

alp

cuadernos
angers – la plata

año 6 – n° 6
juin 2006

alp

cuadernos.....

angers – la plata

año 6 – n° 6

juin 2006

Cuadernos
Angers – La Plata

**UFR de Lettres, Langues et Sciences humaines
Université d'Angers – France**

**Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Educación
Universidad Nacional de La Plata – Argentina**



Comité científico

José Amícola, Raúl Caplán, Aurora Delgado, José Luis De Diego, Erich Fisbach, Enrique Foffani, Mario Goloboff, Raquel Macciuci, Roselyne Mogin-Martin.

© 2006 / Angers / France



La publicación de este número de Cuadernos Angers-La Plata se produce con un considerable retraso, pero marca al mismo tiempo una continuidad respecto a un proyecto iniciado hace una década. Este proyecto fue el fruto de una cooperación sostenida entre ambas universidades, plasmado en diversas publicaciones (6 a la fecha), participaciones en seminarios, conferencias, intercambios de profesores y estudiantes. Este número dedicado a las relaciones entre las transiciones políticas y la creación artística –el primero con carácter monográfico- es una muestra de la vivacidad del convenio suscrito en enero de 1994.

A dos o tres décadas del inicio de las transiciones democráticas en España y el Cono Sur, este número no pretende ser un balance ni establecer un panorama exhaustivo de las mismas, pero sí dar cuenta de las interacciones entre arte (narrativa, poesía, cómic), política y sociedad en un marco transicional. La especificidad de las distintas transiciones evocadas (Argentina, España, Paraguay) impide sin duda establecer conclusiones generales. Sin embargo, los puntos de encuentro son numerosos, como podrá constatarlo el lector: así, Julia Romero y Lourdes Espínola relacionan las transformaciones políticas con las modificaciones en la representación de las identidades genéricas; los trabajos de Raquel Macciuci y María Dolores Alonso Rey (sobre la novela) y de Roselyne Mogin (sobre el cómic), muestran cómo la transición es un momento clave en la definición del canon, con el surgimiento de nuevos géneros y la reformulación de los existentes; el trabajo de Ana Príncipi sobre la obra de Héctor Tizón, tiende simbólicamente un puente entre América y Europa a través del protagonista de *El viejo soldado*, un exiliado argentino en Madrid que consigue trabajo como redactor de las memorias de un viejo soldado franquista. El exilio, la derrota, la reconstrucción de una identidad, son problemáticas que salen a luz en un aporte al conocimiento de la narrativa de Tizón, enriquecido por una perspectiva que pone el acento en la continuidad o « contrapunto » que se establece entre sus diferentes textos.

Este número se cierra con una pequeña muestra de poesía femenina paraguaya contemporánea que acompaña el artículo de Lourdes Espínola; modesta contribución a la difusión de una literatura poco conocida y triplemente marginada de los circuitos de

distribución internacionales (por ser poesía, por ser paraguaya, por ser obra de mujeres). Estas voces incursionan en lo erótico, lo social o lo doméstico, y nos recuerdan que no hay nada más político que el cuerpo: « Soy un país de sueño y de cuchillo./ Estoy partido en dos,/ igual que mi destino. » (Susy Delgado).

Si establecer una correspondencia directa, mecánica, entre transiciones políticas y culturales resulta cuestionable, estos trabajos recuerdan que « el cambio cultural puede preceder, acompañar o seguir al cambio político » ¹, pero que en todo caso la dimensión cultural no puede ser soslayada de toda reflexión sobre la transición. Remedando las palabras de José Luis de Diego en el número 1 de esta colección, «la publicación que hoy presentamos es [un renovado] testimonio de un encuentro que seguramente va a dar nuevos y mejores frutos ». Que así sea.

Raúl Caplán

¹ F.Campuzano, in *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, Actes du colloque de l'ETILAL, Universidad de Montpellier III, Colección « Actes », n°3, Montpellier, 2002, p.10.

Narrativa española de los años setenta: visión expandida

Raquel Macciuci
Universidad de La Plata

1. Más sobre el caso Savolta

Continuando los pasos de la crítica que, con saludables señas de vitalidad y de prevención contra las verdades cristalizadas, somete a juicio sus propios dictámenes, creo posible ampliar los enfoques sobre la narrativa de la Transición española¹.

El abandono de las cronologías rígidas será una de las vías que beneficiará el acercamiento crítico que propongo. La otra, de importante incidencia, buscará atender al desdibujamiento de las fronteras de géneros y disciplinas propios del campo de la literatura y de las disciplinas hermanas, campo que se presenta vacilante en sus fronteras y reflexivo con sus verdades patrimoniales, quizás excesivamente contingente, pero sugestivo y fecundo en su misma inestabilidad.

Los estudios centrados en la narrativa de la transición de la dictadura a la democracia, o dicho de otro modo, en la narrativa española de los años 70, suelen ser prolijos en la descripción de un estado de la cuestión en que figuran diferentes nombres y tendencias. Todos, de forma casi inevitable, se detienen en el papel decisivo que jugó la aparición, de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, en el año 1975, para marcar el fin de la hegemonía de la estética experimental.

Sin embargo, si se analizan las diferentes opiniones sobre la importancia de esta novela aparecidas en un mismo texto crítico, el libro del escritor barcelonés es demostrativo de los cambios en la apreciación de los especialistas y de las fluctuaciones en la configuración de un canon.

¹ Son numerosos los estudios que sitúan el comienzo de la Transición en 1973, el año del atentado contra el Almirante Carrero Blanco, pero considero más justificado el parecer de Casimiro Torreiro, quien lo hace coincidir con el alejamiento de Fraga Iribarne del Ministerio de Información y Turismo (Gubern y otros, 1995).

En 1980, cinco años después de publicada, es sólo un nombre, un registro en la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico, obra de indiscutible prestigio en el área de referencia².

En 1992 la novela de Eduardo Mendoza ha adquirido, en el mismo prestigioso manual, el lugar de la novela que opera de bisagra al romper con la hegemonía del modelo experimental neovanguardista y retomar el camino de la narratividad y del diálogo con la historia. El libro es ponderado no sólo por sus cualidades literarias sino “por su significación como cabeza de serie de una corriente que no mucho más tarde se convertiría en rasgo distintivo de toda una época” [Sanz Villanueva, 1992: 249-250].

En 1990 el anterior dictamen mantiene su validez y es cita de autoridad

Sanz Villanueva [1990] observa que en el desarrollo de la obra de esta generación cabe distinguir dos fases, unidas por el punto de sutura que para muchos críticos constituye la publicación, en 1975, de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza” [Barrero Pérez, Cercas, 1999: 368]

Sin embargo, los mismos especialistas señalan la necesidad de focalizar los estudios en los cambios madurados durante un período más largo:

La mayoría de los escritores de la “Generación del 68” maduraron como narradores al tiempo que, más o menos desde mediados de los setenta, evolucionaban desde una novela hermética y hostil a la narrativa tradicional hasta una novela que intentó recuperar muchos elementos clásicos del relato y buscó un pacto entre la calidad y exigencia artística de la obra y la posibilidad de

² Valgan como muestra de la autoridad de la citada obra, el juicio de una reconocida especialista y el del propio autor: “El análisis de los tomos II y III de la ya citada HCLE, dirigida por F. Rico, por ejemplo, puede servir de modelo de los que parece constituir el canon en estos momentos, un canon que no es atemporal sino característico de nuestra coyuntura histórica”. Schwartz, Lia, “Siglos de oro: cánones, repertorios, catálogos de autores”, *Insula, Un viaje de ida y vuelta. El canon*, LI, 600, dic. 1996, p.12. “Seguro que habrá errores en este tomo”, apunta Rico, “pero los conoceremos dentro de 50 o 100 años. En los primeros tomos, el criterio se ha visto decantado con el paso del tiempo, pero ahora hay más riesgo. De todos modos, esta historia y crítica es un canon de la literatura española. Están desde *Cantar del mío Cid* y Garcilaso hasta García Montero”. Xavier Moret, “El canon literario de ahora mismo”, *El País*, Barcelona, 19 nov. 2000.

que un público amplio pudiera acceder a ella. [Barrero Pérez, Cercas, 1999: 369]

Veinticinco años después de su aparición, a pesar de no haber perdido el halo de novela-llave de un nuevo período, su función renovadora ha sido relativizada por la asignación de similar función a otros relatos del mismo período:

La verdad sobre el caso Savolta [...] ha rebajado parte de su valor simbólico de cambio de época, u origen de una nueva etapa, porque se recuerda que también en 1975 se publicó la primera novela de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, y en 1976 *La novela de Andrés Choz* de José María Merino³. [Gracia, 2000, 221]

A partir de las reflexiones citadas, creo necesario continuar revisando las perspectivas presentes añadiendo otros textos a los que hoy comparten el espacio que durante mucho tiempo ocupó de forma indivisa *La verdad sobre el caso Savolta*. El cometido que propongo ha sido apuntado por autorizadas voces del campo de la crítica y la creación, que han hablado de la conveniencia, no sólo de expandir el espectro de los textos fundadores de una nueva tendencia sino que, desprendiéndose de la fecha marcada de 1975, indagan en la gestación de los nuevos registros narrativos, que naturalmente, se remontan años atrás.

Con este fin, es preciso bordear la frontera de la novela clásica y explorar formas menos perfiladas según el género. Hasta ahora, las novelas a las que se les concede la función de establecer un punto de flexión en la narrativa española contemporánea, junto a la consabida de Mendoza, son textos que por su diseño y concepción no ofrecen resistencia a la idea de novela canónica. Por otra parte, la práctica del oficio por parte de Millás o de Merino no resulta desestabilizante o sediciosa para las convenciones de la academia, el ente regulador del hecho estético más influyente en el campo literario. Quiero decir: ni la novela de Mendoza, ni la de Millás, ni la de Merino ofrecen dudas de que son *novelas* que no violan las fronteras género; pese a los rasgos renovadores que presentan, se mantienen dentro del marco.

³ En la misma dirección se expresa Villanueva: "En 1975 aparecen dos autores, Eduardo Mendoza y Juan José Millás, con dos novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras*, que abren el horizonte de lo que puede o debe considerarse hoy como narrativa española actual". [Villanueva, 1987:293].

2. Un panorama semidesértico

Antes de continuar adelante resulta esclarecedor recordar que el campo de la novela, al que añadiría el apelativo de “auténtica” era considerado, en su momento, poco fecundo.

1971 fue ciertamente “uno de los [años] peores de la historia de la novela española de los últimos lustros” (Rafael Conte) y casi todos los críticos –siete–, novelistas –cinco– y editores –cinco– preguntados a su término sobre la situación actual de nuestra novela se muestran de acuerdo con semejante balance negativo, producido no por falta de libros publicados, sino más bien por el escaso interés estético de unos y de otros, incapaces para sacar adelante el género... [Martínez Cachero, 1972: 495]

Es llamativo que años más tarde, el juicio se mantenía con escasas variaciones

El éxito, muy rápido de esta obra [*La verdad sobre el caso Savolta*] no cambia la situación, que permaneció estancada en las fechas inmediatas posteriores [Sanz Villanueva, 1992: 252]

Con el propósito de avivar un panorama novelístico que, a pesar de las abultadas listas de títulos de las historias literarias de hoy, fue definido como abiertamente desalentador, en 1972 las editoras Barral y Planeta intentaron revertir la situación con un lanzamiento editorial que daría a conocer a los “novísimos” de la narrativa española. Varios de los autores seleccionados por los influyentes Carlos Barral y José Manuel Lara, salvo excepciones, apenas perduran en la memoria literaria de fin de siglo⁴.

