

Mercedes Carbayo Abengózar  
Del casino al bar: la democratización del espacio público femenino en la obra de  
Carmen Martín Gaite. De *Entre visillos a Irse de casa*  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. CI-4, 2025, 243-258  
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1097>

## **DEL CASINO AL BAR: LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO FEMENINO EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITÉ. DE *ENTRE VISILLOS A IRSE DE CASA***

Mercedes CARBAYO ABENGÓZAR  
*Maynooth University*  
ORCID: 0000-0001-9193-6303

### **Resumen:**

En la narrativa de Carmen Martín Gaite, el espacio adquiere una dimensión simbólica que trasciende su función descriptiva y se convierte en un reflejo del mundo interior de los personajes. En sus novelas, la autora utiliza los lugares físicos para expresar los conflictos existenciales y sociales de sus protagonistas femeninas, que viven tensionadas entre el deseo de libertad y las limitaciones impuestas por la sociedad. A lo largo de su trayectoria narrativa vemos una transformación en la mirada de las mujeres: desde la observación introspectiva y doméstica de sus primeras obras hacia una perspectiva exterior y pública, vinculada al desplazamiento y la apropiación del espacio urbano. En este proceso, el bar —en sus distintas manifestaciones históricas: chocolaterías, tabernas, cafés o bares de copas— se configura como un escenario simbólico de modernidad y apertura, donde las mujeres acceden a lo público y

negocian nuevas formas de identidad. Este trabajo analiza dicha evolución espacial en *Entre visillos* (1989) e *Irse de casa* (1998), explorando cómo la representación del bar refleja la transformación cultural y social de la mujer en la narrativa de Martín Gaite.

**Palabras clave:**

Carmen Martín Gaite. Espacio narrativo. Modernidad. Espacio público. Género. Bar. Identidad femenina.

**Abstract:**

In Carmen Martín Gaite's narrative, space acquires a symbolic dimension that goes beyond its descriptive function, becoming a reflection of the characters' inner world. In her novels, the author uses physical settings to represent the existential and social conflicts of her female protagonists, who live in tension between their desire for freedom and the constraints imposed by society. Throughout her literary career, we see a significant transformation in the female perspective: from the introspective and domestic viewpoint of her early works to an outward and public gaze, linked to movement and the appropriation of urban space. Within this process, the bar—in its various historical forms such as cafés, taverns, chocolate shops, or night bars—emerges as a symbolic setting of modernity and openness, where women gain access to public life and negotiate new forms of identity. This paper examines the spatial evolution in *Entre visillos* and *Irse de casa*, exploring how the representation of the bar reflects the cultural and social transformation of women in Martín Gaite's fiction.

**Keywords:**

Carmen Martín Gaite. Narrative space. Modernity. Public space. Gender. Bar. Female identity.

## Introducción

En su ensayo *Usos amorosos del siglo XVIII en España* (1994), Carmen Martín Gaite señala que la vida familiar española comenzó a experimentar cambios significativos en ese siglo debido, principalmente, a dos circunstancias: «una, la de recibir a los amigos,

de un modo más o menos habitual en las propias casas, de donde se deriva el deseo de embellecerlas, y la otra, la costumbre de salir las mujeres diariamente al paseo, que en Madrid tenía lugar en el Prado» (36). Margarita Ortega López (1997) añade que pasear se convirtió en uno de los temas significativos de la sociedad del siglo XVIII y subraya que «salir de la casa cambió la vida de las mujeres; y no solo entre las de las clases acomodadas, sino también entre las restantes» (373). Esta costumbre del paseo se unió muy pronto a otra: la de «tomar algo». En cafés y botillerías «era frecuente que las señoras detuviesen sus coches y carrozas y se hicieran servir bebidas y refrescos» (Martín Gaite, 1994, 51). Las clases populares, por su parte, acudían a las tabernas, lugares a los que, según Concepción Arenal (1874, citada en Uría, 2003, 582), iban «buscando sociedad y distracción (...), conversación animada, juego, o en definitiva pasar el tiempo agradablemente o encontrar descanso y solaz».

