es, en definitiva, "el triunfo de la bondad, del optimismo y de la alegría de vivir" (33). Y ello teniendo en cuenta el triunfo paralelo que representa la propia autora quien en palabras de Carmen Martín Gaité "era el ídolo de la postguerra, introdujo en el género la 'modernidad moderada', la protagonista...era valiente y trabajadora" (El cuarto de atrás 141). El final de la novela se

corresponde, de este modo, con la elaboración de un estereotipo que perdurará en el imaginario colectivo hasta llegar, según apunta Catherine Bourland Ross, a nuestros días con novelas como *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria ("*Carmen de Icaza: Novela Rosa as Feminist Discourse?*"):

Cris no contesta. No puede. Pero él la ha adivinado. Ha presentido que es ella esa clara figura entre tinieblas. Y sin pedir permiso, entra. Y sin pedir permiso, la coge en sus brazos.

-He venido a buscarte, mi pequeña guerrera... (*Carmen de Icaza* 270).

Concha Linares Becerra es otra de las autoras de novela rosa más prolíficas, cuyas obras siguen publicándose en la Editorial Juventud y que, al igual que en el caso de Carmen de Icaza, fueron adaptadas al cine. Su novela *El matrimonio* es asunto de dos fue el mayor éxito editorial del año 1949. Rolanda, la protagonista, cumple las características del estereotipo femenino elaborado en el discurso de la novela rosa. Por una parte, su situación familiar responde al de una huérfana de madre que tiene que hacer frente al matrimonio de su padre con una mujer y su hija que representan un escollo emocional y por otra parte, su descripción física corresponde a la de las protagonistas de la novela rosa: de belleza discreta capaz de cautivar al protagonista masculino. En este caso, el aspecto físico de Rolanda atrae la atención de Luis de Arteaga, al que la protagonista llama "el chico importante" desde el primer capítulo de la novela. De este modo, Rolanda Saint-Pierre se transforma en un estereotipo re-contado en el discurso de la novela rosa que mantiene inmutables las características definitorias de la mujer como imagen conceptualizada por el imaginario franquista. Así la contempla Luis Arteaga:

Decididamente le gusta esta chica. Como otras le gustaba antes y otras le gustarían después. Le llamaba la atención más por su aire altivo, un poco triste, que por su belleza, inatacable desde luego. No era muy alta, pero lo parecía por sus largas piernas y su belleza graciosa. Un cutis fresco y blanco, una boca generosa pintada de oscuro, unos enormes ojos verdes, una oscura melena corta, podían formar un vulgar conjunto; pero en esta ocasión lograban una mujer muy del agrado de Luis Arteaga, experto en la materia. (Concha Linares Becerra 21)

Teresa Sandoval, al igual que en el caso de Cristina Guzmán, anhela vivir la vida, hacer suyas las ficciones, de nuevo tenemos que tener presente el fenómeno de la reflexividad textual, que elabora bajo el nombre de Juan Iraeta. Esto es, la ficción que escribe en los ratos libres que le deja su trabajo como directora de la revista *Feminidades*, se convertirá en su propia realidad al final de la novela:

¡Vivir la vida y no ya soñarla! Como la heroína patética de "El patito feo" y la heroína tímida de "Nosotras, las humildes" y la heroína triunfante de "Tierras duras", y la heroína trágica de "Los nuevos". ¡Vivir la vida de verdad! Percibir de manera auténtica, y no como en sopor de opio cuanto brinda la existencia. (...) Dejar de ser la señorita de Sandoval, del eterno traje negro, el eterno cuello blanco y las eternas gafas de concha. Dejar de ser doña Teresa, la directora de "Feminidades", la mujer sensata, práctica, realizadora, que siempre ha sacado adelante cuanto y cuantos la han rodeado.

(1941: 23)

El sacrificio personal de Teresa, su dedicación al cuidado del hombre elegido, la conducirá irremediabilmente a una felicidad comprometida con un sacrificio al que entrega su vida. Las relaciones entre sexos se mantienen, en cierta medida, en el mundo de lo infantil, lejanas y definidas mediante reiteradas connotaciones de ternura y compasión:

Y puesto que me he dedicado a interrogarme, veamos claro de una vez. ¿Qué siento yo por Alí Vivanco...? Sin dudarle, un de lo que sea. Una extraña atracción desde el primer momento. Algo así como una ferviente y compasiva admiración. Un irrazonado impulso a rodearle de ternura. A costa de lo que sea. Y una alegría sin fundamento en su presencia. Una alegría maravillosa y callada que no expreso ni con un gesto, pero que me late en los pulsos y me tiembla en los labios. (1941: 251)