La iniciativa editorial viene a demostrar que lo que se describe hoy como un nutrido bosque de novelas, no se tenía en gran aprecio. Sin embargo, en esos años tuvieron lugar determinados fenómenos dentro del campo de la narrativa indicadores de la desestabilización de las fronteras del hecho literario, y en cuya valoración inciden

⁴ Lara presentó a Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán; Barral hizo lo propio con Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Asúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo.

factores que rebasan la pugna entre experimentación y realismo o formalismo y recuperación de la narratividad. Me refiero a la publicación de diversas obras que constituyeron, por distintas razones, un reto al canon dominante debido a la transgresión de alguno o varios de los principios que hacen al reconocimiento de una obra en el ámbito de la institución arte. El éxito de público y de crítica no fueron suficientes entonces para conferirles un lugar destacado en las historias literarias. Al presentar costados poco asimilables a la institución, la legitimación es parcial o se demora⁵.

3. La irrupción del policial

En 1972 Manuel Vázquez Montalbán publicó en editorial Planeta *Yo maté a Kennedy*. Probablemente, si no hubiera continuado una larga saga con el mismo protagonista, la primera novela del famoso detective Carvalho, de corte experimental, formaría parte de la memoria del intento fallido de la sociedad Barral & Lara. El dato que interesa a mi análisis es la aparición, dos años después de *Tatuaje*; la fecha, 1974 merece especial atención⁶. La novela porta como novedad recién valorada años más tarde, el sello indeleble del policial negro a la manera del escritor catalán recientemente desaparecido, género que le permitirá establecer un diálogo ininterrumpido con el público lector. En *Tatuaje* hacen su aparición los catalizadores que identifican a la exitosa serie: el maridaje con la novela negra, el distanciamiento irónico, los fuertes lazos con la historia y la política, el

⁵ Al respecto, es preciso recordar que a partir del ataque de las vanguardias a la esfera autónoma la verificación del papel desempeñado por la institución arte en la regulación del hecho estético ha quedado fuera de todo debate. Posiblemente ya no es dado imaginar un nuevo intento de destruir la institución arte con la radicalidad y la virulencia con que actuaron las vanguardias históricas, pero sí se pueden analizar, en sus diversas zonas de litigio, las formas que adquieren los cuestionamientos a la autoridad legitimadora. En el campo de las letras, con una tensión siempre renovada, no solo autores y obras sino también formas, géneros discursivos, temas, imagen de escritor, relaciones con otras instituciones, son objeto de normativas, pocas veces explícitas, que generan distintos grados de aceptación y rechazo, dando lugar a un complejo entramado de relaciones y fuerzas.

⁶ El mismo año ve la luz *Happy end*, relato corto, pleno de autorreferencialidad y guiños a las poéticas de la experimentación, sin llegar a un elevado hermetismo.

discurso crítico, la recuperación de las formas realistas, el mestizaje cultural y genérico. Pero Vázquez Montalbán no era un desconocido para el lector, ni la novela dirigida a un público de masas llegaba sorpresivamente. En 1974 no debía de pesar tanto su pertenencia al selecto grupo de poetas seleccionados por Castellet para su exclusiva antología de los *Nueve novísimos* sino la complicidad que desde las páginas de *Triunfo* mantuvo durante trece años casi ininterrumpidos con los numerosos lectores contrarios al régimen identificados con la línea cultural de la revista. Su colaboración en el célebre semanario, iniciada con *Crónica sentimental de España* de alto impacto, revela su sensibilidad y agudeza para acercarse a la cultura popular, transgredir géneros e integrar materiales de la alta y baja cultura. Luego vendrían las crónicas sobre fútbol y los sermones laicos de la Capilla Sixtina firmados con el pseudónimo de Sixto Cámara y la tenaz búsqueda de una continuación del pensamiento de izquierda en un mundo sin fe en los grandes relatos.

Volviendo a Carvalho, de forma semejante a *La verdad sobre el caso Savolta*, la serie recupera la intriga y la narratividad, pero con ciertos rasgos que no complacen a la institución artística: el "subgénero" policial, el inmediato éxito de ventas, la defensa de una función social del escritor desde una ideología de izquierdas. Sin vilipendiar la industria cultural, sin renunciar a su carnet del Partido Comunista, el autor se distancia de la imagen de escritor ascético, receloso de la reificación del arte, rescata el lugar del intelectual comprometido y apuesta a la revitalización de literatura realista en tanto herencia de la literatura social de los siglos XIX y XX. De este modo, pone en duda algunos principios caros a la academia al cuestionar las formas más extremas de la autonomía del arte y de la literatura para minorías.

...el realismo socialista es una respuesta legítima a determinadas obsesiones del espíritu creador acuciado por agresión de la historia. Cuando de esto se trata, me parece un ismo estético tan legítimo, decente, honorable, respetable y degustable como cualquier otro...⁷

Paralelamente, Vázquez Montalbán rehabilita el compromiso del escritor y la función del arte más allá del campo de la autonomía, no

⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. "El escriba sentado", *Revista de Occidente*, 98-9, Madrid, jul. ag. 1989, pp. 13-28.

desde postulados aceptados por la institución -elevación del espíritu, transmisión de valores universales- sino desde la denostada finalidad social y sin renunciar al carnet de afiliación al Partido Comunista, que en los años setenta sufrirá importantes cuestionamientos y comenzará a perder el prestigio que lo acompañó en la clandestinidad.

Resulta evidente que les molesta [a algunos estudiosos españoles] que la literatura pueda ser también soporte y vehículo de ideas, que tenga capacidad de influir sobre las gentes y sobre la sociedad.⁸

La libertad del escritor -premisa cardinal de un subsistema social que reclama sus fueros- adquiere en el creador de Carvalho connotaciones heréticas en tanto se asienta en la posibilidad de utilizar elementos considerados espurios para remozar un género agotado y alcanzar una meta, finalmente, social: "la propuesta de un discurso realista revelador y distanciador, partidario de que la novela sirva para enseñar a mirar y por tanto a conocer nuestra sociedad".⁹

4. La vanguardia por otros medios

En 1975 Juan Goytisolo culmina la trilogía de Álvaro Mendiola con *Juan sin tierra*, un texto que mantiene y supera el ascenso experimental formalista de las dos novelas anteriores. El autor que había sancionado el rumbo estético desde mediados de los sesenta con sus novelas marcadas por la herencia vanguardista cruzada con la concepción adorniana del arte como resistencia contra el orden administrado, cierra un ciclo y da comienzo a una nueva línea que sin embargo no rompe con la trayectoria iniciada con *Señas de identidad* (1966) y ratificada con la influyente *Reivindicación del conde Don Julián* (1970). *Juan sin tierra* desempeña en el contexto narrativo de su tiempo una doble función, cerrar el momento marcado por su experimentación más pura enmarcado en los lineamientos del postestructuralismo telqueliano y reafirmar una estética heterodoxa, exploradora de nuevos caminos y reacia a la lógica de la industria cultural.

⁸ Padura Fuentes, Leonardo, 1991: 47-53.

⁹ Id., id.

Admirado y denostado, avalado por un sólido reconocimiento internacional, Goytisolo mantendrá desde entonces su lugar del artista ex-céntrico y proscrito. En la línea de la vanguardia, escribirá desde la premisa –expresada con palabras de Pere Gimferrer– de “que el concepto usual de escritura también forma parte, y no pequeña, de los resortes coercitivos indirectos de los mecanismos de poder”¹⁰. Entregado a una permanente búsqueda de una libertad moral a través de la escritura, reunirá la compleja combinación de *aristós* y proscrito y, al igual que sucediera durante las vanguardias históricas, creará la autoimagen del artista minoritario e iconoclasta:

La diferencia entre las novelas tradicionales y las que yo y
unos pocos escribimos es cuestión de lenguaje, oído y sensibilidad.¹¹

Si bien después de *Juan sin tierra*, Goytisolo no renuncia a la herencia formalista ni a la resistencia adormiana, deja entrar, al espejo de la autorreferencialidad y la escritura, las coordenadas históricas y los nuevos vientos estéticos¹². En las posteriores novelas, que encierran siempre una dificultad formal y una exploración de nuevos rumbos discursivos, se aprecia el gesto de recuperar la temporalidad de la obra literaria y repensar la función social del intelectual clásico¹³. Ya se trate del esfuerzo por salvar del olvido la tradición oral en *Makbara*, ya de romper una lanza por el mestizaje en el París dorado de la bohemia en *Paisajes después de la batalla*, ya de recordar la amenaza del SIDA en la exquisita intertextualidad de *Las virtudes del pájaro solitario*, por citar solamente la producción de los 80, el escritor barcelonés intensifica la intervención pública a la vez que permeabiliza el discurso narrativo con un acercamiento a la legibilidad posmoderna. *La saga de los Marx*, sus libros autobiográficos

¹⁰ Gimferrer, Pere. op. cit., p

¹¹ “Entrevista real e imaginaria con Juan Goytisolo”, *El País*, Madrid, 4 abr. 1982, p. 7, reproducida en “Juan Goytisolo, un español diverso”, *Babel*, 13, dic. 1989, Buenos Aires, p. 24.

¹² En este sentido no coincido con reconocidos especialistas que encuentran una continuidad ininterrumpida a partir del Don Julián.

¹³ Al comentario incluido en *Disidencias*: “no me interesa el intelectual deshacedor de entuertos” (1977) se contrapone el epígrafe de Machado con que abre su *Cuaderno de Sarajevo* (1993), testimonio de su presencia en la bombardeada y asediada Bosnia: “La literatura es palabra en el tiempo”.

o *El sitio de los sitios* ofrecen caminos menos arduos al lector, no exentos del reclamo, aunque paródico, de la intriga y el argumento.

5. Novela y autobiografía

En 1977 el premio Planeta es otorgado a *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, un texto singular, que rompe las reglas del género mediante una audaz amalgama de crónica, memorias, historia y ficción. El estatuto de la novela, desde un punto de vista clásico, queda seriamente cuestionado. El escritor madrileño explora las zonas fronterizas del género y obtiene un resultado novedoso y heterodoxo en el panorama de las letras, tanto o más cismático que las graves denuncias que realiza contra el Partido comunista español. A partir de un narrador desdoblado en personaje y sujeto autobiográfico explotará con lúcida conciencia la labilidad de las fronteras clásicas de la novela.

Escrita en castellano, a diferencia de la mayor parte de su obra en que recurre al francés, Semprún teje, en ambos idiomas, una trama única –su vida– en torno a un personaje identificado con el propio autor. Personaje, trama y procedimientos dinamitan de entrada los códigos de la novela convencional. Prueba de esta operación desestabilizadora del quehacer novelístico es el escaso lugar que tiene Semprún en los libros especializados más afines a la institución literaria –conservadora por definición– y, en dirección opuesta, las muchas ocasiones en que es citado en obras críticas dedicadas a configuraciones genéricas o categorías de reciente cuño: nuevo periodismo, autobiografía, literatura política, literatura y memoria, narradores del exilio, escritores heterodoxos, europeizados...

La línea de exploración narrativa que iniciara con *Le grand voyage* en 1967 se convertirá con los años en una extensa obra que puede ser definida como libro-vida, en la que el autor parte de la materia prima de su propia experiencia de hombre que ha vivido intensamente los principales acontecimientos de la historia europea del siglo XX. Heredero de la sospecha de la vanguardia acerca de los discursos de la representación, utilizará los recursos que provee la literatura para mejor dar cuenta de la historia. Fuertemente documental y memorialística, la *Autobiografía* es al mismo tiempo una reflexión metaliteraria acerca de la identidad del sujeto, la posibilidad de narrar, la alianza ficción–realidad. La conciencia sobre el acto de

escribir dialoga con un proyecto libertario con la historia y la memoria.

