

La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social: Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll

*The romance novel as the death of the social:
Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll*

RESUMEN

La teoría de la muerte de lo social que vertebra la articulación del concepto de las masas que elabora Baudrillard se asienta en la construcción de lo femenino como lo informe, lo silente, aquello presocial que carece de presencia propia. La mujer se vería, de este modo, confinada al estado del silencio, dada su incapacidad para superar la etapa del espejo, de la imitación y de entrar, de este modo, en el espacio social del lenguaje. Se trataría, en suma, de la representación última del vacío del significado, tal como lo entiende Baudrillard. El presente artículo pretende poner en relación la teoría de Baudrillard sobre la muerte de lo social, y la respuesta posterior que ésta ha recibido por parte de la crítica feminista, con dos novelas del género rosa del primer franquismo escritas por Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll.

Palabras clave: novela rosa, muerte de lo social, Baudrillard.

ABSTRACT

The theory of the death of the social which informs the concept of the masses constructed by Baudrillard follows the configuration of the feminine as silent, the presocial which lacks a proper presence. Women are seen, following Baudrillard, to be condemned to silence because of their inability to overcome the mirror phase, that of imitation, and therefore to enter the social realm of language. Women will thus be the ultimate representation of silence, the void of signification. The present paper tries to relate Baudrillard's theory about the death of the social to two romance novel from the francoist period in Spain by Concha Linares Becerra and María Mercedes Ortoll.

Key words: romance novel, death of the social, Baudrillard.

1 Seminario de Estudios de Identidad y Género. Universidad Rey Juan Carlos.

SUMARIO:

1. — Cultura popular y vertebración de lo femenino. 2. — Teoría de la muerte de lo social. 3. — La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social. 4. — Representación subversiva del sujeto femenino en la novela rosa.

La teoría de la muerte de lo social que vertebra la articulación del concepto de las masas que elabora Baudrillard se asienta en la construcción de lo femenino como lo informe, lo silente, aquello presocial que carece de presencia propia (Modleski, 2005: 53). Lo que efectúa Baudrillard es, por tanto, una prolongación del análisis psicoanalítico contemporáneo llevado al terreno del análisis político de las masas. La mujer se vería confinada al estado del silencio, dada su incapacidad para superar la etapa del espejo, de la imitación y de entrar, de este modo, en el espacio social del lenguaje. Se trataría, en suma, de la representación última del vacío del significado, tal como lo entiende Baudrillard. El presente artículo pretende poner en relación esta teoría de Baudrillard sobre la muerte de lo social, y la respuesta posterior que ésta ha recibido por parte de la crítica feminista, con dos novelas del género rosa del primer franquismo escritas por Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll.

Teóricas como Modleski cuestionan la conceptualización de Baudrillard sobre las masas, lo femenino y la muerte de lo social. Modleski, en concreto, se muestra escéptica acerca de las implicaciones de la teorización de la muerte de lo social de Baudrillard. Si lo social ha muerto este hecho sólo ha podido ser decretado y proclamado desde las instancias que mantienen el poder y la voz en el entramado social, y estas corresponden indiscutiblemente a lo masculino. Sería, por tanto, siguiendo a Modleski (2005: 52), otra de las máscaras del falocentrismo que situaría la muerte de lo social en el ámbito del final de lo femenino fundamentado en una revolución cuyas armas serían las tácticas mudas del eterno femenino. Esto es, la supuesta ecuación entre lo femenino y la cultura de masas situaría a la mujer fuera de la posibilidad de responder acerca del lugar que ocupa en dicha cultura. Si la mujer es parte indiscutible de la articulación de la cultura de masas, se haría imposible que ésta respondiese a la problemática que pudiera surgir de su identificación con la propia cultura de masas. Baudrillard, por su parte, asume que los esquemas de la razón que articulan la sociedad, la que elabora y desarrolla la evolución de las masas no han sido capaces, precisamente, de penetrar en las masas. Por tanto, las masas se muestran inútiles a hora de reflejar lo social. Y, siguiendo la argumentación de Baudrillard, las mujeres, como el espacio social, no podrían reflejar ni lo social, ni la articulación de lo social ni, en última instancia, su representación significativa:

Todos los grandes esquemas de la razón sufrieron la misma suerte. No describieron su trayectoria, no siguieron el hilo de su historia más que sobre la delgada cresta de la capa social detentadora del sentido (y en particular del sentido social), pero por lo esencial no penetraron en las masas más que el precio de un desvío, de una distorsión radical. Así sucedió con la Razón histórica, con la Razón política, con la Razón cultural, con la Razón revolucionaria –así sucedió con la razón misma de lo social, la más interesante puesto que es la que parece inherente a las masas, y la que parece haberlas producido en el hilo de su evolución. ¿Las masas son el espejo de lo social? No, no reflejan lo social, ni reflexionan en lo social –es el espejo de los social el que viene a romperse sobre ellas (114-115).

La metáfora de las masas como un gigantesco agujero negro que engulle toda energía a su alcance se transforma en la metáfora misma de lo femenino que, en no pocas ocasiones, se observa en el discurso de la novela rosa como un elemento peligroso, informe y nunca pleno que mantiene la ilusión realidad de la hipersimulación mientras ejerce un poder destructivo. Baudrillard continúa en *A la sombra de las mayorías silenciosas* desarrollando la metáfora de la esfera implosiva para definir a las masas. La identificación de esta definición de las masas con lo femenino se muestra recurrente en la novela rosa a medida que las protagonistas, si bien en un principio son capaces de construir un discurso propio de lo social, finalmente se ven reducidas a una suerte de elementos constantes de hipersimulación mediante los que lo social se define y libera gracias precisamente a su propia aniquilación. En el caso de la novela rosa esta aniquilación liberadora de lo social vendría dada por la insistencia en la clausura del argumento con el matrimonio, o contrato social. Todo parece haber cambiado para permanecer del mismo modo, para perpetuar la organización social del momento. Es decir, la hipersimulación, el silencio final de las protagonistas serían, si seguimos a Baudrillard, el eje de la muerte de lo social precisamente debido a su resituación del residuo social, de lo femenino como marginal, al carácter supersocial de la civilización². Por tanto, la relación que se establece entre el concepto de la muerte de lo social ideado por Baudrillard y la novela rosa es que ésta en su discurso muestra uno de los muchos y complejos procesos de victimización de la mujer en la cultura de masas. La mujer se ve atrapada en la ficción de la construcción de su propia identidad en la cultura de masas. Se ve nuevamente relegada al silencio, a la muerte de lo femenino y de lo social, a la clausura de toda posibilidad de respuesta, a la agencia, en defini-