Esta progresiva ocupación del espacio público por parte de las mujeres —hasta entonces reservado casi exclusivamente a los hombres— adquiere en las novelas de Martín Gaite un profundo valor simbólico. En *Entre visillos*, la ciudad provinciana y los interiores domésticos funcionan como metáforas de una sociedad cerrada y vigilante, donde las jóvenes viven confinadas bajo la mirada ajena, como si el propio «visillo» del título, desde el que se ve el exterior desde dentro, simbolizara la barrera entre el deseo de participar en el mundo y la imposibilidad de hacerlo plenamente. Frente a ello, los espacios exteriores y abiertos, y los paseos sin rumbo anuncian la búsqueda de identidad y la posibilidad de cambio, una idea que se intensifica en *Irse de casa* donde la mirada se dirige desde fuera hacia adentro.

Henri Lefebvre, en *The production of Space* (1991), sostiene que el espacio no es un contenedor neutro, sino una construcción social e ideológica, resultado de las relaciones de poder, las prácticas cotidianas y las representaciones simbólicas. Desde esta perspectiva, la historia de los bares —como sugiere Javier Rueda (2025) en *Utopías de barra de bar*— puede entenderse como un reflejo de la historia social de un país. En este sentido, los espacios literarios que aparecen en las novelas de Martín Gaite, como los casinos o los bares, se pueden leer como traducciones narrativas del espacio social, donde se visibilizan los mecanismos de control, exclusión y

resistencia que operan en cada época. Estas dinámicas siguen vigentes en la actualidad, como muestra el artículo de *Galicia Confidencial* (2019) sobre la presencia femenina en los bares rurales gallegos, «As mulleres do rural tamén poden ir ao bar... O berro do 8M nunha pequena vila do rural de Galicia».

### **Entre visillos: el casino.**

El universo ficcional de *Entre visillos* retrata la vida cotidiana de un grupo de jóvenes solteras en una España que empieza a abrirse tímidamente al mundo, presionada por los cambios exteriores. El interés de Martín Gaite por la figura de la mujer soltera —una constante en su obra— fue ampliamente abordado en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), donde la autora afirma: «Vocación de soltera no se concebía que pudiera tener nadie. Se trataba de animar a las que se creyeran en inferioridad de condiciones para que no perdieran la esperanza en la victoria, de alistarlas, en fin, para una causa que se consideraba de interés general» (80-81). Este «interés general» respondía al ideal franquista que concebía a la mujer únicamente como esposa y madre. Las solteras, al situarse fuera de ese modelo, representaban un foco de inestabilidad social, motivo por el cual sus vidas eran estrechamente vigiladas, como muestra la novela, y su actividad profesional restringida a ámbitos considerados adecuados para la incipiente clase media, como la enseñanza.

Este miedo a las solteras, sin embargo, no es algo único del franquismo. Resulta ilustrativo, por ejemplo, el contrato de maestras de 1923 citado por Jerico (2008), tomado de un documento histórico recopilado por Michael W. Apple en *Maestros y textos* (Paidós, 1989), en el que se establecían prohibiciones a las maestras —siempre mujeres solteras, ya que las casadas dejaban de ejercer la profesión—. Estas prohibiciones incluían la de beber alcohol o pasear libremente por heladerías del centro de la ciudad y se aplicaban exclusivamente a las mujeres solteras, no a los hombres, lo que muestra el control moral ejercido sobre la mujer independiente. Una vez se casaban, el control pasaba del Estado a la familia, reproduciendo así la subordinación femenina en el espacio doméstico.