La esencial presencia del tema político en sentido estricto de política de partidos produce un extraño efecto en el nivel autorrepresentativo y metaficcional. Documentos transcritos literalmente lo acercan a la *no fiction*, en tanto la puesta en escena del procedimiento y la ruptura de la linealidad cronológica y la organicidad de la obra lo vinculan a la preocupación formal de la escritura moderna. El desdoblamiento del sujeto lo conecta, en otra lengua, con los numerosos dobles *-Doppelgänger-* que transitan la narrativa autobiográfica de Semprún y reinstala sobre la mesa de la tradición hispánica la genealogía de los escritores de las diásporas y los extrañamientos, que adoptan otra lengua y mantienen una relación errática y ambivalente con su tradición de origen. El estatuto indecible de su crónica-ficción descubre, hacia el interior de la serie literaria, la desestabilización de las premisas clásicas de los géneros en los años setenta.

6. Narración y periodismo

En su artículo "La vida cultural (1939-1980)", José Carlos Mainer destaca el papel protagonista desempeñado por la prensa en los años de la transición política española y observa la aparición de estos escritores de nuevo cuño con sus crónicas del desencanto: "Una y otra publicación [*El País* e *Interviú*]¹⁴ conceden gran espacio a los nuevos articulistas –Francisco Umbral, Fernando Savater, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Cueto, Víctor Márquez...– cultivadores de un periodismo satírico y en el fondo moralizante, que hace perdonar con un lenguaje desgarrado o a la moda, su nada desdeñable equipaje cultural".

Antes de formar parte de "lo más granado del mundo intelectual español"¹⁵ que se concentró en el prestigioso diario madrileño, los escritores-periodistas nombrados por el catedrático de

¹⁴ *El País* e *Interviú* aparecieron en 1976.

¹⁵ Mainer, José Carlos, "La vida cultural (1939-1980)" en Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, T. VIII, al cuidado de Domingo Ynduráin, 1992.

Zaragoza habían desarrollado una intensa labor en *Triunfo*, revista de la que ya se ha hecho mención. Por los mismos años Umbral y Vicent escribían en *Hermano Lobo*, semanario de humor dependiente del grupo editor de Triunfo que sirvió de “asilo” a la pluma de los colaboradores del célebre semanario cuando era obligado al silencio por la censura. Casi simultáneamente, Juan Marsé, escribía -“se ganaba la vida” según sus palabras¹⁶- en *Por favor*, el semanario de humor que se publicó en Barcelona entre 1974 y 1978, una época que Vázquez Montalbán definió como aquella en que “aún era posible la ilusión del cambio”. [Moret, id. id.] Es decir, en los mismos años juzgados escasamente productivos en el campo de la narrativa, un género de larga tradición en la prensa europea reaparecía rejuvenecido por el clima propicio de la etapa final del régimen. Se trataba de un periodismo de marcado signo literario, nuevo; o si se quiere utilizar una expresión que se presta a diversos equívocos, un “nuevo periodismo” con honda huella de la subjetividad del autor y pródigo en recursos tomados de la literatura, experimentador de estilos variados y abierto al mestizaje genérico. Nuevo pero notoriamente cercano a modalidades de vieja data en la península: la sátira, el relato breve, parientes del costumbrismo y el autobiografismo¹⁷.

Del mismo modo que en el siglo XIX, en los años 70 el articulismo adquiere una nueva fisonomía de la mano de Larra en tiempos señalados también por una transición política marcada por la crisis y las esperanzas en la consecución de cambios profundos. Es innecesario abundar sobre el carácter extra-ordinario de los acontecimientos vividos en esos años por la sociedad española¹⁸. Sin violencia y sin cortes abruptos los españoles fueron incorporando valores y formas de vida impuestas por los vencedores en la guerra civil de 1936-1939.

Las circunstancias española alientan a introducir la hipótesis, propuesta por Tom Wolfe para los Estados Unidos, de que el periodismo

¹⁶ Moret, *El País*, 16 dic. 2000.

¹⁷ Podría considerarse que no es ajeno a esta tendencia el hecho de que en el mismo año clave de 1975 comience a otorgarse el premio González Ruano de periodismo.

¹⁸ Salvador Giner, como otros críticos, considera que España recién entra con paso firme en la modernidad cuando muere Franco; “... el principio del fin del Antiguo Régimen (versión tardía, muy siglo XX) ocurrió en 1975.”

de nuevo cuño se ve favorecido por una doble razón: en primer lugar, la aceleración de los tiempos históricos que ofrece un material renovado casi cotidianamente en todos los ámbitos de las esferas pública y privada, sometidas a un vertiginoso cambio de mentalidad y a unos igualmente decisivos acontecimientos políticos, culturales y sociales. En segundo orden, el predominio de una estética que, absorbida por la experimentación y el valor otorgado a la dificultad y el hermetismo, daba la espalda a la vida y a la historia, dejaba un espacio vacío e introdujo la literatura al soporte prensa¹⁹.

7. Conclusiones a treinta años vista

Sanz Villanueva habla del fin de la “dictadura de los géneros” en los tiempos actuales [Villanueva, 2000, 270]. Sin duda los géneros considerados clásicos –lírico, dramático, y desde hace poco tiempo, recordemos, narrativo– influyen notablemente en la construcción de un canon. En este sentido, llama positivamente la atención que el último tomo de la tantas veces citada historia literaria de Francisco Rico añada el apartado “Ensayo” y reemplace, en su anterior tripartita distribución de obras y autores, el encabezamiento “Novela” por el de “Prosa narrativa”.

El cambio no me parece peregrino: si con ese criterio, o incluso con otro más amplio que eliminara los compartimentos genéricos estancos, se elaborara una historia de la narrativa de la transición desuncida del género novela más canónico y se atendiera a las propuestas que se instalaron en las fronteras del género y de la convención, se vería cuán decisivos fueron algunos textos que, envueltos en el ropaje indeciso de géneros trashumantes e ilegítimos, o apoyados en soportes distintos del libro, rompieron moldes en un momento en que la literatura parecía contagiarse del ansia de libertad,

¹⁹ Un signo del reconocimiento de la literatura cultivada en el formato prensa por parte de la institución literaria es el otorgamiento del premio Cervantes, en el año 2000, a Francisco Umbral. Aunque opacado por la polémica que acompañó la proclamación de este premio, sobre el que pesa la sospecha de una injusticia cometida con el otro candidato al galardón, Carlos Bousoño, subrayo la consideración de la obra en soporte no tradicional, igualmente válido para el caso de que Umbral hubiera quedado en un digno segundo lugar.

del dinamismo histórico, compartiendo la audacia, las perplejidades y vacilaciones de los actores políticos y sociales. Todos ellos exploran prácticas ricas en experimentaciones formales de distinta naturaleza que la propugnada por la vanguardia, que también, a su manera, acusó el llamado de la historia abandonando el formalismo extremo.

Retomando pues la hipótesis inicial, y a partir de los textos y prácticas presentados en el presente trabajo, considero que, aceptada la necesidad de las sistematizaciones -aun bajo el riesgo de reduccionismo enmascarador, para la construcción del conocimiento y para la elaboración de una historia literaria- la ampliación del grupo de obras que fueron decisivas en los años de la transición política permitiría apreciar en sus justos términos el dinamismo y la fecundidad de una etapa especialmente marcada. A partir del reconocimiento de que *La verdad sobre el caso Savolta* compartió su función demarcadora de una nueva tendencia estética con *La novela de Andrés Chos* y con *Cerberos son las sombras*, y teniendo como ángulo de mira la narrativa actual (Kafka y sus precursores, Borges diría) resultará esclarecedor para la comprensión de la narrativa de la transición, añadir *Tatuaje*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Juan sin tierra*, el articulismo en sus diversas formas, a las obras que configuran un nuevo canon, que desplaza la hegemonía experimental pero la mantiene en un sitio destacado, mientras incorpora no sólo una variada gama de registros sino también unos moldes nuevos ricos en potencialidades representativas²⁰.

Seguir la deriva de estos modelos narrativos en el presente sería un paso seguramente iluminador además de necesario, pues, aunque no se suscriba la envejecida teoría de las generaciones, es obligado atender a que han transcurrido tres décadas desde el emblemático año 1975, lapso que se considera necesario para un cambio generacional. Existe por lo tanto hoy un grupo de narradores nacidos al final de la dictadura o al inicio de la democracia; su experiencia de mundo es por tanto muy diversa de la de los españoles que protagonizaron la transición; muy diversa de la de los escritores cuyas coordenadas vitales están atravesadas por la dictadura y su lento desenlace. Sería interesante descubrir cuánto deben a la

²⁰ Estudios como el de Fernando Valls (2003) muestran una inusual y auspiciosa mirada integradora de diversos géneros discursivos, con independencia del género y el soporte.

narrativa heterodoxa de la década del setenta los novedosos mestizajes discursivos de comienzos del siglo XXI –por ejemplo la reconocida *Soldados de Salamina* de Javier Cercas²¹. En definitiva, si entre los más acusados rasgos de la posmodernidad figuran la aceptación de la hibridez genérica²² y el reconocimiento –aunque desconfiado y aun malicioso- de las enseñanzas del pasado, es posible pensar que la Transición política es un lugar simbólico al cual las jóvenes generaciones “revisitan” con ávida curiosidad, distanciado respeto y honrado contrabando.

²¹ V. Lluch, Javier, “Soldados de Salamina”, *diablotexto*, 7, pp. 119-123.

²² Prueba de un cambio de actitud ante textos ajenos al canon genérico clásico es la reedición de los dietarios de Joseph Plá. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que transformaciones semejantes se dan en el campo de la poesía: la edición del cancionero de Joan Manuel Serrat prologado por Antonio Muñoz Molina y el de Joaquín Sabina con introducción de Luis García Montero es harto ilustrativa.

La novia judía, una novela de la Transición

M^a Dolores Alonso Rey

Universidad de Angers

Al periodo de atonía¹ por el que pasó la novela española en los años previos a 1975 le siguió el del desencanto. Este sentimiento invadió a críticos y novelistas ante la inexistencia de imaginadas obras maestras que verían la luz en la democracia². Se creía que el cambio de régimen político generaría una nueva narrativa, pero la realidad fue otra como José María Martínez Cachero indicaba al analizar la novela escrita durante el lustro 1976-1980 :

" ni la vida de los premios ni la presencia entre nosotros de hispanoamericanos y de retornados del exilio, ni la libertad permitida por la supresión de la censura oficial produjeron muchas y sustanciales novedades³ "

En realidad el cambio fue paulatino⁴. Consistió en un abandono progresivo de la experimentación y en la recuperación de la narración de una historia en la que la imaginación, la fantasía, el humor, el

¹ Santos Sanz Villanueva, " La novela "en *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, Vol. 9,p. 251.

² Cf. *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979 ; "Sobre el desencanto cultural", Pueblo-suplemento, 23-VI-1979.

³ José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 452.

⁴ " Con *La saga/fuga de J. B.*(1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera "transición novelística ", Darío Villanueva, "la novela"en AA. VV., *Letras españolas*, Castalia, Madrid, 1987, p. 19-64.

culturalismo tenían cabida⁵. Se multiplicaron los tipos de novela. Hecho que permite hoy hablar de ruptura y renovación⁶ :

" ... apareció una nueva novela pues, en primer lugar, era formalmente distinta a su antecesora experimentalista, y porque, en segundo lugar, al ser distinta, significó que hubo ruptura con lo anterior, y en consecuencia, renovación⁷. "

Ahora bien, esta recuperación del *romance*⁸ no es exclusiva de las letras españolas, sino que forma parte de una tendencia, etiquetada como postmodernidad, apreciable en otras literaturas europeas como Umberto Eco ha señalado⁹.

Uno de los novelistas que cultivó con acierto esta poética del *romance*¹⁰ en la transición fue el crítico literario Leopoldo Azancot (1935). Su primera novela *La novia judía*¹¹ recibió una acogida muy favorable : además de quedar finalista en el premio Ateneo de Sevilla en 1977, cosechó varios premios ("Reseña", "Ikkurath" y "B'nai B'rith") y fue traducida al francés y al inglés.