² Así constata Baudrillard la muerte de lo social que deriva del abandono de las posiciones de valor: «La lógica ya no es la del intercambio de valor. Es la del abandono de las posiciones de valor y de las posiciones de sentido. El protagonista del reto está siempre en posición de suicidio, pero de un suicidio triunfal: es por la destrucción de valor, por la destrucción de sentido que fuerza al otro a una respuesta nunca equivalente, siempre sobrepujada» (175).

tiva, de su poder dentro de la estructura social. Baudrillard afirma, entonces, la muerte de lo social mediante la simulación y la aniquilación de la capacidad de significado. Esta muerte o aniquilación de lo social sería el resultado de un ocultamiento previo de lo social bajo la simulación de lo social que es el procedimiento de, podríamos decir, escenificación de lo femenino en la novela rosa. La simulación de lo social articulada en el contrato matrimonial y el final feliz vendría a suponer el fin de lo social en una suerte de subversión por aniquilación. Baudrillard lo plantea de la siguiente manera refiriéndose a las características definitorias de la sociedad moderna:

En el otro extremo, nuestra sociedad está quizá poniendo fin a lo social, enterrando lo social bajo la simulación de lo social. Este tiene diversas maneras de morir –tantas como definiciones. Lo social no habrá quizás tenido más que una existencia efímera, en una estrecha gama entre las formaciones simbólicas y nuestra sociedad en la que muere (173).

La revolución, o mejor la subversión última, sólo podría venir determinada por la voluntad aniquiladora de las masas, de la cultura de masas, y en este caso de la novela rosa, que sitúa en un espacio prioritario el sin sentido, la carencia de capacidad para nombrar, para dotar de identidad. Baudrillard sólo entiende de este modo la reversión de poderes binarios como en el caso de lo femenino frente a lo masculino. Según Baudrillard, lo femenino, como residual, terminará imponiéndose no mediante la oposición o confrontación, sino gracias a la inacción:

El reto es siempre el de lo que no tiene sentido, nombre, ni identidad a lo que se prevalece de sentido, de nombre, de identidad –es el reto al sentido, al poder, a la verdad, a que existan como tales, a que pretendan existir como tales. Sólo esa reversión puede poner fin al poder, al sentido, al valor y jamás ninguna relación de fuerzas, por favorable que sea, puesto que entra en una relación polar, binaria, estructural, que recrea por definición un nuevo espacio de sentido y de poder (175).

Si bien en un principio podríamos considerar una suerte de revolución, de subversión, en suma, de los parámetros patriarcales el ascenso en relevancia de lo femenino en la cultura de masas, esto resulta, según autoras como Modleski, una perversión de la necesidad de establecer un espacio propio. Este ascenso, o mejor esta identificación con la cultura de masas, conduce de nuevo a la mujer mediante el uso revalorizado de las estrategias femeninas, que son las estrategias del consumidor de la cultura de masas, al estado inicial de la cuestión, a una situación marginal de poder de la mujer. Efectivamente, según la teoría de Baudrillard, la mujer, lo femenino como residual y marginal es la clave para la

generación de un proceso liberador. No obstante, no se cuenta con la capacidad de agencia de la mujer para construir un discurso subversivo, es su silencio y su pasividad lo que la transforma en subversiva. Siguiendo a Baudrillard lo social muere porque no es otra cosa que una acumulación de lo muerto. Nuestra sociedad no sería otra cosa que una estructura de lo supersocial fruto de una expansión producida por el residuo, como, en este caso, lo femenino. La fuerza de lo social estaría en su propia capacidad destructiva. No existe, pues, una finalidad en lo social. De ella, según Baudrillard, se salió hace tiempo. Todo se reduce a una nebulosa espiral que genera y gestiona los residuos. De este modo, la novela rosa como parte sustancial de un discurso reducido a un elemento implosivo, dada su pertenencia a la cultura de masas, obtendría su fuerza subversiva de la expansión de lo femenino como lo residual. La negación de un espacio para la mujer en su discurso, dado que las protagonistas terminan siempre claudicando ante una organización supersocial, éste se transformaría en virtud de la lógica de su silencio, del silencio de sus protagonistas, en una espiral implosiva y revolucionaria. La descripción que Baudrillard efectúa del proceso totalizador de la socialización en la que lo residual, y lo femenino entre ello, se torna omnipresente, podría aplicarse a la conceptualización de lo femenino que una vez excluido del sistema, como residuo y carente de voz, sufre una doble categorización por parte de la razón social: es a la vez situada en el margen de los discursos de poder y asimilada como parte de una socialización perfecta y expansiva en la que se integra aquello que previamente se había excluido:

A medida que se fortalece la razón social, es la colectividad entera la que se convierte pronto en residual y por tanto, como una espiral más, es lo social lo que se extiende. Cuando el resto alcanza las dimensiones de la socialización entera, se tiene una socialización perfecta. Todo el mundo está perfectamente excluido y tomado a cargo, perfectamente desintegrado y socializado (179)³

Esta integración no es de origen simbólico sino funcional. La integración de lo residual, de lo marginal se lleva a cabo mediante una necesidad funcional de situarlo en la escena social. Esto es lo que sucede en el discurso de la novela rosa cuando las protagonistas encuentran su integración en la sociedad del momento precisamente en el momento en que se establece una necesidad funcional, la del matrimonio y el encauzamiento de los sentimientos y la pasión:

³ Baudrillard sitúa en la gestión de los marginados la transformación de la sociedad como residuo: «En 1544 se abrió el primer gran negociado de pobres en París: vagabundos, dementes, enfermos, todos los que el grupo no integró y dejó como restos serían tomados a su cargo bajo el signo naciente de lo social. Este se extendería hasta las dimensiones de la Assitance Publique en el siglo XIX, y después hasta las de la Seguridad Social en el siglo veinte» (178).