El final de la novela pone de manifiesto su pertenencia al discurso rosa. Rolanda cierra el ciclo previsto desde el primer capítulo: termina encauzando su vida según los patrones de la femineidad articulada en el estereotipo de las protagonistas de la novela rosa: su matrimonio con John Harris termina transformándose en una relación con el protagonista masculino, Luis Arteaga, que ya había quedado prefigurada desde el inicio de la novela:

Poco le importaba que hiciera frío, que brillara el sol o lloviese. Miró a la calle vacía y luego su mano izquierda. Se quitó el anillo de oro y lo lanzó a distancia, más allá de la valla que limitaba el pequeño jardín. ¡Alegría para quien lo encontrase! Tanta se albergaba en el alma de la muchacha, que podía derramarla así.. ¡a lo magnate!  
¿El ruido de un auto? Se acercaba un taxi, la portezuela ya entreabierta. Rola se apoyó en la pared. Vio una cabeza rubia, una figura ágil, el destello de unos ojos.

Era él. Era Luis. ¡Era el Chico Importante! (Concha Linares Becerra 324)

Como muy bien afirma Jo Labanyi (5), el discurso rosa, tal como se elabora en las novelas de Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra, ilustra una modernidad conservadora en la que se pone claramente de manifiesto una tendencia hacia reflexividad textual, que algunos críticos reservan para los discursos de la alta cultura. En el proceso de construcción de esta modernidad conservadora es central la configuración de un estereotipo femenino que confluye con la construcción de la mujer como imagen que perdurará en el imaginario colectivo. La elaboración de este estereotipo femenino nace con la aceptación de Madame Bovary como la encarnación de la identificación entre mujer y cultura de masas tal como afirma Huyseen (47). Y lo que es más, esta ecuación prevalece en el imaginario cultural se alza como una amenaza que se cierne sobre la modernidad cultural.

Desde esta perspectiva, sólo el individuo autónomo puede enfrentarse mediante una suerte de resistencia crítica a la masificación cultural y, naturalmente, este individuo es un varón que se resiste al abandono de la cultura popular. Es así que el lugar que ocupa la mujer (Chow: 1990) es el del exceso frente a la justa medida y al equilibrio que caracterizan al pensamiento patriarcal dominante. Este desequilibrio entre el exceso y la justa medida es,



precisamente, lo que caracteriza a las protagonistas de la novela rosa. De este modo, la feminización de la cultura se asimila a conceptos como la emotividad o la subjetividad que conducen a una irremisible degeneración cultural asociada a la novela rosa. Esta suerte de vaciado de la significación cultural afecta también, naturalmente, a la construcción de la mujer como imagen que representa la novela rosa del franquismo cultivada por autoras como Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra.

La creación de un estereotipo femenino en el discurso rosa tiene su ámbito de desarrollo en la reflexividad textual propia de la alta cultura referida a la vertebración de los universos simbólicos, que elaboran y reelaboran las fórmulas de la novela rosa. Como afirman Berger y Lukmann (120) los universos simbólicos, o marcos generales de integración socialmente construidos, son experimentados por los sujetos como hechos que ocurren dentro de estos universos simbólicos. Abril (1997) se refiere a estos universos simbólicos producidos por la comunicación de masas para el consumo y la cohesión social, constatando que al hacernos ver el mundo, los discursos masivos no sólo divulgan los objetos representados, sino también las reglas que rigen la representación. La novela rosa se adhiere fielmente a la construcción de universos simbólicos autoreflexivos destinados a la unión social como bien podemos constatar en las novelas de Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra. En este sentido, Labanyi y Graham afirman que las cuestiones de producción y consumo no pueden dissociarse. Es, precisamente, en este punto de consenso en el que se hace efectiva la noción posmoderna de la heterogeneidad unida a la noción gramsciana de la hegemonía cultural (Helen Graham y Jo Labanyi 11) que pueden referenciarse al discurso de la novela rosa destinada a la producción y consumo masivos estableciendo un equilibrio de poder entre los discursos dominantes y el discurso rosa que subvierte, en cierta medida, el discurso oficial de los universos simbólicos del primer franquismo.

Este equilibrio de poder entre los discursos oficiales y el discurso rosa se refleja en una cierta saturación identitaria que funciona, en cierta medida, como elemento invisibilizador. Las saturaciones identitarias de las que hablan Carmen Romero y Silvia G. Dauder (2003), si bien referidas a las representaciones contemporáneas bien, se podrían aplicar al primer franquismo cuando la visibilización de la mujer o de su imagen resultan en este preciso momento histórico mecanismos eficaces para la invisibilización normativa encaminada a la elaboración de subjetividades normalizadas que construyen a la mujer como lo otro social y postulan a lo masculino como universal omnipresente.