El objetivo de este trabajo es analizar en *La novia judía* los procedimientos narrativos característicos de la poética del *romance* para crear una historia de personajes y sucesos fabulosos, apoyándose en la historia y en la cultura, capaz de divertir, cautivar y conmover al lector¹². Para ello estudiaremos en primer lugar las técnicas, las instancias y la organización de la materia narrativa ; en segundo lugar los elementos fabulosos y en último lugar el trabajo sobre el lenguaje.

⁵ José María Martínez Cachero, *Op. cit.*, p. 453.

⁶ " Hacia el año 1985 comienza a hablarse en los medios culturales de la existencia de una nueva narrativa ". Constantino Bértolo, " Introducción a la narrativa española actual ", *Revista de Occidente*, 98-99 (189), p. 29-60.

⁷ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 60.

⁸ Cf. Clara Reeve, *The Progress of the Romance* (1785).

⁹ Umberto Eco, *Postille au " nom de la rose "*, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

¹⁰ Cf. Fernando Sánchez Dragó, "Contra la villana realidad", *El viejo Topo* n°35.

¹¹ Leopoldo Azancot, *La novia judía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977.

¹² Las siguientes novelas son ejemplo de esta poética : *La sagal fuga de J.B.* (1972), *La isla de los jacintos cortados* (1980) de G. Torrente Ballester ; las novelas de Raúl Ruiz : *El tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI. Relación inverosímil de un Papado infinito* (1981), *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Monferrat* (1984), *Los papeles de Flavio Alvisi* (1985).

Comienza la novela *in medias res* narrada en tercera persona por un narrador omnisciente tradicional y así acaba, formando un marco narrativo bien diferenciado del resto de la narración por la tipografía. Un anciano rabino cuenta a dos discípulos su biografía (narrador intradieгético y homodieгético) y la historia de la novia judía (narrador intradieгético y heterodieгético) previamente transmitida por su maestro. La cadena de transmisión narrativa de la tradición oral no se interrumpe¹³. Alternan pues primera y tercera persona que remiten a historias diferentes y a tiempos y a espacios diferentes.

No existen referencias cronológicas concretas, aunque el narrador da algunos indicios para situar aproximadamente el tiempo presente de la narración hacia el último cuarto del siglo XVII. Así se presenta como la cuarta generación de judíos conversos a raíz de la expulsión de los Reyes católicos en 1492. Proclama que fue coetáneo del rabino Hayim Vital (1542-1620) ("Hubiera podido conocer a rabí Hayim Vital [...] Pero no fue así") y que, ya anciano, abandonó Roma por Israel impulsado por la herejía de Zabbatai Zevi, quien se proclamó Mesías en 1665 ("determiné abandonar Roma y unirme a las huestes del salvador de Israel").

Safed, el espacio del presente narrativo, es una ciudad en decadencia: "casas abandonadas; campos en barbecho, quizá para siempre, que las fieras rondan al anochecer; desolación y ruina". Fue receptora de judíos españoles tras la expulsión en 1492. Hasta finales del siglo XVI, constituyó un centro religioso de primer orden donde se reanudó la transmisión de la cábala iniciada en el medievo en el norte de España y en Provenza.

La indeterminación temporal es mayor en la historia de la novia Débora, situada en la España medieval: "Hace muchos siglos, cuando aún musulmanes y cristianos se repartían España". Frente a esta indeterminación temporal, el tiempo narrativo se trata cronológicamente. El anciano cuenta primero su vida desde su infancia hasta su vejez así como la historia de la novia judía narrada siguiendo las pautas de planteamiento, nudo y desenlace, si bien, gracias a la perspectiva temporal, la narración se interrumpe para interpretar los hechos, valorarlos, aducir ejemplos o interpolar otras

¹³ Santos Alonso aproxima este procedimiento al de los juglares de la literatura medieval. Cf. *La novela en la transición*, Madrid, Libros Dante, 1983.

breves historias. El narrador-personaje no tiene control alguno sobre la narración que transmite. Su poder reside en la organización de la materia y en la ilustración de ciertos episodios con pasajes autobiográficos que confirman la verosimilitud de la historia. La linealidad del planteamiento narrativo y su cronología, pese a los incisos, se sustenta en el desplazamiento espacial de los personajes, lo que da al relato un aire de libro de viajes. El anciano cuenta su infancia en Granada, su juventud en Salamanca y su madurez en Roma. Las desventuras de Débora la llevan de Tudela a Toledo, de Toledo a Sevilla y, de ahí, a la Granada nazarí donde se cierra el relato.

La verosimilitud de la narración autobiográfica reposa en la ubicación espacial del relato, en la alusión a hechos y personajes históricos –especialmente a matanzas de judíos y a los cabalistas más destacados de la mística judía- así como en la visión de España desde el punto de vista de un converso. Por supuesto esta visión de España sólo es posible tras la desaparición de la censura. España es para el anciano judío por línea paterna su odiada tierra natal : " una tumba maloliente, plena de podre y carroña, cargada de gases corruptos ", "una tierra que aborrecía", "la detestada España ". Es una tierra de persecución :

" la estirpe en la que me inscribo llegó al término de su vagabundeo –Toledo, Córdoba, Sevilla: siempre huyendo del recuerdo de los otros- por las hostiles tierras de España "

El paisaje humano es tan hostil como degradado : los Reyes Católicos son " reyes malditos (¡execrada sea su memoria!) ", las gentes con las que se topa son "campesinos de toscas cabezas de cartón piedra ", venteros "de descontrolada codicia que podía conducirlos al asesinato alevoso", " soldados vagabundos, enloquecidos por el hambre y el sol ", " clérigos fanatizados". Su actitud vital oscila entre el disimulo, el sobresalto y el miedo al Santo Oficio. Italia es en cambio tierra más acogedora donde lleva una vida de libertinaje y afirma su identidad étnico-religiosa, no sólo al casarse con la hija de un rabino sino también al inscribirse en la tradición talmudista y cabalística :

" ser mestizo, de frontera, ¿tenía derecho a reivindicar una herencia reservada de siempre a los más puros, a los que

permanecieron fieles, y de la que por justicia estaba excluido el lamentable tropel de los bastardos, entre los que me encontraba ? ”

La duda sobre la verdadera identidad del personaje-narrador surge al final del relato cuando, ante las preguntas de sus discípulos, sugiere que pudiera ser el diablo :

” ¿Qué pensaríais si yo ahora dijera : soy el diablo, que he venido para buscar vuestra perdición, para arrastraros tras de mí a las tierras desérticas del error ? ”

Posibilidad inquietante ya que el propio narrador había contado cómo en el ocaso de Safed la transmisión de la tradición se interrumpió y falsos religiosos ocuparon el vacío dejado :

” ¡Ay aquellos maestros no habían dejado sucesores que, [...] pudieran sustituirlos !: dados a la demonología y a la magia equívoca y a otras aberraciones perniciosas ”

La identidad demoníaca del narrador se refuerza con su lenguaje gestual vigoroso pese a su senectud : ” Y soltando una carcajada, se alzó con inusitada agilidad y apagó de un manotazo la vela, que rodó por el suelo “. Hecho que encuentra paralelo en el vigor de su anciano maestro ante sus dudas : ” con un ademán inesperadamente enérgico de su diestra momificada, las aventó “. Y en los movimientos enérgicos de un anciano nigromante que, en la historia de la novia judía, invoca a las fuerzas del mal : ” a pesar de lo arduo de la escalada y de sus muchos años, no daba muestra de fatiga ”.

Estamos ante algo más que un simple elemento fantástico, ya que, al ser el diablo, la moral de su relato resulta ser una adulteración de la mística y de la espiritualidad judías, exponente del ocaso moral y cultural de Safed. En efecto la autobiografía del maestro-narrador se centra en relatar sus variadas experiencias sexuales prematrimoniales y en aducirlas como casuística que ayude a entender las de los protagonistas del relato de Débora. En primer lugar este hecho contrasta con la moral judía general que sólo admite las relaciones sexuales en el marco del matrimonio, pues éste es concebido como un acto religioso, y que condena como pecados sexuales todas las demás

prácticas¹⁴. En segundo lugar contrasta con la concepción que del cuerpo tenían los místicos judíos, en particular con las enseñanzas del ZoHaR¹⁵ en cuya tradición se inscribe el maestro-narrador. El ZoHaR, que considera el cuerpo y sus placeres como obra de Satán, insiste en el ascetismo como vía para alcanzar la unión mística¹⁶.

La historia de la novia judía se ofrece como historia que encierra un contenido oculto para quien va en busca de la verdad:

" las verdades que tú buscas, únicamente pueden ser entrevistas a través de sombras especulares, de imágenes enigmáticas. Si verdaderamente quieres encontrar una respuesta [...] atiende luego al relato que voy a hacerte "

De este modo nos encontramos con dos niveles de significación como si de una alegoría se tratase : por un lado las peripecias de la acción y por otro su significado profundo. La materia narrativa se dispone en siete episodios separados unos de otros por las reflexiones y ejemplificaciones del maestro-narrador. En primer lugar se narran en Tudela los esponsales de los novios Débora y Baruch tras los cuales el maestro expresa sus consideraciones; en segundo lugar, la muerte de la novia que el maestro interpreta como un enigma; en tercer lugar, el dolor de Baruch y la aparición del alma de la novia Débora en el cuerpo de un muchacho, más las relaciones eróticas homosexuales de los novios que el maestro valora e ilustra con sus propias experiencias sexuales –onanismo y relaciones bisexuales-. En cuarto lugar, el viaje de Débora en el cuerpo del muchacho y Baruch durante el cual encuentran el fenómeno de la licantropía cuya realidad subraya el maestro aduciendo hechos culturales y relatos. En quinto lugar, ya en

¹⁴ *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Cerf, 1993, p. 1047.

¹⁵ "l'Espagne donna essor à un livre que se situe immédiatement après la Bible et le Talmud [...] La critique est unanime à reconnaître en Moïse de Léon (1250-1305) le compilateur ou l'auteur du Livre de la Splendeur [...] nous sommes en fait en présence d'une immense théologie mystique du judaïsme dont le but est de décrire la vie intérieure de Dieu et l'itinéraire de l'homme en marche vers l'union mystique", André Chouraqui, *Histoire du judaïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 82.

¹⁶ " La source du corps est l'Autre Côté et les plaisirs corporels sont des présents à Satan. [...] l'idée que le corps est la création de l'Autre Côté, indique la voie de l'ascèse qui brise le corps pour permettre à l'âme d'accéder à la lumière ", *Encyclopédie de la mystique juive*, Paris, Berg international éditeurs, 1977, p. 795-797.

Toledo, tras un episodio goliárdico en una taberna, presencian la violación y la matanza de judíos así como su encuentro con un fantasma nigromante y demoníaco. El maestro insiste en la realidad de los crueles hechos ilustrándolos con su biografía - narra su asistencia a un auto de fe en Salamanca y a prácticas crueles en Roma - y con una serie de datos históricos referentes a las persecuciones de judíos en toda Europa desde el medioevo. En sexto lugar, la encarcelación en Sevilla de Débora, encarnada en el muchacho, y la reanimación del Golem por parte de Baruch para rescatarla, así como la muerte del cuerpo en el que se encontraba Débora. Estos hechos dan pie a las reflexiones del maestro sobre la naturaleza mística del sexo. Por último el apresamiento de Baruch en la Granada nazarí, su muerte y la unión de su alma con la de Débora en cuerpos diferentes.