La integración simbólica es reemplazada por una integración funcional; unas instituciones toman a cargo los residuos de la desintegración simbólica –una instancia social aparece allí donde no la había y ni siquiera había nombre para decirlo. Las relaciones sociales cunden, proliferan, se enriquecen en la medida de esta desintegración (179)⁴.

No obstante, cuando todo lo residual se ha socializado es cuando, según Baudrillard, la máquina social se detiene y el sistema social mismo se transforma en residuo. La sociedad, de nuevo siguiendo la teorización de Baudrillard, se convierte en residuo y esto es lo que la dota, al igual que a lo femenino, de su potencialidad subversiva. Baudrillard finaliza su teoría de la construcción de lo social atribuyendo al proceso de transformación en residuo de todo lo social la capacidad de aniquilamiento y de gestión de la muerte. La mujer, lo femenino, como parte esencial del residuo y responsable, por tanto, del proceso de conversión de todo lo social en residuo, es, del mismo modo responsable del aniquilamiento liberador de la sociedad. Su silencio, su hipersimulación al representar en la ficción del discurso rosa una escenificación social son los elementos vertebradores de una subversión mediante la negación. Parece conveniente destacar que, a nuestro juicio, y a pesar de que todo parece cambiar todo se mantiene igual, incluido el papel que desempeña la mujer en la sociedad. Por tanto, la teoría de Baudrillard según la cual toda diferencia sexual y política en el discurso queda anulada y absorbida en la masa feminizada debería revisarse teniendo en cuenta la realidad social de opresión que la mujer sigue manteniendo en la cultura de masas (Modleski, 2005: 54). Y ello tomando también como referencia la categorización de género y las implicaciones que ésta conlleva en el moderno discurso social que lleva a cabo Julia Varela como eje fundamental del nacimiento del dispositivo de feminización.

En el preciso momento en el que la moderna categoría de género humano hacía irrupción en la escena social –una categoría íntimamente vinculada al nacimiento del derecho natural y que sirvió de anclaje al concepto moderno de individuo, al moderno sujeto de derecho– tanto en los protestantes como en los católicos, se abría tendencialmente para las mujeres –especialmente a través del discurso universalizante de los humanistas– una subjetividad específica, un espacio interior, una dimensión moral y psicológica, alimentada por un constante y tiranizante esfuerzo de trabajo sobre el yo que se incardina en el alma y en la sensibilidad, en el control del cuerpo y sus pasiones, que las expulsaba del espacio político (239).

⁴ Las mujeres son uno de los elementos residuales de la sociedad que, según Baudrillard, terminará por convertir la sociedad en residuo: «De ahí el interés de la rúbrica “Sociedad” del diario *Le Monde*, dónde no parecen paradójicamente más que los inmigrantes, los delincuentes, las mujeres, etc.; todo lo que justamente no fue socializado, el caso social análogo al caso patológico» (179-180).

La expulsión de los espacios de saber, y por tanto de poder, de lo femenino y su reclusión en el ámbito de los sentimientos y el silencio interior, podrían no resultar del todo liberalizadores tal como ha establecido Baudrillard en su teoría del fin de lo social. Tal como veremos a continuación en el análisis que realizaremos de dos de las novelas de Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll, la teoría baudrillardiana del fin liberador de lo femenino mediante la muerte de lo social y la hiperpresencia de la lógica de lo residual podría tener, al menos, una lectura ambigua en la realidad de una sociedad concreta que recibió de una manera concreta, y no siempre liberadora, el discurso de la cultura de masas.

Maridos de lujo se publicó en 1941 con el título de *Maridos de Coral* y en 1951 se reeditó con el título de *Maridos de lujo*. En esta novela Concha Linares-Becerra narra las aventuras de Coral, una deportista de gran popularidad, que está a punto de comenzar el rodaje de una película. Coral, la protagonista, se muestra en la novela como un personaje considerado una diosa por la mirada del resto de la sociedad debido al éxito alcanzado en su profesión pero, al tiempo, siempre a la búsqueda de su propia agencia como sujeto⁵:

Mi profesión y el endiosamiento en que vivía me bastaban para crearme relativamente feliz, salvo en aquellos instantes en que el recuerdo del pasado y su comparación con el presente me desengañaban. ¿Era activa, pero moralmente vacía mi existencia, la que mi madre soñara para mí? (1988: 6).

Su desarrollo como sujeto capaz de una agencia propia se ve impedido en el discurso de la novela por una extraña enfermedad nerviosa⁶ que la obligará a abandonar momentáneamente su profesión de deportista. La actividad

5 El tío de Coral, Agatón, y su prima Petrita se hicieron cargo de ésta cuando su madre falleció en un accidente de esquí. Manejan su dinero y Petrita, frente a Coral, es superficial y su mayor deseo es el matrimonio. Linares Becerra la describe como una joven parlanchina y extravagante. Como les sucede a la mayor parte de las protagonistas del discurso rosa, Coral se ve privada del cariño materno: «Me desagradaba profundamente la hostilidad existente entre Agatón y su hija, nacida en los tiempos del matrimonio de ésta, cuando mi holgazán tío empezó a vivir a costa del yerno. Unida a mi madre por un inmenso cariño, me resultaba difícil comenetrarme con la realidad que separaba a mis parientes. Y separada a mi vez de ellos por la diferencia de nuestros caracteres, tampoco me esforzaba en que comprendiesen cuánto echaba de menos los goces de mi infancia y mis primeros años de juventud, no compensados por mi fama ni mis lujos actuales» (1988: 10).