Es precisamente por esta razón por la que el Lyceum Club Femenino, fundado en 1926 por María de Maeztu, constituyó una alternativa moderna y emancipadora. Sus integrantes, calificadas curiosamente como «las modernas» (Capdevila, 2018), eran todas mujeres casadas, lo que hizo que el club fuera bautizado como «el club de las maridas» (cit por Martín Gaite en Elena Fortún, 1992, 19). Su principal propósito era «facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas, el mutuo conocimiento y la mutua ayuda» (cit. en Balló, 2016, 33). El club reunió a destacadas figuras del feminismo español —Isabel Oyarzábal, Clara Campoamor o Victoria Kent— y se convirtió en un espacio de sociabilidad y debate intelectual, en claro contraste con los espacios domésticos tradicionales. En su sede se realizaron numerosas exposiciones, charlas y conferencias. Su meta era conseguir la reforma del Código Civil en lo relativo a las leyes que otorgaban a la mujer un trato distinto y discriminatorio respecto al hombre. Sin embargo, su existencia fue efímera: al finalizar la Guerra Civil, el Lyceum fue clausurado y sus bienes requisados por el nuevo régimen (Baroja y Nessi, 1998, 108-109). Con el franquismo, se restauró el Código Civil de 1889 y se reinstauró el modelo femenino basado en el hogar, el matrimonio y la obediencia, contexto que *Entre visillos* representa con precisión.

La ideología franquista reivindicaba una supuesta «tradición» que exaltaba la vida doméstica y el mundo rural y provinciano, en oposición a la modernidad urbana y a la autonomía femenina. Por ello, los espacios femeninos en *Entre visillos* son fundamentalmente interiores y vigilados por el sistema patriarcal: la escuela segregada, la torre de la catedral o el constante control social del «qué dirán». Incluso Natalia, la protagonista y «chica rara» de la novela, experimenta incomodidad cuando es observada mientras toma un café con su profesor, Pablo: «Uy, no, por Dios, si viene no le diga nada [...] lo que es como viniera y nos viera aquí, y encima le sacara usted esa conversación... Encima de verme en el café con una persona que él no conoce...» (217). El simple hecho de ser vista en un espacio público con un hombre ajeno a su círculo familiar pone en riesgo su reputación, revelando la fragilidad de ese espacio público para las mujeres.

Aunque el régimen oponía lo rural a lo urbano, esta distinción era, sin embargo, más simbólica que real. La falta de inversión en el campo provocó, desde los años cincuenta, una fuerte migración hacia las ciudades (Richardson, 2016, 34). Esa movilidad propició la difusión de hábitos urbanos entre las provincias, fenómeno que *Entre visillos* refleja mediante las jóvenes «de fuera», que introducen nuevas formas de sociabilidad en los bailes del casino. Como señala Villena (2003, 445), los casinos, aunque eran espacios privados y exclusivos para hombres, representaron a su vez un avance en el asociacionismo laico de la nueva burguesía. No es casualidad que los detractores del Lyceum lo definieran como «un casino de mujeres», ironizando sobre su carácter selectivo, pero también reconociendo su potencial subversivo como espacio de reunión y de libertad femenina burguesa.

Las «modernas» del primer franquismo, encarnadas en la novela por «la chica de Madrid», irrumpen en ese mundo cerrado con una apariencia y actitud radicalmente distintas: «vestida de rayas con escote muy grande en el traje... llevaba sandalias de tiras y las uñas de los pies pintadas de escarlata» (Martín Gaite, 1989, 27). Su estética, inspirada en las actrices extranjeras, contrasta con la discreción de las jóvenes locales: «Era rubia y llevaba el pelo muy corto peinado con flequillo a lo Marina Vlady. Decía que era más cómodo así para nadar» (39). Estas mujeres desafían las normas de decoro y desatan la crítica de las demás: «Que al casino ya no se podía ir con la plaga de las nuevas porque ellas se acaparaban a todos los chicos solteros... Andaban a la caza ¡y con un descaro!» (114). La mezcla social que provocan —al coincidir burguesas, trabajadoras y forasteras— genera ansiedad y sensación de invasión: «El casino está 'ful' por la mezcla... si hasta la del Toronto se ha vestido de tul rosa. Y por las mañanas en el puesto. Así que claro, es un tufo a pescadilla...» (23).