El significado profundo de esta historia radicaría en el hecho de que el misticismo de la cábala española reactualizada en Safed explica la Creación de Dios, la Historia de Israel y la búsqueda de la salvación del alma basándose en un esquema que comprende tres fases: Creación, Exilio, concebido como separación, y Redención, concebida como unión. De este modo, los episodios previos a la muerte de la novia corresponderían a la Creación. Posteriormente el mal penetra en el mundo perfecto de la novia, el jardín, y provoca su caída en el pozo y su muerte. Comienza el exilio de su alma en otro cuerpo y un errático viaje en el que su destino individual se inscribe dentro del sufrimiento del exilio colectivo judío. Finalmente, con la muerte del cuerpo del novio Baruch, las dos almas se unen encarnadas sucesiva y alternativamente en otros cuerpos.

Conviven en este relato materiales tomados del misticismo judío con episodios Bíblicos y leyendas tradicionales del judaísmo de los países del Este e incluso alusiones a episodios cinematográficos. La historia de Débora, que ama más allá de la muerte, recoge el motivo folklórico judío del Dibbuk, un demonio que entra en el cuerpo de un vivo y rige su comportamiento (" Un dibbuk! Un cuerpo animado por un alma ajena! "), aunque no hay que olvidar que la transmigración de almas está recogida también en el santo ZoHaR. La presencia demoníaca se explica como consecuencia del malogrado matrimonio. El matrimonio es, según el ZoHaR, el prototipo de la unión de Dios y de la CHEhhinah, la presencia de Dios en el mundo. Al no poder

unirse en matrimonio, el alma se separa de la divinidad y pasa bajo el control de las fuerzas del Mal¹⁷. De ahí que el viaje que emprenden sea tenido por un castigo: "camino de purgación y prueba, de iniciación y castigo". El ZoHaR es invocado también cuando el personaje-narrador introduce relatos de origen bíblico que ocupan lugar importante en la mística judía, como es el caso de Lilith, primera supuesta mujer de Adán, creada de la misma materia que él, que rechaza su sometimiento sexual, demonio hembra, devoradora de niños, seductora y castradora... De las numerosas interpretaciones que existen sobre el personaje, retiene sólo el aspecto que más se ajusta a su historia, el de la soledad del hombre :

" En adelante, Adán - todos nosotros - buscará sin consuelo a Lilith -en Eva y en los hombres-, de modo infructuoso. Lilith - señala el Zohar - únicamente se tornará visible - ¡pero tan poco! - para presidir los ritos infames de la masturbación... ".

Las leyendas judías están presentes en la novela gracias al *golem*. Aquí el autor no hace alusión a la leyenda como elemento de referencia externo, sino que la adapta a la trama del relato. La leyenda cuenta que el rabino de Praga Yehoudah Loew creó y dio vida, mediante encantamientos, a un ser de arcilla, lo que parece un remedo de la cración del hombre. Este ser, que salvó a los judíos en diferentes ocasiones, acabó por escapar al control de su creador quien acabó destruyéndolo. Desde el punto de vista simbólico, el golem se convirtió en el salvador providencial del pueblo judío y en el símbolo del alma colectiva. Así, Baruch encuentra en un subterráneo un ser de arcilla al que trata de dar vida permutando las letras del tetragrama, el nombre de Dios escrito pero impronunciado. Su sangre y no el tetragrama le da vida. El golem no sólo evita la decapitación de Débora encarnada en Jacob, sino que asesina en la judería de Sevilla como en la leyenda original. Pero el alma de Débora pasará al cuerpo de Baruch quien, apresado en el reino musulmán de Granada, vivirá el último episodio fantástico. Jugará a vida o muerte contra un ejército de autómatas cuya pieza más importante se accionará cuando el rey le gane una partida de ajedrez a un muñeco. Podemos establecer un paralelismo entre este episodio y la película de Ingmar Bergman *El*

¹⁷ *Ibid.*, p. 830.

séptimo sello (1956), inspirada en las pinturas medievales vistas en su infancia en las iglesias suecas. En esta película, un caballero de vuelta de las cruzadas juega una partida de ajedrez, que va a perder, contra la muerte. Puede vivir durante el intervalo del juego pero la muerte reina en el mundo en forma de epidemia de peste.

Para la recreación de épocas pretéritas, la imitación lingüística del pasado es un recurso que obliga al lector a viajar en el tiempo¹⁸. Aunque tal imitación no se da en esta novela, el extrañamiento del lector se consigue mediante una destreza expresiva y una voluntad estilística que han sido saludadas por la crítica¹⁹. Analizaremos algunos de los recursos más relevantes. De la misma manera que se interpolan en la narración diferentes materiales narrativos, se incluyen también composiciones líricas. Así, para ambientar las escenas de los esponsales recurre a un romance amoroso y, para la escena de los clérigos bebedores de la taberna toledana, a los versos en latín de los *Carmina Burana*²⁰ transformados en el coro *In taberna quando sumus* perteneciente a la obra *Carmina Burana* de Carl Orff²¹. Pero más que un viaje lingüístico, el lector de esta novela emprende un viaje cultural que le lleva al judaísmo. Abunda el léxico religioso judío : Tseruf, Yodré Merkaba, sernicha, Agadah, halacha, chequina, devekuth, dayyan...

El poder del personaje-narrador reside en la palabra, pues asienta su autoridad y magisterio en un discurso que fascina. Rememora el pasado, que a veces reinventa ("exhalé - creo - un gemido") recreando sensaciones, de ahí la profusión de verbos como "ver", "oir" y "sentir":

" me veo pálido el semblante, bajando al sótano [...] oigo el
fluir de la sangre en mis venas [...] Siento - sí, aún lo siento - el
cabeceo monorítmico de mi virilidad "

¹⁸ Fernando Gómez Redondo, «Edad media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura», *Atlántida*, n°3, 1990.

¹⁹ José María Martínez Cachero, *Op. cit.* p. 460.

²⁰ Se trata de una colección de 300 poemas goliardescos del siglo XIII escritos en latín y en una mezcla de latín y alto alemán. Se encontraron en 1803 en el monasterio benedictino de Beuern (Baviera, Alemania).

²¹ Carl Orff, *Carmina Burana* (Poemas de Beuern), 1985, Polydor International.

Conduce el pensamiento de sus discípulos mediante el uso de imperativos ("Escuchad", "No deduzcáis de mis palabras.", "Os lo ruego ahora - considerad con atención, -con mente casta..") o de interrogaciones retóricas gracias a las cuales relanza la narración ("¿El viaje? Un mal recuerdo") o se adelanta a sus posibles preguntas o dudas ("¿Acaso cabe dudar sobre esto: que su misterio resiste, imbatible, el asedio de los más sabios?")

Gusta de periodos largos de perfecta construcción, bien ponderados. La oración se alarga mediante incisos, bimembraciones, profusión de circunstanciales, extensiones a base de subordinadas relativas que ritman y mantienen la curiosidad del lector hasta el final. Baste como ejemplo la siguiente oración :

" Yo no los conocí, [para mi desgracia]; ni tampoco, a la muchedumbre callada [—hombres, mujeres, niños, tristes ancianos—] que [a través de los desiertos de arena y de agua, [bajo las espadas]], trajeron a la tierra de Israel, [desde el extremo Occidente] la llama temblorosa de una fe [que sus perseguidores y verdugos creían haber apagado para siempre], pero sí sé del incendio magnífico que tuvo su origen en la diminuta candela: el Safed de ayer, [cuyo aroma vertiginoso, cuyo calor de fuego astral, cuyo resplandor, (velado por la trama del recuerdo,) aún obnubila mis sentidos] "

Las comparaciones son abundantes y desarrollan a menudo una imagen plástica que reúne color y sonido :

"... para que sus oraciones posterguen el inevitable crepúsculo que, como una banda de cuervos, se cierne, con graznidos y entrechocar de alas, sobre la comunidad de los justos "

La metáfora parece que se convierte en alegoría por la impetuosidad del discurso:

"... aquellos que le eran más próximos, halcones a quienes el sonido de la voz reverenciada, al despojarles de la caperuzas que cubría sus ojos, impulsaba -con brincos y vuelos fieros, hacia la presa de su huidiza palabra "

A veces lo que parece brillante metáfora continuada es en realidad una referencia cultural del judaísmo, lo cual contribuye a reforzar la verosimilitud de lo narrado. Tal es el caso de la alusión al

árbol sefirótico, estructura que ordena la progresión mística judía²²:

" el rabí, empavorecido, trepaba entonces por el árbol de la plegaria secreta, se aferraba a su tronco, a sus ramas, con el corazón palpitante, a fin de combatir el vértigo que lo dominaba, a fin de eludir la caída en el abismo sin término del Señor. "

El mismo vigor metafórico despliega en la narración de episodios eróticos : "dejando que sus pechos emergieran, espuma blanca sobre el verde brocado". Con la adjetivación consigue efectos impresionistas: "mis labios cercaban —escarlata sobre el rosa oscuro— uno de sus pezones ". Con la gradación y el polisíndeton consigue mostrar la progresión de la pasión : "y su lengua, musculada, rozó la mía, que se endureció y se hinchó, y midió sus fuerzas con la de ella". Son frecuentes las metáforas y comparaciones eróticas relacionadas con la sensualidad de las frutas : "mis labios se cerraban sobre la eréctil pulpa carnal ", "aquel pubis de rizos oscuros bajo el que estaba el esplendor frutal del sexo en calma", "creció hasta que el prepucio se le abrió como una fruta madura". No faltan las perífrasis: "el músculo en que se gloriaba mi cuerpo", "su carne más íntima", "las flores turbadoras de tu intimidad secreta". Las enumeraciones son recurso bastante utilizado tanto para la descripción de la perfección del cuerpo humano que suele seguir el orden clásico descendente ("fiera cabeza, cuello rotundo, anchos y cuadrados hombros, espaldas inabarcables, cintura breve, nalgas de curva purísima.. ") como para sugerir el caos progresivo de la violencia :

"... comprendieron que los gritos, los ayes, el rumor de pasos precipitados, el galopar de caballos y el retumbar de cuerpos contra el suelo, los incendios y las fogatas en las encrucijadas, las voces de mando y el repetido silbido de las hojas de negro hierro [...] configuraban el espectáculo aterrador de una matanza de judíos por cristianos en celo "

La recreación del pasado se consigue mediante la palabra, verdadera acción de la novela. El locutor-narrador seduce a sus discípulos, y al lector, con una prosa de factura clásica en la que abundan las simetrías, los paralelismos, las graduaciones, amén de

²² *Encyclopédie de la mystique juive, op. cit. p. 841.*

una gran variedad de recursos que estimulan la imaginación.

Para concluir señalaremos que *La novia judía* es algo más que una novela encasillable únicamente dentro del subgénero de novela erótica²³. Es ante todo una novela representativa de la poética del *romance*. Se aleja del presente y de su realidad²⁴ para explorar lo fabuloso, lo misterioso, rescatando un aspecto poco conocido de una de las culturas que componían la España medieval: el misticismo judío. El erotismo está tan presente en las novelas de este periodo que se convierte en un rasgo de época, pero en *La novia judía* se integra dentro del sistema cultural y espiritual en el que se inscribe la historia.

Dejando aparte la concepción del sexo, el amor y el matrimonio en el judaísmo, diversos materiales culturales tienen cabida en la novela para recrear el mundo medieval y moderno: elementos biográficos de cabalistas distinguidos, personajes bíblicos, leyendas judías, romances castellanos, textos de composiciones musicales o escenas que recuerdan obras cinematográficas. Tal coexistencia de elementos diversos se considera ejemplo de integración postmoderna²⁵. En cuanto a las técnicas narrativas, como en la novela histórica que se impone en los años 80 y 90 en España, la autobiografía sostiene la verosimilitud textual. A pesar del aspecto cerrado y unívoco de la novela, distintos grados de interpretación son posibles dependiendo de la iniciación del lector a la cultura evocada. Así, *La novia judía* puede leerse como una novela erótica, admirarse como una imponente reconstrucción culturalista o como una alegoría espiritual.

Bibliografía

José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Editorial Castalia, 1985.