6 Véase a este respecto la definición de la histerización de la mujer como mujer nerviosa que realiza Foucault: «Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas, según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (...) la madre con su imagen negativa que es la mujer nerviosa, constituye la forma más visible de esta histerización» (127).

propia de una deportista, profesión que, por otra parte, resultaba poco común para una mujer de la época, cede paso a una suerte de inactividad, de silencio e incapacidad para la acción motivado por su enfermedad:

No contó la prensa que desde entonces aquejó a Coral Blanco una grave enfermedad nerviosa, enfermedad que la obligaría a alejarse de la nieve, que la sumía en peligrosas crisis, con entusiasmos alimentadas por la secretaria, para quien el desequilibrio de la diosa resultaba una diversión (1988: 7).

Los protagonistas masculinos que conforman el argumento de la novela se caracterizan, también, por su ambigüedad, por manifestar una apariencia teatral y alejada de la realidad como en el caso del caballero X, que sigue a Coral a todas las competiciones deportivas. Nuevamente nos encontramos con un personaje femenino que echa en falta el refugio afectivo de una familia. Coral es huérfana y tiene como única compañía a su prima, una mujer superficial y extremadamente parlanchina, y su tío Agatón al que sólo le interesan los beneficios económicos que se derivan de la profesión como deportista de elite de su sobrina Coral. Las carencias afectivas se revelan como una constante en el discurso de la novela rosa que empuja a sus protagonistas, en este caso a Coral, a buscar desesperadamente cumplir su papel de mujeres necesitadas de afecto y de un lugar en el espacio de la familia. En definitiva, el silencio social al que se ve abocada por su enfermedad es también un símbolo del vacío, de la incapacidad de expresarse, de entrar en el mundo de lo social fuera del ámbito de la familia. Coral, que se define a sí misma como una diosa del Olimpo, afirmación reforzada por la autora que se refiere a ella como diosa triste en numerosas ocasiones, se opone a la otra Coral diosa que ocupa un lugar destacado en el mundo del deporte:

Y la diosa, herida y triste, se encerraba más que nunca en su torre de marfil. ¿A cuántos probables maridos no habrían alejado la viuda y su padre? Una y otro ocupábanse muy tiernamente de mí... y, por desgracia, aún no había aprendido a echarlos ni cortés ni descortésmente, pues ellos fingían ignorar mis alusiones (1988: 17).

Concha Linares Becerra construye una imagen doble de Coral como diosa, estrella del deporte, y como mujer enferma, nerviosa, y necesitada de afecto. Ésta última Coral es la que duda de su capacidad, de su poder para atraer la atención de los hombres. La condición de enferma de Coral la situará, por tanto, al margen de la sociedad, como un residuo alternativo al modo baudriillardiano:

¿La enferma...? Comprendí que se refería a mí y que había aprovechado mi sueño para explicar al viajero toda una patética historia que alejase toda posibilidad de que los negros y expresivos ojos varoniles se fijasen en mi persona de manera distinta a la compasión (1988: 16).

El argumento de la novela avanza con la introducción de los personajes secundarios que propiciarán el desdoblamiento de Coral en deportista, actriz y mujer enferma. Uno de estos personajes es Enrique Álvarez Roxas, ranchero mejicano, que tiene una hermana actriz que trabaja para los estudios Altuna y le ofrece infiltrarse en los estudios para recuperar el papel en la película que le habían denegado los Altuna por faltar a la cita del contrato cuando ella se encontraba enferma. Coquito Álvarez Roxas, hermana de Enrique, será otro de los personajes femeninos fundamentales en la novela de Linares Becerra. Coquito se hace amiga de Coral y le confiesa que se casó por poderes con uno de los trillizos Juan, dueños de Estudios Altuna. Él se casó por dinero para evitar la ruina y ella para conseguir el título de condesa. La presencia de la necesidad económica de todos los protagonistas de la novela incide en la relación entre la voluntad consumista de la cultura de masas y la creciente tendencia en la sociedad del primer franquismo hacia el consumismo tal como ya hemos advertido con anterioridad. En este caso Petrita, la prima de Coral, confirma la identificación de Coral con el lujo comparándola simbólicamente con una flor, delicada y exótica:

-Siempre dije –manifiesta Petrita- que para ti no puede haber otro marco que el del lujo. Eres como una flor exótica..., una orquídea que, sin ciertos cuidados, se marchitaría...

-Por una vez en la vida, comparto la opinión de mi unigénita. Necesita en torno lujo, lujo, lujo y vestidos como este azul pálido, de falda tan exquisitamente plisada... Se impone el hallazgo de un nuevo trabajo... para antes de que el dinero se agote... (1988: 59)

Carmen Martín Gaité explica con detallada minuciosidad la necesidad de las mujeres de la época de ceder al lujo del arreglo, del cuidado para metamorfosearse en bellos objetos carentes de significado propio⁷. Su significado era residual, vicario pero, del mismo modo, omnipresente:

⁷ Coral se arregla siguiendo los consejos de una mujer andaluza en Granada en una suerte de acto fetichizante: «El capricho de la joven consistió en subirme el pelo y arreglarlo en bucles en lo alto de la cabeza, sujetándolo con horquillas de un nacarado azul. Me sentaba bien, y según su autora –una agitanada andaluza– me traería suerte...» (1988: 59-60).

La explicación de que una muchacha se resistiera a recibir frases como ésta en su significado de piropo directo y espontáneo, en vez de interpretarlas como una ofensa, hay que buscarla en el mismo cariz de defensa o parapeto que tenía el arreglo de una mujer decente. Solamente otra de de la misma condición podía calibrar el mérito de aquellos clandestinos preparativos. Aquel cepillar, planchar y quitar manchas a puerta errada, aquel extender cuidadosamente las ropas sobre la cama, aquella delicada tarea de sentarse en combinación a ponerse las medias, ajustarlas al pie e írselas subiendo despacito para no deteriorarlas con las uñas, el vestido, al entrar por la cabeza, no deshiciera la armonía de los bucles, eran gestos puntuales, casi rituales. Y condicionaban, naturalmente, la actitud posterior, siempre algo envarada por la necesidad que sentía de amortizar aquellos esfuerzos y no echar a perder el conjunto (130).