La democratización del espacio se percibe así como amenaza por la mayoría de las protagonistas. Como advierte Nancy Duncan, «space is subject to various territorializing and deterritorializing processes whereby local control is fixed, claimed, challenged, forfeited and privatized» (1996, 129). En *Entre visillos*, estas protagonistas ejercen el control territorial frente a quienes cuestionan su estabilidad, como las chicas de fuera o Rosa, la

animadora contratada por el casino. Rosa «de rostro completa ente vulgar, parecido al de otras chicas rubias que había visto muchas veces...» (Martín Gaite, 1989, 76) es consciente de su marginalidad y se rebela contra la hipocresía local: «—Que nos miran, ¿verdad? —dijo en voz alta y destemplada—. No, si no me extraña. Aquí la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella igual, cosa perdida» (79). Su presencia en el espacio público evidencia el conflicto entre clase, género y moralidad. Cuando Pablo propone integrarla en el grupo de jóvenes del casino, la reacción es inmediata: «—¿A quién vas a traer aquí? ¿A la animadora? Oye, no, esas bromas, no. Gente de esa no queremos» (105). Como «mujer independiente, bebedora y soltera» —recordemos que a las maestras se les prohibía beber alcohol—, Rosa encarna la figura femenina excluida de la comunidad local, una *outsider* que cuestiona las fronteras simbólicas de la respetabilidad.

En términos de Giddens (1990, 101), *Entre visillos* describe una sociedad premoderna en la que las relaciones locales constituyen redes sólidas y estables, resistentes a la movilidad y al cambio. Rosa, —heredera de figuras históricas del espectáculo popular, como «La Caramba» en el siglo XVIII, por su clase y posición (Antonina Rodrigo, 1992)— y las chicas de fuera, de clase media, desestabilizan esa estructura al encarnar una versión temprana de mujeres modernas: visibles, autónomas y dueñas de su propio cuerpo. Sin embargo, al mismo tiempo son víctimas de la condena moral que históricamente ha pesado sobre las mujeres que ocupaban el espacio público.

Natalia, por su parte, prefigura a la *flâneuse* moderna: observa, reflexiona y comienza a moverse fuera de los márgenes impuestos. Aun así, su experiencia sigue limitada por la vigilancia social, lo que contrasta con la libertad de desplazamiento de los personajes masculinos como Pablo. En *Irse de casa*, Martín Gaite desarrollará plenamente este personaje con Amparo Miranda, cuya movilidad por la ciudad —física e interior— simboliza un proceso de autodescubrimiento. Así, *Entre visillos* muestra los primeros signos de esa liberación simbólica que había empezado con el feminismo temprano del Lyceum. Aunque el bar de Rosa o el casino de las chicas burguesas siguen siendo espacios masculinos, su lenta apertura a las mujeres anuncia una profunda transformación

cultural: la conquista del espacio público como escenario de identidad, deseo y emancipación.

### Irse de casa: los bares

Las modificaciones en las costumbres que se insinúan tímidamente en *Entre visillos* serán exploradas con mayor profundidad en *El cuarto de atrás* (1988), donde Carmen Martín Gaite reconoce la necesidad de tomar distancia —no solo temática, sino también formal— respecto de su primera novela y de aventurarse en nuevas formas y asuntos:

Hace dos años, empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título ('Ven pronto a Cúnigan'), un poco el mundo de *Entre visillos*, pero explorando ahora, con mayor distancia, en plan de ensayo o de memorias, no sé bien; la forma que podría darle es lo que no se me ha ocurrido todavía. Lo ordené todo por temas: modistas, peluquerías, canciones, bailes, novelas, costumbres, modismos del lenguaje, bares, cine... fue a raíz de la muerte de Franco (Martín Gaite, 1988, 73).