²³ Santos Alonso, *Op. cit.* p. 97.

²⁴ Sobre una crítica al escapismo y a la falta de compromiso social-marxista de la novela actual, Cf. José Antonio Fortes, *Novelas para la transición política*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987.

²⁵ Cf. M^a Carmen Africa Vidal, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990.

- V.V. A.A., *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979.
- Darío Villanueva, "la novela»en AA. VV., *Letras españolas*, Castalia, Madrid, 1987.
- Constantino Bértolo, "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de Occidente*, 98-99 (189), p. 29-60.
- Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrom, 2003, p. 60.
- Clara Reeve, *The Progress of the Romance* (1785).
- Umberto Eco, *Postille au "nom de la rose"*, Paris, Librairie Générale Française, 1987.
- Fernando Sánchez Dragó, "Contra la villana realidad", *El viejo Topo* n°35.
- Leopoldo Azancot, *La novia judía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977.
- Santos Alonso, *La novela en la transición*, Madrid, Libros Dante, 1983.
- Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Cerf, 1993.
- André Chouraqui, *Histoire du judaïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Encyclopédie de la mystique juive*, Paris, Berg international éditeurs, 1977.
- Fernando Górniz Redondo, "Edad media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura", *Atlántida*, n°3, 1990.
- José Antonio Fortes, *Novelas para la transición política*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987.
- Mª Carmen Africa Vidal, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990.
- «Sobre el desencanto cultural ", *Pueblo-suplemento*, 23-VI-1979.

De la historieta al cómic para adultos : la transición artística de Carlos Giménez

Roselyne Mogin-Martin
Universidad de Angers

En el presente artículo, estudiaremos la “transición democrática española”¹ a partir de una forma de arte menor, la historieta. En el contexto español que nos ocupa, esto significa primero plantearse problemas de vocabulario, a falta de un término de campo semántico tan amplio como el francés “bande dessinée”. Bajo el franquismo, e incluso antes, se habla de “historieta”, o de “tebeo”, siendo este segundo término la adaptación fonética del título de una revista de éxito, TBO, que se publica, con alguna que otra interrupción, entre 1917 y 1972. Tanto TBO como sus numerosas competidoras venían destinadas esencialmente a los niños, de aquí el carácter marcadamente infantil de este género en la España de entonces.

Si se estudia el fenómeno en profundidad,² dichos tebeos, aunque pasan por el filtro de una censura exigente, consiguen encerrar buenas dosis de humor crítico hacia las condiciones de vida bajo la dictadura. Pero tampoco falta lo dibujado en serie, cuando no plagiado descaradamente de modelos extranjeros, y la historieta no se considera todavía un arte, sino solamente un entretenimiento, para niños o gente de bajo nivel educativo.

Paralelamente existe, para el lector adulto, la “revista de humor gráfico” cuyo representante emblemático es el semanario *La Codorniz*, que se autodefine como “la revista más audaz para el lector más inteligente”. Esta intenta cumplir con su misión crítica, dentro de lo que cabe, sorteando las prohibiciones, secuestros de ediciones,

¹ Es decir el período comprendido entre la muerte de Franco, el 20/11/1975 y la ratificación por referéndum de una constitución democrática, el 6/12/1978.

² Cf. por ejemplo :

Antonio Altarriba, *La España del Tebeo*, Madrid, ed. Espasa Calpe 2001.

Antoni Guiral, *Cuando los cómics se llamaban Tebeos*, Barcelona, ed. El Jueves 2004.

suspensiones y cierres, y los correspondientes problemas económicos. Sobre este modelo salen, en los últimos años del franquismo y primeros de la transición, muchas revistas nuevas : *Hermano lobo*, *Por favor*, *Muchas gracias*, *El papus*, *Mata ratos*, etc... que van incorporando historietas de una o dos páginas de extensión, claramente destinadas a un público adulto. Y como lo de tebeos para adultos habría sido un oxímoron insoportable, se va imponiendo la palabra inglesa, cómic.

Por ser Carlos Giménez un autor emblemático de esta evolución, nos centraremos en algunas obras suyas de la época. El es un niño de la postguerra española,³ que nace en Madrid en 1941. La muerte de su padre y la enfermedad de su madre hacen que pase muchos años en los hogares del "auxilio social", una experiencia dura que comparte con los muchos huérfanos de la época. Al salir, vive con su familia y trabaja de aprendiz en un barrio de Madrid. Así como muchos de sus compañeros de infortunio, es un lector impenitente de tebeos, lo que despierta en él una vocación, ser dibujante. Desempeña primero este oficio en Barcelona, en una de esas agencias donde se trabaja con un criterio meramente productivo, explotando a los jóvenes talentos.

Pero los tiempos cambian, y Giménez, solo o con otros,⁴ explora otros caminos : historietas para niños, sí, pero que encierran inquietudes, tanto artísticas como morales, siendo un ejemplo la serie de ciencia ficción *Dani Futuro*, publicada a partir de 1969, con guiones de Víctor Mora. Este tándem no deja de ser significativo de las nuevas tendencias, ya que es la alianza de un guionista veterano, autor de series de éxito en los 50 y 60, como *El capitán Trueno*, y de un dibujante todavía novel. Partiendo de la base tradicional del cómic de aventuras, la serie innova con la introducción de ciencia ficción⁵ y de temas poco corrientes en aquel entonces, como la preservación del planeta, sin hablar de sus audacias gráficas.⁶ Es así como la transición política que va a vivir España va a acompañarse, en una persona como Giménez, de una transición artística.

³ Cf. la web : www.carlogimenez.com

⁴ Trabaja muchas veces con guionistas, o en talleres colectivos como el grupo Premia 3, con Luis García y Adolfo Usero.

⁵ Este género no tenía tradición en España, ni en la literatura, ni en el cine.

⁶ Cf. web *Op. Cit.*

Sus obras características del período se organizan alrededor de dos ejes temáticos principales, el recuerdo y la denuncia, con a veces un trasfondo de imaginación, y/o proyección hacia el futuro, huellas del antiguo dibujante de aventuras del oeste o de ciencia ficción que sigue siendo Giménez. Pero resulta difícil clasificar cada álbum según dichos temas. Primero porque muchas veces se mezclan, y segundo porque los álbumes de los que disponemos ahora son recopilaciones de historietas salidas en revistas, por lo que la cronología de los álbumes no siempre guarda una relación precisa con la de las historietas que contiene. Además, la fecha de primera publicación de cada una no se precisa siempre,⁷ tal vez porque el dibujante de cómics de aquel entonces no se da cuenta de que es un artista, con derechos morales y económicos. Hacer que se los reconozcan será también uno de los combates de la democracia.⁸

La dimensión del recuerdo, sin embargo, se concentra principalmente en las historias en gran parte autobiográficas que salen recopiladas en *Barrio* y el primer álbum de *Paracuellos*. Poco nos extenderemos sobre el tema autobiográfico en el presente artículo, ya que lo hemos tratado en otros,⁹ y que muchos críticos se han interesado por ello.¹⁰ El recuerdo, por lo menos en estos dos álbumes, no es nada nostálgico. La existencia en los hogares del auxilio social, descrita en *Paracuellos* era un auténtico infierno, los niños pasaban hambre y sed, frío y calor, y sufrían toda clase de castigos y humillaciones. Sólo mucho después —concretamente a partir de *Paracuellos 3*, que sale en 1999— Giménez llegará a recordar que en medio del infierno también había alguna que otra persona buena, y algún que otro momento no tan desagradable, que le permitieron aguantar. Pero, a finales de los 70, es imposible recordar sino horrores, lo que significa inevitablemente denunciarlos, una denuncia que es la del anterior régimen, que los permitió y hasta los convirtió en sistema.

⁷ Sólo los prólogos dan alguna que otra indicación.

⁸ La web oficial de Giménez insiste ahora sobre estos problemas. Pero será preciso esperar los años 80 para que él ponga fecha y copyright a cada historia.

⁹ Cf. *Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bandes dessinées* in *Hommage à Manfred Eggert*, coord. Christophe Dumas, de próxima publicación en la Universidad de Angers.

¹⁰ Cf. Danièle Corrado, *Carlos Giménez y el pacto autobiográfico*, in *Historietas, cómics y tebeos españoles*, coord. Viviane Alary, Toulouse, PUM 2002.

Cf. también Altarriba, *op.cit.*

Paracuellos corresponde así a una necesidad de hablar, que es entonces la de toda la sociedad española. En efecto, con Franco, el miedo y la censura cerraban las bocas, y a los que habían sufrido, no les quedaba más remedio que reprimir su sufrimiento; sólo a la muerte del dictador se puede producir el necesario desahogo.

Barrio es menos brutal, y aunque la vida en el madrileño barrio de Lavapiés en los años 50 no es ningún paraíso, es una auténtica Jauja al lado de los hogares del auxilio social: lo vemos en el 2º episodio en el que el joven Carlitos, de vuelta a casa descubre los huevos fritos y el chorizo, que le parecen un manjar exquisito y casi exótico. Pero, sobre todo, la dureza de la vida se ve compensada por el cariño de la madre y de los hermanos, y la ayuda mutua entre la gente del barrio.¹¹ Sin embargo, la represión no ha dejado de existir: sólo es menos visible, con tal de no traspasar ciertas fronteras con las que uno topa muy pronto: mejor no decirle sus cuatro verdades a un ex-combatiente de la división azul,¹² o no tener inquietudes intelectuales o políticas, como Bernardo.¹³ Después de la detención de éste, y de las brutalidades policiales a las que es sometido, Carlitos tiene la impresión de que está otra vez en *Paracuellos*, de que España entera no es más que un inmenso *Paracuellos*, bajo la mirada del Caudillo.

Para la gente de la generación de Giménez, y con una historia semejante, no se puede recordar sin denunciar, y la denuncia desemboca en una conciencia y un compromiso políticos de izquierda.¹⁴ Por lo tanto, resulta difícil satisfacerse con el "pacto del olvido" sobre el que se ha asentado tácitamente la transición democrática en España y por ello no entra en este pacto la trilogía *España una, España grande, España libre*. En ella Giménez no se ocupa del franquismo sino de la actualidad, con referencias a sucesos muy precisos, y el lector queda sorprendido por su carácter negro, despiadado y muchas veces pesimista. La dureza de *Barrio* y *Paracuellos* tiene su lógica, ya que la época de la que hablan era una

¹¹ Cf. por ejemplo el episodio de la construcción de la chabola, en *Barrio*, IX.

¹² Cf. *Barrio*, VIII.

¹³ Cf. *Barrio*, XX.

¹⁴ Dice al respecto Antonio Martín, prologuista, en 1999, de la reedición en Glénat: "Y hay que señalar que éste es un libro político comprometido con unas ideas progresistas, si bien es inútil buscarle sigla o afiliación definitiva y oficial, por más que muchas de sus historietas puedan ponerse, unas bajo advocación ácrata, y otras bajo la comunista."

dictadura que iba para largo. Pero asombra el pesimismo aplicado a la transición, siendo ésta un período de inmensas esperanzas, a pesar de sus incertidumbres y angustias: bien que mal, el franquismo está siendo desmantelado, y la implantación de un régimen democrático al estilo europeo deja de ser un sueño dorado para convertirse en una realidad cada vez más tangible. Entonces, la sociedad es reivindicativa, impaciente tal vez, pero globalmente optimista, de aquí el desfase con esta obra de Giménez. Tal vez por ello *España Una, España Grande y España libre* no hayan conocido el éxito de *Barrio*, y sobre todo de *Paracuellos*. Será que éstos corresponden con los tópicos al uso –y que son también reales- sobre la España negra y el horror de una dictadura, tanto más fácil de denunciar ahora cuanto que pertenece al pasado. Mientras que la denuncia feroz de los hombres que pretenden acabar con la dictadura es más difícil de aceptar, porque se puede suponer que la gente necesita ilusiones para poder seguir viviendo y no le gusta que se las quiten.