Coral encuentra por primera vez el amor en una situación inesperada. En Granada se topa en paseo nocturno con uno de los trillizos Altuna que será finalmente el hombre elegido para convertirse en su esposo. La novela gira en torno a la suplantación de personalidad, a la ficcionalización, en suma, de casi todos los personajes. Coral se hace pasar por otra mujer, al igual que Coquito y que los tres hermanos Altuna. Se trataría, en definitiva, de situar en el discurso de la novela una doble ficción: la de la trama o argumento y la que viven los personajes fingiendo otra historia que se convertirá al final de la novela en un giro argumental en la película que Coral rechaza al comienzo de la novela. Tal como afirma Baudrillard, y hemos constatado ya con anterioridad, el fin de lo social se impone mediante la prevalencia de aquello que carece de sentido, de la ausencia de valor frente al poder del sentido y el valor. En este caso, el personaje de Coral se va desprendiendo de un sentido o significado unívoco y homogéneo, de un único nombre e identidad al renunciar a una sola configuración de lo femenino frente a la multiplicidad proteica de la Coral enferma, amante del lujo, enamorada, actriz y deportista de éxito.

Al conocer a uno de los hermanos Altuna se deja seducir por su capacidad para imponerse sobre ella, para anular, en definitiva, su significado aniquilado en el ámbito de los sentimientos. Así lo constata Coral al referirse a Juan Luis Altuna, uno de los tres trillizos de la empresa Altuna. Es el que ella llama Mal Muchacho y del que desconoce su identidad hasta el final de la novela:

Me gustaron su rostro y su vehemencia, la forma de abstraerse en la música, su risa... Pero quizá lo que más me impresionara fuese la oportunidad con que me defendió, el dominio que sobre mí y sobre la situación ejerciera... Acostumbrada a defenderme por mí misma de los embates de la existencia y de los elementos, tenía que emocionarme aquel momentáneo retroceso a la enérgica protección de otro, como en vida de mi madre... (1988: 90).

Coral haciéndose pasar por Coquito, la mujer que para salir de Méjico se casa por poderes con los Altuna, defiende el deseo de Coquito de trascender la prosa de su existencia. El deseo de elevarse, de escapar de la realidad cotidiana se hace evidente en las palabras que Coral le dirige a uno de los hermanos Altuna justificando la pretensión de Coquito de superar la cotidianidad de su existencia⁸. No obstante, el deseo de trascendencia de Coquito viene acompañado de una renuncia al placer, a los goces que la resitúan en el espacio del residuo, de lo hipersocial. Finalmente, Coquito le confiesa a Coral que ella actuó para convencerla de que estaba casada por poderes con uno de los Altuna y convertir a Coral en protagonista de una ficción dentro de otra ficción. Todo esto se realizó con la conveniencia de los Altuna. Lo social parece dejar paso a la simulación, la realidad a la ficción, el significado a la ausencia del mismo:

Éste había escrito para la desagradecida y orgullosa Coral Blanco un segundo guión, que no podía ofrecerle, pues los Altuna no claudican... Sí podía, en cambio, entusiasmarla con su lectura y dar así lugar a que ella claudicase... Pero ¿cómo leerlo? Por aquellos días, yo le suplicaba de continuo un buen papel... Y se le ocurrió emplearme como cebo para atraerte, en premio de lo cual me sacaría del anonimato de los «extras», cosa que en realidad me tenía sin cuidado... Mi cometido consistía, pues, en representar ante ti el tipo de la protagonista de la película que te destinaban y en procurar vencer tu soberbia para que accedieses a representarlo sin que ellos te lo pidieran... Tu manera de reaccionar me dejó cortada y no me atreví a contestarte ni que sí ni que no hasta no hablar con el director... Éste se rió mucho, pues realmente la idea no carecía de gracia... ¿Por qué negarte la ocasión de lucirte como la mejor actriz del mundo, si tal era tu anhelo? (1988: 185).

Termina la novela al tiempo que se da por concluido el rodaje confundiendo ambos momentos. Juan Luis se casa con Coral y ésta triunfa como esquiadora en Garmisch y en la película de los Altuna como actriz. El matrimonio como fin último de la relación amorosa y fundamento de las relaciones sociales se identifica en este caso, y ésta sería la auténtica innovación subversiva de la novela, con la ficción de una película que tiene también como protagonista a Coral. Lo social parece claudicar, de nuevo, frente al espectáculo, frente, en definitiva, a una mascarada sin fin.

⁸ No obstante, Linares Becerra parece situar en una posición significativa el poder del discurso de Coral en su conversación con Juan Altuna que, paradójicamente, claudicará frente al silencio del matrimonio al final de la novela: «Siempre me han seducido las muchachas que saben hablar. Y tú sabes... Como respuesta a tu crítica te diré dos cosas: que mientras no adquieras la seguridad de lo contrario, yo no puedo ser ese hombre..., y que al varón siempre se le ofrecen compensaciones imposibles para una condesa de Altuna...» (1988: 97).

En 1943, María Mercedes Ortoll publica *Maniquí*. La novela narra las complicaciones que vive un joven matrimonio, Lorelei Garnier y Vasil Grévy. Él procede de una familia rica aunque se encuentra en una situación económica que le permita vivir de su trabajo como ingeniero. Por esta razón, Lorelei decide trabajar en secreto como maniquí lo que se convertirá en el conflicto principal entre los dos protagonistas y en el hilo argumental de la novela.