La identificación de un estereotipo vertebrado en la sociedad del primer franquismo es, pues, el resultado de una cierta saturación identitaria. Convendría definir en este punto el concepto de estereotipo que desde un punto de vista psicosocial es un conjunto estructurado de creencia acerca de un grupo social determinado o la atribución de características psicológicas de carácter general a un grupo humano extenso (Tajfel 1969). En la estereotipia como fenómeno social es posible distinguir tres procesos esenciales de carácter cognitivo: la categorización o segmentación del todo social en subconjuntos

estables, la comparación social u oposición simbólica entre los conjuntos definidos y la atribución de características o asignación de contenidos estables que hacen posible la segmentación establecida. La novela rosa del primer franquismo estructura un estereotipo femenino que cumple las tres características fundamentales de la estereotipia según Tajfel. Por una parte, la mujer como imagen procede de una segmentación de la sociedad en distintas categorías que se definen mediante relaciones de poder y oposición, que, por otra parte, tiene asignadas una serie de características propias que la distinguen del resto de segmentaciones o subconjuntos sociales. Esta serie de características propias de la mujer como imagen en la novela rosa se podrían sintetizar en la sumisión a un arquetipo femenino aparentemente sumiso y obediente a las normas de conducta de la sociedad patriarcal. Este estereotipo femenino se fundamenta en el discurso de la novela rosa en la fantasía amorosa que supone, partiendo de la teoría de Eco, una afirmación de lo que constituía el concepto de la femineidad sustentado en el hecho de "re-contar", o contar repetidamente, mediante un esquema narrativo prefijado un modelo de mujer que termina convirtiéndose en un estereotipo consumido y elaborado desde los mecanismos de producción en el uso de la cultura popular.

En este sentido, Gonzalo Soberano resume las características fundamentales que definen la creación de un determinado estereotipo femenino elaborado pro el discurso de la novela rosa:

Aparte de otros ingredientes, la novela rosa cuenta con ciertos elementos fijos. Personajes: una joven bellísima y un hombre mayor que ella, cargado de experiencia, apuesto, cortés, hombre de mundo. Argumento: la jovencita (Que también puedes ser poco agraciada, pero entonces ha de ser sumamente virtuosa) se prenda del caballero, y éste, que ha estado a punto de caer en algún amorío peligroso con cualquier pecadora (o, efectivamente, ha caído) termina por reconocer la belleza, la bondad y el juvenil atractivo de la chica. Desenlace: los enamorados se prometen, se casan y no pueden dejar de ser felices. (152)

Por su parte, Carmen Marín Gaité en Usos amoroso de la posguerra elabora un retrato de los rasgos definitorios del estereotipo de la mujer que dominó el imaginario cultural del franquismo:

Cuanto más desgraciadas se sintieran en la realidad, más necesitaban de aquella identificación con las heroínas inventadas por M<sup>a</sup> Mercedes Ortoll, M<sup>a</sup> Luisa Valdefrancos o Concha Linares Becerra, a las que cuando menos lo esperaban les llovía del cielo una ilusión que las hacía sentirse transfiguradas, distintas. (144)

Lo que se descubre en el discurso de la novela rosa de la época es, en definitiva, un subtexto que apela directamente al receptor, es decir, a las mujeres lectoras. Mediante un proceso de identificación se trasponen discursos enraizados en el subconsciente colectivo. Transformadas en virtud de una conservadora modernidad (Labanyi: 2004), las protagonistas del discurso rosa encuentran su identidad en el otro, en el elemento masculino que les devuelve una imagen de sí mismas construida, esto es, elaborada según el modelo patriarcal franquista que, sin embargo, terminan subvirtiendo mediante un

mecanismo de reflexividad textual.

Este estereotipo funciona como un elemento de cohesión en la sociedad franquista y articula, al mismo tiempo, una red de identificaciones primarias entre las mujeres y la imagen fabricada de la mujer que se elabora, precisamente, para ser difundida. En este proceso de identificación primaria la novela rosa cultivada por escritoras como Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra resulta un elemento clave como instrumento canalizador del imaginario cultural de la época.