España Una, España grande, España libre es de alguna forma la crónica –publicada primero en episodios sueltos en revistas¹⁵– de una democracia que está gestándose, con todo lo que supone de confusión y de paradojas. Pero Giménez, en compañía de su cómplice y guionista Ivá,¹⁶ subraya semana a semana los defectos del proceso, demasiado lento e imperfecto a su parecer, porque los que antes tenían la sartén por el mango no la sueltan tan fácilmente. Esta idea la expresa claramente el título dado a la recopilación: “España una, España grande, España libre”, como lo sabe todo el mundo entonces, es un lema franquista; las tres portadas, construidas según el principio del “se continúa”, refuerzan los títulos: en la primera, un militar de caricatura, enorme y armado hasta los dientes, va a batirse en duelo con un hombre común y corriente, ridículamente pequeño, y armado de una zanahoria; en la segunda el militar da la vuelta y dispara, y en la tercera cae el hombre, volados los sesos por una ráfaga de ametralladora.

¹⁵ Daremos también ejemplos sacados de *Retales* que se compone de historietas publicadas en revistas semejantes durante las mismas fechas.

¹⁶ Este, durante las mismas fechas, dibuja también en la revista *El Pápus*. En 1977, pasará a la revista *El Jueves*, donde dibujará dos series de éxito: *Makinavaja*, e *Historias de la puta mili*.

La idea central de las denuncias de Giménez y de Ivá es que, a pesar de que han cambiado las apariencias, los fascistas siguen en España, presentes e influyentes, y, por supuesto, gozan de una total impunidad. En *¿No identificados?*¹⁷ por ejemplo, un grupo armado irrumpe en una reunión pacífica, destruyéndolo todo y prendiendo fuego a la casa. Los agredidos consiguen detener a uno de los delincuentes y lo entregan a la policía. Pero al día siguiente, éste se pasea tranquilamente por la calle, leyendo el periódico que, según la versión oficial, achaca la agresión a “grupos incontrolados, de individuos sin identificar”. Asimismo, al honorable Don Matías, que se dedica a disparar a jóvenes que pegan carteles en el muro de enfrente, la policía sólo le hace una visita de rutina, casi de cortesía. Al lado de la suya, la palabra de los jóvenes “rojos” que lo han visto disparar no vale nada.¹⁸ En efecto, la misma policía sigue siendo fascista, o conformista, o incompetente, tres taras que, según Giménez, conducen al mismo resultado. A los policías se les recluta, como siempre, entre campesinos muertos de hambre, sin conciencia política; son gente que por un poco de dinero es capaz de pegar duro sin hacerse preguntas molestas.¹⁹ Tampoco son capaces —o no quieren— aplicar mínimamente métodos rigurosos de investigación.²⁰ Una policía competente e incorruptible es una condición indispensable para que haya una verdadera democracia, pero en España es todavía un sueño imposible, como nos lo muestra la historieta de título calderoniano: *Que los sueños sueños son...*²¹ Unos policías registran a conciencia la casa de un personaje importante y fascista, y encuentran un auténtico arsenal. El hombre procura escapar, y... lo despierta un disparo. Este sin embargo era real: en la calle, la policía ha pillado a unos chiquillos que robaban un coche. Uno de ellos ha intentado huir, y lo han matado de un disparo a la cabeza... Queda claro entonces para Giménez que son ellos, policías y fascistas, los que son los autores de los atentados que tanto afectan a la

¹⁷ *España Una*, pág. 40.

¹⁸ Cf. *España Libre* pág. 20: *Reliquias del pasado*.

¹⁹ Cf. *G-men, España grande* pág. 14.

²⁰ Cf. *España Una*, pág. 16, *Piromanía*. En medio de un bosque incendiado, la policía encuentra un carnet del Partido comunista totalmente intacto, y para ella es la prueba de que es un comunista el autor del crimen.

²¹ *España Una*, pág. 38.

población española y crean un tremendo clima de criminalidad e inseguridad.

También es constante en estos álbumes la reivindicación de las manifestaciones de aquel entonces: Amnistía. Recordemos que, a pesar de las protestas, harán falta casi dos años para que, con los diversos indultos y amnistías concedidos por el rey Juan Carlos salgan a la calle todos los presos de la dictadura, e incluso a veces, beneficiarán antes a adversarios de la democracia, como lo muestra la historieta casi surrealista, *Esta noche la libertad*,²² donde los recién excarcelados gritan ante la prensa “ Viva cristo rey ” y hacen el saludo fascista. Otra historia significativa es la que se titula *Prohibido*.²³ Un personaje —autorretrato en forma de caricatura del mismo Giménez— quiere realizar unos actos normales y sencillos: comprar revistas, libros, publicar su trabajo, y siempre se topa con prohibiciones. Y cuando exhibe en una manifestación el viejo eslogán de mayo del 68, “ prohibido prohibir ”, le dan porrazos...

En la España de la transición hay escasas libertades, pero hay también tremendas desigualdades. Desigualdades de hecho ante la ley, como lo muestra una *Declaración Universal de Derechos humanos*²⁴ donde unos artículos auténticos de la declaración de 1948 se ilustran de forma paródica. “ Todos los seres humanos nacen libres e iguales ” pero el dibujo de una niña rica, con buena ropa y juguetes, figura al lado de un niño esquelético, que hurga en la basura ; “ la voluntad del pueblo es la base de la autoridad del poder público ”, pero la ilustración es una manifestación reprimida etc... siendo construída toda la historieta sobre la oposición entre el texto de los artículos, y las tristes realidades. Y como lo muestra otra historieta *Fuga (de capital) y toccata (de huevos)*,²⁵ la ley no se aplica con el mismo rigor para todos. No le pasa nada al capitalista que, gracias a buenas relaciones logra evadir enormes cantidades a Suiza, pero la pobre maestra que cruza la frontera con 16.000 pesetas²⁶ es detenida. Claro, es la mujer de un militante político que no puede volver a España.

²² *España Grande* pág. 28.

²³ *Retales*, pág. 31.

²⁴ *España Una*, pág. 32.

²⁵ *España Una*, pág. 42.

²⁶ Esto representa aproximadamente un mes de su sueldo.

Otro punto de las denuncias de Carlos Giménez y de Ivá son las tremendas desigualdades sociales. Si el “ milagro económico ” del tardofranquismo y la igualdad de oportunidades han sido alguna vez una realidad, no han sobrevivido a la crisis que asola España a raíz del choque petrolero de finales de 1973. Las diferencias sociales más bien se acentúan, como se muestra irónicamente en *Los extraterrestres*²⁷: los ricos tienen modos de vida y preocupaciones tan radicalmente distintos de los de los pobres que parecen seres de otra raza, o peor, extraterrestres sin corazón que pueden ser peligrosos para la especie humana. Pero en otras historias el humor deja el lugar al drama, como en *Imágenes para antes de una guerra*.²⁸ A anuncios para productos lujosos y caros, se contraponen dibujos de Mari Pili Benítez, una niña de cinco años que se está muriendo de hambre en una pensión miserable : es hija de un obrero en paro, que no cobra subsidio, y de una madre embarazada de un quinto hijo. Y, como era de esperar bajo el lápiz de Giménez : “ sus padres, hermanos y familiares no piden una oración por su alma... ¡piden justicia ! ”. Asimismo, cuando la sociedad no le da la menor oportunidad a una persona, ésta no tiene más salida que la delincuencia o el suicidio.

Todo ello se explica también por la perversión —inherente al capitalismo, dice Giménez— de los mecanismos económicos. Según una historieta adaptada de un relato de Edwards Bellamy,²⁹ el mercado es una aberración económica que permite a los listos explotar a los ignorantes. Asimismo, en *La ruta del tomate*,³⁰ se demuestra, en clave de humor paródico de novela de aventuras, cómo unos circuitos económicos complicados hacen que el campesino cobre una miseria por su producto, el cual, paradójicamente, se vende una fortuna al consumidor. Pero la paradoja sólo es aparente, ya que en medio se llenan los bolsillos muchos “ listos ”, con la complicidad de las fuerzas del orden y de la iglesia. Dichas historietas no son tan negras, porque el problema tiene una solución : que los oprimidos no se resignen, y construyan otros circuitos, más justos. No será fácil, como lo

²⁷ *Retales*, pág. 26.

²⁸ *España Una*, pág. 44.

²⁹ *España Grande*, pág. 40.

³⁰ *España Una*, pág. 22.

demuestra un juego de la oca paródico, el *Juego del cabrito*,³¹ pero vale la pena intentarlo.

Pero a quienes más se denuncia, porque son la causa de todos los males anteriores, es a los políticos, a la vez corruptos, demagogos y chaqueteros. La que es simbólicamente la primera historia de *España Una*, *La citación*, muestra cómo están pasando las cosas : unos policías llegan a casa de Don Manuel de la Mata-Callando, ordenándole que les siga inmediatamente, y éste teme que lo lleven a la cárcel... Pero, el final es feliz, porque ¡lo nombran ministro ! La crítica es más dura y despiadada en dos historias de *España Libre*.³² *La naranja mecánica* es una parodia de la conocida película de Stanley Kubrick, en la que el personaje principal se llama Adolfus, y comete actos violentísimos en compañía de dos cómplices, Manolo " el berraco " y Carlitos " el espirituoso del 12. " ³³ Hasta que Adolfus empieza a reflexionar y ve visiones, por lo que cambia de personalidad, y se hace amigo de todos. Pero sólo es un simulacro, una forma refinada de reprimir más y mejor cogiendo por sorpresa a la gente. La segunda, *Viento en las velas*, se presenta como una historia de piratas, en la que a la muerte del viejo Batán, un nuevo capitán progresista, Adolfo, se impone a los galeotes amotinadas, y propone conducir el barco a buen puerto. Lo único que no les revela es que el barco está varado y no puede ir a ninguna parte.

Entonces, y ésta sería la moraleja de estas historietas, los que mandan son los mismos perros con distintos collares, y lo que quiere Giménez es abrirles los ojos a los españoles. Olvidar es peligroso, porque si algo se ha ganado, ha sido con la sangre y la vida de muchos. " Los hombres que hacen posible la democracia ", como lo muestra una viñeta voluntariamente tremendista,³⁴ son los que han sufrido la cárcel, las torturas y la muerte en su lucha por la libertad. Ahora, todo parece fácil, sólo hace falta votar, pero, mientras lo hace en las elecciones del 77, un viejo militante recuerda su vida : la derrota, el exilio, la clandestinidad, la cárcel, los compañeros ejecutados, y por fin

³¹ *Retales* pág. 28.

³² Respectivamente pág. 6 y 10.

³³ Es muy clara la alusión a Adolfo Suárez, primer presidente de gobierno después de la muerte de Franco, pero ex-jerarca franquista, Manuel Fraga, ex-ministro de Franco reconvertido en líder " democrático " de las derechas, y Carlos Arias Navarro, último presidente de gobierno de la dictadura, quien, el 12 de febrero de 1974, había pronunciado discursos " aperturistas ".

³⁴ *España Libre, Recuerda*, pág. 12.

la amnistía. Y como lo confía a un amigo que le pide impresiones sobre el voto : “ Me ha sabido a poco. ”³⁵

No todo es negrura y pesimismo, y tal vez lleguen, como en *El futuro es vuestro*³⁶ tiempos en los que todos vivan felices y ni los niños ni los adultos recuerden quién era Franco.... Sólo lo recuerda el abuelo, pero como tiene doscientos y pico de años, el futuro en cuestión es todavía muy lejano. Y, para que llegue algún día, será preciso luchar mucho, como se demuestra en otras muchas historietas.