Este libro se convertirá en algo distinto tanto en tema como en forma: el magnífico ensayo *Usos amorosas de la posguerra española*, donde analiza el cambio de costumbres en las ciudades provincianas mediante la evocación de espacios cotidianos —modistas, peluquerías, tiendas, bares— tradicionalmente marginados de los grandes relatos. Como señala Gillian Rose (1993), estos lugares conforman «la única geografía del espacio que muchas mujeres conocen», y precisamente por ello merecen ser objeto de estudio, algo que la propia autora subraya en su ensayo:

Fuera porque las soltases o fuera porque se soltases ellas, lo cierto es que aquellas chicas habían conseguido vivir menos sujetas y se habían liberado de ciertos prejuicios, si no para sustituirlos por juicios que enriquecieran su inteligencia, sí para implantar en las costumbres y en el lenguaje una serie

de modificaciones, no por triviales, menos dignas de ser tenidas en cuenta (1987, 181-82, versión digital).

En el capítulo de *El cuarto de atrás* titulado «La isla de Bergai», Martín Gaite habla de la invención, junto a su amiga de la infancia, de una isla imaginaria, refugio simbólico desde el cual imaginaban escapadas: «A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación» (Martín Gaite, 1998, 180). El nombre de la isla es una apócope de sus apellidos, siguiendo el estilo de denominación de los establecimientos públicos de provincias de aquel momento: «eran tiendas y cafés que abrieron por entonces en Salamanca, locales modernos» (180, el subrayado es mío). Refiriéndose a estos locales modernos de nombre apocopado, la autora evoca un episodio revelador. Cuenta que su padre llevó a las dos amigas a tomar el aperitivo al bar *Simu*, un café oscuro con espejos negros y asientos cubistas, y allí se encontraron a: «Una chica de familia conocida haciendo manitas con un soldado italiano, a los ojos de todo el mundo. Sacó un pitillo y se puso a fumar descaradamente; era rubia, se reía muy alto con el vermut en la mano, la miraban todos, seguramente pensando que no era trigo limpio» (181). El hecho de que sea ahora una joven burguesa la que fuma, ríe y se muestra en un bar —como había hecho Rosa en *Entre visillos*— anuncia una cierta relajación en las costumbres tras la muerte de Franco. Lo que en *Entre visillos* suponía una transgresión, en *El cuarto de atrás* ya es un signo de modernidad, aunque el tema de la respetabilidad siga presente.

Entre *El cuarto de atrás* e *Irse de casa* transcurren veinte años en los que la democracia se consolida. Amparo Miranda, protagonista de su última novela, es una mujer de sesenta y cuatro años, rica y residente en Nueva York, que regresa a la ciudad de su infancia, una ciudad que nos recuerda a la de *Entre visillos*. Hija de una modista soltera (de nuevo las solteras), su historia refleja las marcas del estigma y la movilidad social. Sabiéndose irreconocible gracias a las cirugías estéticas a las que se ha sometido, Amparo recorre las calles de su ciudad natal, redescubriendo espacios y reconstruyendo su identidad. Para ella: «Las mujeres son más dadas a la ceremonia, y el acto de recordar para ellas, cuando ponen atención, es casi un acto

religioso, un camino de perfección para entender la propia identidad». (Martín Gaite, 1998, 93)

El acto de recordar se produce ahora mientras pasea, y no desde los espacios domésticos que habíamos visto en *Entre visillos*. Siguiendo la reflexión de Anthony Giddens (1991, 38), la modernidad implica un ejercicio constante de reflexividad, mediante el cual las prácticas sociales se examinan y reforman a la luz de la propia experiencia. Amparo Miranda, al igual que C., la narradora de *El cuarto de atrás*, revisa su pasado y las normas que lo moldearon. A diferencia de aquella, sin embargo, lo hace en movimiento, como una auténtica *flâneuse* moderna: «No tener ruta, ni propósito ni prisa le parecía la almendra misma de la libertad. Y con esa sensación de ingrávida, se lanzaba a navegar el nuevo día» (Martín Gaite, 1998, 146).