El discurso rosa mantiene, en definitiva, un difícil equilibrio entre los mecanismos de persuasión usados por la falange femenina y el aparato de propaganda del primer franquismo, y la subversión de los estrictos márgenes del canon propios de la cultura popular. Por una parte, la novela rosa se ajusta a los parámetros definitorios de la femineidad como la pasividad, la observancia de unos estereotipos propiamente femeninos como el amor o el sentimentalismo y, por otra parte, subvierte el propio discurso del que parece partir al socavar los pilares de la sociedad patriarcal mediante lo que podríamos llamar el poder subversivo de la imaginación exaltada. Así lo resume la propia Julia Maura:

Los límites estrictos de la cordura patriarcal impuestos por el estereotipo de la femineidad dominante se veía claramente amenazada por lo que se dio en calificar de peligrosos ardores de la imaginación (1944).

Lo que Julia Maura afirma es una transformación de la mujer en imagen mediante la novela rosa, convirtiéndose, de esta manera, en un producto de la cultura popular, en un icono inicialmente vaciado de contenido, vertebrado por las pautas rígidas de la hegemonía de la cultura de masas y que, sin embargo, resiste en un proceso textual reflexivo la ideología de la cultura popular reelaborando su propio discurso como una nueva reescritura de la femineidad en un universo simbólico de significado denotativo alternativo.

#### Obras citadas

- Abril, Gonzalo (1997) *Teoría general de la información* (Madrid: Cátedra).
- Alfonso Sánchez, José Manuel (2005) *Iglesia, política y educación en España (1940-1960)* (Madrid: Edición Universitaria Española).
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1991: *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu).
- Bourland Ross, Caherine (2006) "Carmen de Icaza: Novela rosa as Feminist Discourse?", *The Brown Working Papers in the Arts and Sciences* 6.
- Cámara Villar, Gregorio (1988) *Nacional catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)* (Jaén: Hesperia).
- Cenarro Lagunas, Ángela (2006) *La sonrisa de la Falange. Auxilio Social en la Guerra Civil y la posguerra* (Barcelona: Crítica).
- Chow, Rey (1990) "Autómatas postmodernos", en G. Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid: Cátedra).
- De Certeau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press).
- Elam, Diane (1992) *Romancing the Postmodern* (Londres: Routledge).
- Foucault, Michel (1992) *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta).
- García Dauder, Silvia y Romero Bachiller, Carmen (2005) *El eje del mal es*

- heterosexual (Madrid: Editorial Traficantes de sueños).
- Graham, Helen y Labanyi, Jo (1995) *Spanish Cultural Studies* (Oxford: Oxford University Press).
- Hall, Stuart (1996) "The problem of Ideology" en Morley y Chen, Stuart *Hall Cultural dialogues in cultural studies* (Londres: Routledge).
- Huysen, Andreas (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Icaza, Carmen de (1991) *Cristina Guzmán. Profesora de idiomas* (Madrid: Castalia).
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers* (Nueva York: Routledge).
- Labanyi, Jo (2002) "Resemanticizing feminine surrender: cross-gender identifications in the writings of Spanish female Fascist activists" en Ferran, Ofelia y Glenn, Kathleen M. (eds.) *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)* (Nueva York: Routledge), pp. 75-95.
- Labanyi, Jo (2004) "Romancing the Early Franco Regime: The Novelas Románticas of Concha Linares-Becerra and Luisa-María Linares", *Institute of European Studies. Occasional Papers*, University of California, Berkley.
- Linares Becerra, Concha (1980) *El matrimonio es asunto de dos* (Barcelona: Editorial Juventud).
- Martín Gaité, Carmen (1978) *El cuarto de atrás* (Barcelona: Destino).
- Martín Gaité, Carmen (1994) *Usos amorosos de la posguerra española* (Barcelona: Anagrama).
- Maura, Julia (1944) *La estafeta literaria 5 de marzo*.
- Moi, Toril (2006) *Teoría literaria feminista* (Madrid: Cátedra).
- Nieva de la Paz, Pilar (2001) "La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura", *Iberoamericana*, I.2, pp.165-178.
- Radway, Janice (1987) *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* (Londres: Verso).
- Sánchez López, Rosario (1990) *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange* (Murcia: Universidad de Murcia).
- Sanz Bachiller, Mercedes (2005) "Mercedes Sanz Bachiller", *El Mundo. La Guerra Civil 70 años después*.
- Sobejano, Gonzalo (2003) *Novela española contemporánea* (Madrid: Mare Nostrum).
- Storey, John (2002) *Teoría cultural y cultura popular* (Madrid: Octaedro).
- Suárez Fernández, Luis (1993) *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo* (Madrid: Asociación Nueva Andadura).
- Tajfel, Henri (1969) "Cognitive Aspects of Prejudice", *Journal of Social Issues* 25, 79-97.
- VV.AA. (2000) *La novela popular en España* (Madrid: Ediciones Robel).