Ya desde el inicio de la novela, Lorelei se ve al tiempo fascinada e intimida por el estilo de vida refinado de Vasil al que se refiere en su primera visita a la casa de éste. Precisamente, será esta fascinación la que la lleve a trabajar como modelo⁹ y a despojarse de las características propias de lo que se esperaba de una mujer para transformarse en una suerte de moderna consumidora. Así lo relata Ortoll. El ambiente refinado del apartamento de Vasil se convierte en la atmósfera idónea para que Lorelei se aparte de su existencia cotidiana y se acerque al ensueño del lujo, que la conduce hasta la negación de sí misma. Esto podría relacionarse con el proceso de vacío de significado que Baudrillard atribuye a un tiempo a las masas y al dispositivo femenino. La ausencia de luz, el adormecimiento cercano al sueño que experimenta Lorelei parece conformar el vacío de significado baudrillardiano. Lorelei confronta constantemente su situación, ubicada en una realidad cotidiana y ausente de cualquier lujo, con la que disfruta Vasil. La molicie

9 La situación de la moda y las revistas de moda en relación al consumo durante el primer franquismo es definida en gran medida por la Sección Femenina: «Las revistas de otros países reflejan una realidad muy distinta. Siguiendo con nuestro producto, la moda –la ropa y complementos para la mujer–, se pueden ver las diferencias en el mensaje y en la propia imagen de los anuncios. La revista alemana *Signal* pone de relieve el retraso de España en relación con esta mercancía. Las mujeres aparecen en los anuncios (muchos de ellos impresos en color y con imágenes de mujeres reales) invitando a la renovación, a la sensualidad, a la elegancia en todos los aspectos de su vida cotidiana. La imagen siguiente pone de relieve estas diferencias en los mensajes y la publicidad que se lanza en los años cuarenta. La realidad en España está marcada por las constantes imágenes de pobreza que el Régimen se encarga de minimizar con la más feroz de las campañas de adoctrinamiento. Y, lógicamente, los anuncios de entonces se ciñen a este papel que se le asigna a la mujer madre, esposa y profesional de esa sociedad tan gris y tan represiva. La mujer aparece en la propaganda del estado de dos maneras diferentes en relación con la moda: como posible trabajadora del sector textil para confeccionar su propia ropa –con los patrones marcados ya en las propias revistas, con vestidos austeros, propios de una mujer entregadísima a sus labores–, y como una madre dedicada al cuidado del aspecto exterior de toda la familia. Para ello la sección femenina pone a su alcance cursos de corte y confección. De esta forma ayuda a mantener la economía familiar, salvaguardando el valor de la disciplina y, sobre todo, del ahorro. La publicidad aparece fuertemente ideologizada. La moda está condicionada a la forma de vida que deben llevar las mujeres. No sólo debe de ser elegante también tiene que adecuarse a las buenas costumbres. Se limita, por ejemplo, la utilización del pantalón a lo estrictamente necesario. La publicidad que se encuentra en las revistas como *Medina* (revista de la sección femenina) o *Teresa*, va acompañada, en muchos casos, de mensajes con un fuerte contenido ideológico. La Enciclopedia elemental (1957) se encarga de «orientar» «las buenas costumbres» con la elegancia que debe tener una mujer, ama de su casa. Las notas que acompañan las diferentes imágenes, son una muestra del condicionamiento de la publicidad, en este caso, de la moda femenina, al momento histórico que se esta viviendo en el país» (Herrerías Borbolla).

del consumo que representa Vasil se opone a la austeridad con la que viven Lorelei y su tía Luisa:

-Mi casa no es tan confortable como la suya, Vasil –dijo Lorelei de pronto, fijándose en los magníficos muebles de color, tapizados en tono almendrado–. Allí todo es antiguo y sólo tenemos unas horribles estufillas de petróleo que atufan de vez en cuando y que no calientan apenas. La chimenea apenas la usamos. A tía Luisa le gustan las cosas modernas y elegantes; pero no siempre las disponibilidades económicas están de acuerdo con los deseos (1950: 27).

Carmen Martín Gaité advierte, también, de los discursos de los censores de la moralidad pública que como el cardenal Gomá relatan en tono apocalíptico el destino de las mujeres entregadas al lujo y a la moda:

Y ellas, que andan por la tierra como diosas carnales, buscando los ojos de sus adoradores, no piensan que, dentro de poco, aquella figura tan alabada, tan adorada por los hombres sensuales, será un montón de corrompida materia que habrá de apartarse de la vista de los hombres por hedionda (131).

No obstante, Mercedes Ortoll construye el personaje masculino, Vasil, situándolo, del mismo modo, en la comodidad del lujo de la que paradójicamente despierta al conocer a Lorelei. Y ésta, por el contrario, se deja seducir por el espacio del lujo y el consumo que representa Vasil. Y ello teniendo en cuenta que será esto, precisamente, el motivo fundamental del alejamiento que experimentará la pareja. En este sentido, Lorelei no sólo se siente fascinada por Vasil, sino también por la madre de éste, la señora Chaillot. El aspecto de la madre de Vasil, delgada, siempre impecablemente vestida y rodeada de un ambiente extremadamente lujoso y refinado, constituirá el referente al que Lorelei aspira a lo largo de toda la novela. El silencio y la falta de significado que representa la señora Chaillot será, de este modo, el eje vertebrador de la configuración de lo femenino en la cultura de masas. Lo femenino, asociado a lo superfluo, a la ausencia de significado, a la presencia abrumadora del significante, a la fascinación del espectáculo, será, en suma, el silencio de las masas, el residuo social que terminará convirtiéndose en supersocial según la teoría del fin de lo social de Baudrillard (178). Así lo describe Mercedes Ortoll:

La señora Chaillot no era nada bonita, pero llegaba a parecerlo debido al extremo cuidado que ponía en la conservación de sí misma. Se mantenía esbelta, no sin hacer ciertos sacrificios, y no se privaba del masaje, de la gimnasia, de las dietas y de todo lo que recomendaban los «Institus de beauté». Además vestía con elegancia extravagante, se expresaba con afectación y sus modales eran exquisitos

y estudiados. Las joyas, los perfumes, las pieles, lo superfluo, lo exquisito completaban su marco y por todo esto madame Chaillot, que era ya de naturaleza distinguida, producía un efecto imponderable (1950: 76).