Los paseos de Amparo dibujan una ciudad híbrida, donde conviven tradición y modernidad. En el antiguo casco histórico aún sigue funcionando el casino, frequentado por personajes que parecen salidos de *Entre visillos*, como el abuelo de Valeria, fiscal de la Audiencia. Valeria también prefiere la parte vieja ya que como le dice una vecina: «El centro es el centro... hasta edificios del diecisiete hay aquí y más todavía. Y te voy a decir una cosa: son los jóvenes los que le tienen apego a estas calles y a estas plazas, les tira lo viejo mucho más que a los propios viejos...» (Martín Gaite, 1998, 156). En el Ensanche, la zona nueva, se concentran los hoteles, comercios y cafés de moda, como el hotel Excelsior, donde se aloja Amparo y donde las élites y de las señoras de «toda la vida» acuden a tomar el aperitivo (46). Hay en la novela un constante trasiego entre estos espacios, lo que simboliza la coexistencia de dos temporalidades. El geógrafo Robert Sack (1997) denomina *thin places* a los espacios posmodernos diluidos, caracterizados por la mezcla de extraños, en contraste con los *thick places* tradicionales, como el casino, donde predominan las experiencias locales y los vínculos duraderos. En la ciudad posmoderna de *Irse de casa*, los locales se mezclan y conviven: junto al casino y el Excelsior, El Oriente, donde «la gente esnifaba coca y se metía mano en el sótano» (108), las tabernas tradicionales, los cafés y los bares de copas. De la misma manera se mezclan los espacios de memoria que jalonan el itinerario emocional de Amparo, como su antigua casa, convertida ahora en

tienda de antigüedades, o la peluquería de Társila, donde encuentra el armario de su infancia.

Del mismo modo que Amparo, otras dos mujeres de la novela, Valeria y Manuela también reflexionan sobre su pasado desde distintos locales públicos. Valeria observa los cambios que se han producido en la ciudad y cómo estos lugares *thick* se han ido diluyendo desde un bar del Ensanche:

El local, tal vez lo hubieran abierto hace poco, era amplio, luminoso y moderno, pero con un deliberado toque de antigüedad; ahora siempre hacen eso —pensó Valeria—, desnudar a un santo para vestir a otro... Pensar ‘aquí’ la llevó a mirar a través del cristal la avenida ancha con bloques de quince pisos... Y se abrazó a sus raíces provincianas (169).

Manuela por su parte encuentra en el bar de un pueblo el espacio de introspección que le permite repensar su vida: «Encontró uno en la plaza y aparcó el coche allí, junto al Ayuntamiento, que tenía un reloj parado... En el bar le dijeron que ya no servían comidas porque eran las seis. A Manuela le chocó que fuera tan tarde y entonces empezó a hacer el examen de conciencia de su tiempo reciente...» (98). En este pueblo, el reloj del ayuntamiento, —a diferencia del de *Entre visillos*, el que marca el tiempo exterior y oficial— está parado. Lo que ahora importa es el tiempo interior y personal, el tiempo de reflexión de Manuela.

En *Irse de casa*, todos estos locales «cada día abrían más» (147) —viejos, nuevos o reinventados— configuran una topografía permeable del espacio público, en la que las mujeres se mueven con libertad. Del casino de *Entre visillos* y el bar de la esquina de *El cuarto de atrás* donde la autora vivió junto a su hija el momento histórico y simbólico del entierro de Franco: «Es un bar de tránsito donde suele haber mucho barullo, con olor permanente a calamares fritos y con televisión, claro.» (Martín Gaite, 1988, 133), pasamos a una proliferación de locales que, como apuntaba Antonina Rodrigo refiriéndose al siglo XVIII, revelan su papel integrador en la sociabilidad española. Rosa Montero (2018) observa que, a diferencia de la cultura protestante, donde los bares son lugares de perdición, en España los bares son espacios familiares y afectivos,