Lorelei será considerada por la señora Chaillot como una mujer con cierto carácter distinguido que a fin de superar la cotidianeidad de su realidad debe ser portadora, en sentido estricto, no sólo de belleza, elegancia y chic, sino también de un título que la sitúe en la sociedad. La característica definitoria de la feminidad sería, por tanto, la de soporte, la de maniquí, la del silencio del objeto-sujeto destinado a la exhibición:

Es usted inteligente, distinguida, sabe desenvolverse sin torpeza, viste con cierto «chic» y ... creo que no hará sofocar nunca a Vasil. No le oculto que, si además de todas esas cualidades que reconozco, tuviera usted un blasón, un castillo en Bretaña o un padre millonario, sería usted la nuera que yo había soñado (1950: 81).

Mercedes Ortoll describe, a este respecto, la boda de Lorelei y Vasil transformándola en un símbolo del lujo y el consumo. Las grandes firmas de moda se erigen en protagonistas del evento en el que las mujeres desfilan como objetos lujosos destinados a la ornamentación y privadas, de este modo, de construir su propia identidad en una cultura de masas que las sitúa en el centro de su configuración:

Las firmas de Lanvin, Lelong, Worth y otros modistos de renombre hacían verdadero honor a su fama en aquella ocasión. Las damas rivalizaban en «toilettes» suntuosas, en perfumes, en joyas, en pieles, en detalles de última moda (1950: 90).

Martín Gaité relata el impacto que tuvo la moda y la incipiente industria que nacía en torno a ella en la España de los primeros años cuarenta:

La alta costura española, aunque minoritaria, alcanzó bastante auge a partir de 1941. Coincidiendo con la ocupación de París por los alemanes, empezaron a sonar en nuestra patria nombres de modistos improvisadores como Asunción Bastida, Pedro Rodríguez, Balenciaga, Pertegaz, El Dique Flotante y Santa Eulalia (126).

Sin embargo, y tal como hemos advertido con anterioridad, el carácter frívolo que irá adquiriendo Lorelei desagrada profundamente a Vasil quien, a pesar de vivir en un mundo de lujo, desapruueba la idea de que Lorelei se convierta en un objeto de exhibición, en una maniquí:

-Estás encantadora, Lorelei, tan encantadora que pareces...

-Ya sé lo que parezco. Una maniquí.

-¿Una maniquí has dicho? –repitió Vasil con desagrado-. ¿Una de esas insípidas muñecas vivientes?... No, no, ¡qué desatino! Iba a decir que parecías una escultura (1950: 104).

El señor Chaillot, esposo de la madre de Vasil y padrastro de éste, advierte a Lorelei de los peligros de convertirse en una mujer aniquilada por la tentación del lujo y el consumo. Mercedes Ortoll construye el personaje femenino situándolo en medio de un universo de tentaciones del que se salvará en última instancia renunciando a la fascinación del espectáculo de lo superfluo. De este modo, Ortoll se aviene a la norma social del franquismo y la conformación de un dispositivo femenino silente pero opuesto a las veleidades del lujo. Ni la muerte de lo social mediante el silencio subversivo que propugna Baudrillard, ni la resurrección para la sociedad franquista de una mujer transformada en el pilar moral del Régimen, parecen ser el modo adecuado de la elaboración de la feminidad como sujeto actor en el entramado social. Ortoll contrasta estas dos construcciones de lo femenino en palabras del señor Chaillot:

Se dejan vestir y peinar por sus doncellas, no saben repartir su tiempo, no tienen ninguna iniciativa propia, no acuden puntualmente a ningún sitio. Se dejan arrastrar por los demás, sin importarles donde van ni para qué. Lo único que les interesa es matar el tiempo, pasar los días, corre velozmente a través de la vida, no pensar, no sentir, no hacer nada, no tener preocupaciones. Ellas son así, Lorelei, pero tú... tú eres distinta, no hay comparación posible entre ellas y tú, que amas la vida, gozas de todo y sientes renovadas ilusiones (1950: 113).

Siguiendo la argumentación del señor Chaillot, Lorelei dispone de otras cualidades como la reflexión y el apego a la realidad que la hacen alejarse del modelo impuesto por su mujer, la madre de Vasil. En esta oposición de modelos de feminidad se contraponen, también, la visión baudrillardiana de la feminidad como epítome del silencio subversivo de las masas frente a la aparente carga significativa del modelo femenino del franquismo, que, no obstante, no deja de ser otra cosa que una prolongación silente de la construcción del sujeto masculino:

-¡Bah! Mme. Cahillot es como cualquiera de sus amigas. Nunca ha hecho nada práctico, nunca ha reflexionado diez minutos seguidos, nunca se ha privado de nada, nunca ha tenido un deseo insatisfecho (1950: 115).

Pese a las advertencias del señor Chaillot, Lorelei se transforma en el sujeto vacío de significado emblema de la cultura de masas de origen baudrillardiano. Lorelei se desprende de su propia consideración como sujeto para dejar paso a la pose estudiada, al artificio, a la impersonación, a la exhibición, al silencio del maniquí:

En realidad, Lorelei, muy exigente consigo misma, se había transformado por completo, hasta el punto de que eran distintas las inflexiones de su voz, la modulación de las palabras, la lentitud con que se expresaba, la soltura de sus movimientos, el empaque de sus andares, la arrogancia de sus posturas, la estudiada «pose» de sus actitudes, la medida de su sonrisa enigmática con que acogía ciertas opiniones, la languidez de algunos momentos, el entornar los ojos como lo hacía... en ella todo, todo era completamente distinto, pero nada, nada era sincero ni espontáneo.

La atmósfera de la señora Chaillot había logrado intoxicarla (1950: 139).

De nuevo, Carmen Martín Gaité pone de manifiesto la presencia de la moda y las cuestiones relativas a ella en la sociedad del primer franquismo. La necesidad de arreglarse era ya del dominio de la esfera de lo público. La objetualización de lo femenino, su ausencia de significado parecía primar en una visión consumista, propia de la cultura de masas. Según Baudrillard, lo femenino, como residual, concluiría imponiéndose en el espacio social no mediante la oposición o confrontación, sino en virtud de una suerte de pérdida de agencia y significado, de una inacción característica, por ejemplo, de la moda como elemento objetualizador de lo femenino:

10 El significado latente de la mujer como maniquí puede referirse, también, a la muñeca, a lo inerte. Así describe esta relación Harvey: «A fascinating interpretation of the potential effects that a doll manufactured in the form of a female child could have on the girl is given by Simone de Beauvoir in *The Second Sex* (1949). Beauvoir argues that the girl child's plaything, a doll, is her alter ego. Whereas the boy's alter ego is an extension of himself, the penis, 'the little girl cannot incarnate herself in any part of herself to compensate for this and to serve as her alter ego, she is given a foreign object: the doll' (Beauvoir 1973: 293). Once Beauvoir has set up this comparison, she argues that the doll, unlike the penis, represents the whole human body, and, again, unlike the penis, is a passive object. So the male ego can construct himself as a projection of his penis, 'a symbol of autonomy, of transcendence, of power' (Beauvoir 1973: 292), whereas the little girl 'is from the start much more opaque to her own eyes' (Beauvoir 1973: 292) and by being given a doll to play with and identify with, 'the little girl will be led to identify her whole person and to regard this as an inert given object' (Beauvoir 1973: 273). The process of identification with the doll leads to narcissism, objectification and 'the passivity that is the essential characteristic of the "feminine" woman' (Beauvoir 1993: 294). The meaning of the doll in culture is exposed in *The Second Sex* as being far more complex than acting as a mere instrument of apprenticeship in the art of mother-craft. Simone de Beauvoir, by treating the dichotomy penis/male and doll/female, opens up a psychoanalytical and feminist reading of the doll as the girl's alter ego and double, pointing to the problems of self-perception that can arise from such a close identification with a cultural artefact» (3).

La transformación de Lorelei en maniquí termina consumiendo las propias aspiraciones de la joven. Su deseo de trascender la posición social que le correspondía y de adquirir un estatus de símbolo, de objeto silente se ven contrariadas por el abandono de su marido, Vasil que no admite que su mujer se convierta en un objeto, en un maniquí¹⁰:

Lorelei, sin aliento, sin fuerzas para ordenar sus ideas, se dejó caer en un sillón. Sin miramientos se desprendió del sombrero, se deshizo de los guantes, apoyó los codos sobre las rodillas, la cabeza entre ambas manos y se quedó anonadada, deshecha por la sorpresa. ¡Pobre maniquí destrozada! ¡Maniquí!... Odiaba la palabra. Aquella esbelta y armoniosa figura que había sido su orgullo había sido también la causa de su desdicha (1950: 177).

Lorelei sufre el abandono de su marido y Mercedes Ortoll, siguiendo el patrón argumental de la novela rosa, sitúa a la protagonista en la necesidad de ser protegida, de volver a encontrar su espacio en la sociedad, de superar, en definitiva, la soledad al verse privada de la seguridad que le proporciona su marido:

¡Qué de imprudencias e irreflexiones cometidas! ¡Qué de mentiras y disimulos! Naturalmente, había perdido la confianza de Vasil. Vasil no la amaba ya, había dejado de tener fe en ella. ¡Qué sola se encontraría en su abandono! (1950:178).

En un inesperado giro argumental, Lorelei se decide a trabajar como enfermera cuando estalla la Guerra. Ortoll sitúa a Vasil herido en batalla y proporciona, de este modo, el ámbito ideal para que la pareja se vuelva a unir dotando a Lorelei de la cualidad fundamental de la feminidad, la de soporte y cuidadora de la familia. No obstante, y regresando en cierto modo, a la consideración de lo femenino en la cultura de masas, Lorelei se ve como un sujeto carente de voluntad a merced de los acontecimientos de la vida. Esto es, la posibilidad de cualquier agencia por parte de la mujer queda anulada tanto en la consideración de la mujer en la cultura de masas elaborada por Baudrillard, y que recoge Mercedes Ortoll en la transformación de Lorelei en maniquí, como en el regreso a la feminidad construida por el franquismo que cede la posibilidad de construcción del significado al sujeto masculino:

El pasado acababa de morir entonces. Tenía que resolver el presente y no hacer ningún proyecto para el porvenir. El porvenir ya no podía interesarle. Ser un madero en el proceloso y agitado mar de la vida, dejándose arrastrar por la corriente, sería más cómodo que manejar su propio timón. Dejaría que las olas la empujaran hacia sus incógnitos destinos. En el cielo, la estrella luminosa de su ventura se había apagado, tal vez, para siempre (1950: 184).

Mercedes Ortoll clausura en el final de la novela cualquier posibilidad de subversión que se apuntaba ambiguamente al inicio de la misma. La felicidad del sujeto femenino, su destino, en suma, debe encontrarse en los márgenes del matrimonio, en el silencio de la fusión con el sujeto masculino (1950: 223). Un silencio, en definitiva, no tan diferente del silencio revolucionario que Baudrillard atribuye al dispositivo femenino en su teorización de la muerte de lo social. En ambos casos el sujeto femenino se ve abocado a la ausencia de significado, al vacío de la representación social significativa, lo que constituiría, según Modleski (2005) un nuevo proceso de victimización de lo femenino en este caso articulado en dos obras significativas de la novela rosa del primer franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1987): *Cultura y simulacro. La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1995): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- HARVEY, Jessamy (2002): «From maternal instinct to material girl: the doll in postwar Spain (1940s-50s)», *Journal of Romance Studies* 2.
- HERRERAS BORBOLLA, Elena (2004): *Historia del consumo en España a través de la publicidad. La moda*. <http://www.uned.es/125051/socicon/consumo>. (Consultado: 2007-08-27).
- LINARES BECERRA, Concha (1988¹⁹⁴¹): *Maridos de lujo*. Barcelona: Editorial Juventud.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MODLESKI, Tania (2005): «Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture» en Raiford Guins y Omayra Zaragoza Cruz, (eds.): *Popular Culture. A Reader*. London: Sage.
- ORTOLL, María Mercedes (1943): *Maniquí*. Barcelona: Editorial Juventud.

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 105-122]