«sitios confortables y seguros en los que se celebran cumpleaños y a los que se va con los niños». En el siglo XXI, el bar ha dejado de ser un lugar transgresor para las mujeres y se ha convertido en un escenario legítimo de encuentro, reflexión y pertenencia. Rossy de Palma, en una entrevista que le hizo Terenci Moix junto a Gonzalo Torrente Ballester en 2006, y que aparece en el DVD3 de la serie *Los gozos y las sombras* (Torrente Ballester 1957-1962), afirma que lo mejor de los bares modernos es que las mujeres, antes excluidas, participan plenamente del espacio. Esa diferencia marca el tránsito simbólico de la mujer desde los visillos al centro mismo de la vida pública. Hoy, bien entrado el siglo XXI, España es considerada «un país de bares» (Zamorano, 2025), e incluso cuenta con un día especial, el 15 de octubre, cuando se celebra el día Mundial de los Bares y Restaurantes.

## Conclusión

Para Lefebvre (1991, 41), los *espacios de representación* son históricos, pues expresan tanto la memoria colectiva de un pueblo como la experiencia individual de quienes los habitan. Los bares, como espacios emblemáticos de la sociabilidad española, han dialogado con la historia social y cultural de España, como evidencia la obra de Carmen Martín Gaite. Inicialmente exclusivos de las élites masculinas, estos locales han ido democratizándose y abriéndose progresivamente a las mujeres y a las clases populares. El Lyceum Club Femenino, considerado —como hemos visto— «un casino con todo», simbolizó el acceso de las mujeres al espacio público, y por tanto a la modernidad. El franquismo, sin embargo, abolió este avance al reinstaurar la segregación de géneros y clases, limitando de nuevo su presencia visible.

Giddens subraya que la modernidad se define por una mirada hacia adelante (*forward looking*), en contraste con la orientación a la tradición propia de la premodernidad. Esta tradición —reactivada bajo el franquismo— se sostiene en la rutina (1990, 105), del mismo modo que el mundo rutinario y aburrido representado en *Entre visillos*. Cualquier alteración en esas rutinas suponía un problema, como muestra la inquietud de Natalia al tomar un café con Pablo en un bar, incluso siendo su profesor. Pablo y las

«chicas de fuera», introducen un extrañamiento con respecto a esas normas, y con ello, impulsan transformaciones sociales que, aunque superficiales, no fueron insignificantes. Los cambios en las costumbres —como la moda que encarna la chica de Madrid— actualizan otros procesos similares, como el cambio de color de la basquiña relatado por Martín Gaite en *Usos amorosos del dieciocho* (Martín Gaite, 1994), o la costumbre de salir a la calle sin sombrero, documentada por Balló (2016). Estas transformaciones aparentemente menores, reflejaron un cambio de mentalidad que fue calando progresivamente en otros aspectos de la vida social y personal.

Los avances sociales relacionados con las mujeres no han dependido únicamente del espacio físico, sino también de un proceso interior de reconstrucción personal. La figura de la *flâneuse*, que camina sola por la ciudad mientras reflexiona, ha estado íntimamente ligada a la modernidad y a la apropiación femenina del espacio urbano. El espacio público —entre ellos los bares— ha proporcionado el anonimato necesario para ese ejercicio introspectivo, un rasgo también central en la modernidad. En *Entre visillos*, sin embargo, el anonimato es imposible, al igual que lo es la entrada a los bares, y los desplazamientos de las mujeres son breves y vigilados, destinados más a ver y a ser vistas, en contraste con los paseos libres de Pablo.

Si en *El cuarto de atrás* la autora-narradora percibe la proliferación de locales públicos como signo de modernidad —aunque todavía en clave intimista—, *Irse de casa* describe una ciudad posmoderna, abierta y móvil. En ella Amparo Miranda encarna a la *flâneuse* que transita simultáneamente por el espacio exterior y por su geografía interior, haciendo del movimiento un acto de reflexión, como ha estudiado ampliamente Ester Bautista (2019). En *Irse de casa* los bares —espacios de tránsito y pensamiento— reflejan tanto la pluralidad social como la presencia activa de las mujeres.

Carmen Martín Gaite fue una observadora excepcional del mundo femenino. Aunque mantuvo una relación compleja con el feminismo institucional, dedicó su obra a explorar la cotidianidad de las mujeres españolas, desde la posguerra hasta bien entrada la democracia. Con empatía y lucidez, narró la transformación de los espacios interiores —símbolos de encierro y control— en espacios

abiertos y compartidos, donde las mujeres fueron conquistando su lugar. En ese proceso, el bar, en todas sus variantes, se convierte en un escenario privilegiado, donde el espacio funciona como metáfora de la evolución vital de sus protagonistas: desde la reclusión hasta la búsqueda —todavía tentativa pero decidida— de autodescubrimiento y autonomía.

## Bibliografía

«As mulleres do rural tamén poden ir ao bar. O berro do 8M nunha pequena vila do rural de Galicia» *Galicia Confidencial*. 11 de marzo 2019.

APPLE, Michael W. (1989) *Maestros y textos*. Barcelona. Paidós.

BALLÓ, Tània. (2016) *Las mujeres de la posguerra: cultura, vida cotidiana y resistencia*. Barcelona. Anagrama.

BAROJA y NESSI, Carmen. (1998) *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona. Tusquets.

BAUTISTA, Ester. (2019) *Carmen Martín Gaite. Poetics, Visual elements and Space*. University of Walles Press

CAPDEVILA, Nuria. (2018) *El regreso de las modernas*. Valencia. La Caja Books,

DUNCAN, Nancy. (1996) «Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces». *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Nancy Duncan (ed.). Milton. Routledge. 127-146.

FORTÚN, Elena. (1992) *Celia lo que dice*. Prólogo de Carmen Martín Gaite. Madrid. Alianza.

GIDDENS, Anthony. (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge. Polity Press.

GIDDENS, Anthony. (1991) *Modernity and Self-Identity*. Cambridge. Polity Press.

JERICÓ, Pilar. (2008) *Historia del trabajo(I): Contrato de maestra en 1923.* <https://www.pilarjericó.com/historia-del-trabajo-contrato-de-maestra-en-1923>, 31 julio 2008.

LEFEBVRE, Henri. (1991) *The Production of Space*. Oxford. Blackwell.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona. Anagrama (edición digital).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid. Siruela, 1988.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1989) *Entre visillos*. Madrid. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) *Irse de casa*. Barcelona. Anagrama.

MONTERO, Rosa. (2018) «El bar de la esquina». *El País Semanal*. [https://elpais.com/elpais/2018/06/11/eps/1528738869\\_875555.htm](https://elpais.com/elpais/2018/06/11/eps/1528738869_875555.htm). 17 junio 2018.

MORENO ALBA, Rafael (director). (2006) *Los gozos y las sombras*. Divisa Home Video, 2006.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita *et al.* (1997) «Las mujeres en la España moderna», en Elisa Garrido (ed.) *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, 249-411.

RICHARDSON, Nathan. (2016) *Imagination of Space and Place in Fiction and Film 1953- 2003*, Bucknell Uni Press.

RODRIGO, Antonina. (1992) *María Antonia, La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Granada. Albaida.

ROSE, Gillian. (1993) *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge. Polity Press.

RUEDA, Javier. (2025) *Utopías de barra de bar*. Madrid. Lengua de trapo.

SACKS, Robert David. (1997) *Homo Geographicus: A Framework for Action, Awareness and Moral Concern*. John Hopkins University Press.

URÍA, Jorge. (2003) «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española». *Hispania*. LXIII/2. 214. 571-604.

VILLENA ESPINOSA, Rafael y Ángel Luis López Villaverde. (2003) «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea.» *Hispania*. LXIII/2. 214. 443-466.

ZAMORANO, Enrique. (2025) «Una 'utopía' muy alcanzable ¿Un ratio de bares por habitante? Este sociólogo plantea una nueva ley para que nadie se quede sin su 'vermu' de confianza». *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com>. 24 de mayo 2025.