La finalidad de estos álbumes es transmitir un mensaje, el de la lucha, y para ello explota Giménez los recursos gráficos y estilísticos de su arte. Fuera de las portadas, el dibujo viene siempre en blanco y negro, y esta característica, que era tal vez una imposición de las revistas de aquel entonces, se convierte en un recurso dramático. También, Carlos Giménez maneja muchas veces los contrastes violentos ; contrastes entre dos dibujos, como en *Canciones para antes de una guerra*, el de los anuncios y el de Mari Pili, la niña que se muere de hambre, o contrastes entre el texto y el dibujo que lo ilustra. Tal es el caso del la *Declaración Universal*, ya citada, a la que se añaden un *Diccionario básico elemental*³⁷ y un *Diccionario español ilustrado*.³⁸ Ambos muestran cómo palabras nobles y portadoras de esperanza pueden ser manipuladas y distorsionadas, en uso y disfrute exclusivo de algunos, y lo mismo pasa en *Los diez mandamientos*,³⁹ aplicándose éstos muy distintamente a ricos y pobres. Igualmente, Giménez ilustra frases de una entrevista de un líder de la extrema derecha⁴⁰, publicada por la prensa, mostrando gracias al dibujo lo que encierra un discurso casi políticamente correcto.

Se trata aquí de vulgarizar el pensamiento, hacer que se entienda el mensaje, y parece que Carlos Giménez, al acordarse de su antiguo público, los lectores de Tebeos, subvierte unas aventuras, como las de antes, convirtiéndolas en fábulas. Ya hemos visto a los piratas de *Viento en las velas*, la historia de ciencia ficción de *El futuro es vuestro*, muy semejante en su grafismo a *Dani Futuro*, pero también

³⁵ *España Libre, Pluscuamperfecto de indicativo*, pág. 14.

³⁶ *España Grande*, pág. 46.

³⁷ *España Una*, pág. 24.

³⁸ *Retales*, pág. 18.

³⁹ *Retales*, pág. 32.

⁴⁰ Cf. *España Grande*, pág. 26, *Por la boca muere el pez*.

hay las aventuras exóticas de *Caza mayor*,⁴¹ en las que un marajá indú caza tigres, pero tigres amaestrados, o las aventuras medievales con un " príncipe valiente " ⁴² que protege al pueblo matando un dragón. Pero este mismo príncipe ya está criando al próximo dragón que va a matar, de nombre Manolo. Y, al final de *Retales*, llega una historia paródica : *La justicia con mayúscula*. Esta, especie de " superwoman ", castiga a un magistrado incompetente y corrupto, llevándolo a la cárcel para que pruebe su propia medicina, pero " ¿bonito, verdad ? Qué pena que la justicia con mayúscula (igual que Peter Pan) no exista ".

Entonces, el antiguo dibujante de tebeos que era Giménez evoluciona, sin renegar de su pasado. De las historietas que tanto le apasionaron en su juventud, guarda unos esquemas, que parodia para ponerlos al servicio de su causa, muy diferente de la moral heroica, conservadora y gazmoña de los tiempos del franquismo. Así, la historieta se convierte en cómic, más violento y brutal, pero eficaz, con un nuevo mensaje de denuncia y de resistencia, frente al engaño de los políticos y de las instituciones : siempre hay que estar alerta, y no hay que dejarse embaucar. Tal vez se viva mejor ahora que con Franco, pero siguen influyendo en la sombra los que lo sostenían, y lo poco que se ha conseguido ha sido al precio de muchas vidas. Por ello, hay que seguir luchando. El mensaje es evidentemente pesimista, y puede sorprender en el momento en el que el sistema se abre ; pero es también un mensaje dinámico, que incita a la lucha, una lucha que se podrá ganar algún día.

ANEXO : Obras de Carlos Giménez utilizadas en el presente artículo. Las referencias en las notas remiten a estas ediciones.

- España una
Col. Papel vivo nº 1, ed. de la Torre, Madrid, mayo de 1978
Historietas publicadas entre julio y diciembre de 1976 en *El papus*.

⁴¹ *España Grande* pág. 24.

⁴² Cf. *El príncipe valiente*, *España Grande* pág. 36.

- España grande

Col. Papel vivo nº 2, ed. de la Torre, Madrid mayo de 1978
Historietas publicadas entre diciembre de 1976 y mayo de 1977 en *El papus*.

- España libre

Col. Papel vivo nº 3, ed. de la Torre, Madrid, marzo de 1978
Historietas publicadas entre mayo y octubre de 1977 en *El papus*.

- Barrio

Col. Papel vivo nº 4, ed. de la Torre, Madrid, octubre de 1978.

- Paracuellos

Col. Papel vivo nº 7, ed. de la Torre, Madrid 1979.
Hubo una primera edición : ed. Amaika, Madrid, julio de 1977.

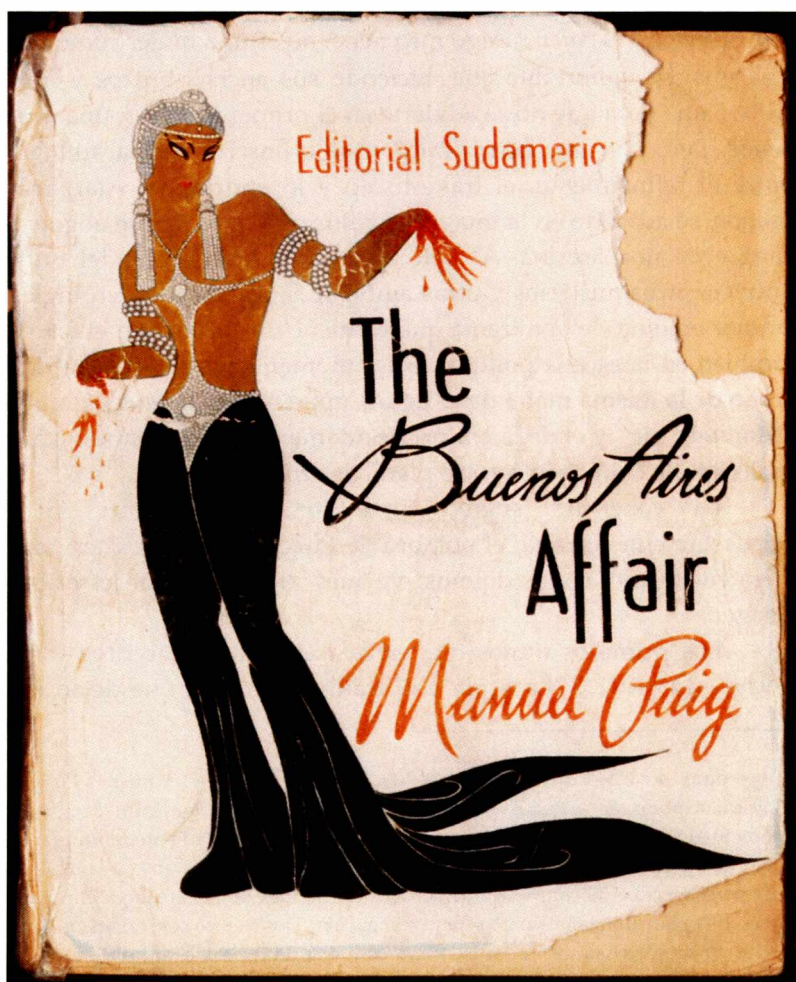
NB : a partir de 1999, la editorial Glénat, de Barcelona, reedita todos estos volúmenes en una *Colección Carlos Giménez*.

- Retales

Col. Papel vivo nº 9, ed. de la Torre, Madrid, abril de 1979
Historietas publicadas entre diciembre de 1975 y octubre de 1977 en diversas revistas : *Por favor, El cuervo, Mata ratos*.

Diseños de mujer: poses culturales y discursos políticos

Julia Romero
Universidad de La Plata



Cobertura de un ejemplar censurado. En su interior existen bandas cubriendo párrafos enteros. (Biblioteca Puig).

“-A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.” La inolvidable caracterización de Molina en el comienzo de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) da una clave de lectura que se puede prever en esta primera cobertura elegida por el autor para su novela anterior, *The Buenos Aires Affair*.¹ Algo raro tiene, no es una mujer como todas, es una imagen imborrable que, luciendo sus anchos brazos y hombros, exhibe una falta que no se advierte en el primer impacto: una mujer sin senos, pero con una pose “rara”, que la inscribe en la ambigüedad, entre el refinamiento, el travestismo y lo andrógino. Alargando sus manos, se advierte en la imagen el color rojo que sugiere el goteo de la sangre de una asesina. Al lado de ella, la inscripción del título que anuncia otros misterios y otras ambigüedades: el título en inglés es el primer enigma de una trama que contiene un “affair” en el texto como también en la escena política de ese momento. Escritos en letras rojas, como de la misma mano de la figura, aparecen también los nombres de “Manuel Puig” y el de la editorial Sudamericana, que entran a jugar en la ficción de la imagen en otro plano de ambigüedad.

La cobertura sugiere una complicidad entre la figura supuestamente asesina, el nombre de Puig y el de Sudamericana. Una sugerencia que, como dijimos, va más allá del toque estético de la imagen.

Los primeros títulos que ensaya en sus manuscritos son: “Una noche en el Ritz”, “La espía y el traidor”, “Yeta”, que dejan entrever

¹ Hay otras novelas cuyas coberturas han sido elegidas por el mismo Puig, y que conforman obras de arte que se inscriben en el mismo movimiento de vanguardia denominado *Jugendstil* justamente por este intento de hacer de la moda un gran arte, a la vez que borra las fronteras entre ambas. Es interesante aclarar que en la biblioteca de Puig permaneció el libro prologado por Ronald Barthes donde colabora el mismo Erté (Ricci, 1970) que utilizamos para esta investigación. También se conservan en casa de su madre una colección de cuadros originales, que Puig había adquirido del artista plástico. Este aspecto fue prolijamente ocultado por el escritor, que proyectaba una imagen de escritor ingenuo. Gran parte de la biblioteca fue donada en su mayoría a la embajada argentina en Río de Janeiro, y a pesar de nuestra indagación no fue posible identificar los libros que habían pertenecido a Puig, es otro sitio que sorprende en relación a esa imagen que Puig construyó sobre sí mismo y la crítica creyó. Cf. Pauls, en *Amicola-Speranza*, 1998.

otros posibles narrativos.² Con una mirada extrañada de quien vivió bajo otras leyes y otros acontecimientos, Puig ve Buenos Aires con una impresión diferente de cuando había partido por segunda vez. Lejos entonces de la intención de ubicarse en una tradición policial prestigiada por una parte (Chesterton, Borges, Poe), pero popular desde otros circuitos, Puig utiliza por primera vez su literatura como respuesta cultural a los acontecimientos políticos y al ambiente social argentino.

Después de estar doce años fuera del país, me impresionó mucho cierta atmósfera de Buenos Aires, cierto clima circundante, y lo quise encarnar en una anécdota. Me pareció que los términos de una novela policial iban a servir para explicitar todo eso, que yo percibía cargado de violencia. [...] Mi nombre, ayudado por el éxito de la crítica francesa, era ya una curiosidad. (Entrevistado por Jorge Barhil). *Clarín*, 17 de mayo de 1973, p.4.

Se sabe, las novelas de Puig trabajan con restos de culturas de masas, con una poética que se inscribe en el programa del *Pop Art*.³ Su obra es un registro singular de mitologías colectivas que descontextualiza para refuncionalizarlas, incluidas las coberturas coleccionadas y –en este caso– elegidas por el autor. La imagen de la primera edición de esta novela pertenece al diseñador y artista plástico Erté. Franco Ricci, en el estudio preliminar al libro sobre el artista,⁴ afirmaba que “el hábito no hace al monje, era sólo una función de él, y es más, significaba la condición social”. A partir de los diseños de Erté se diferencian esas concepciones de las del *Jugendstil*, la estética del cuadro de la cobertura de Puig. Esta estética conformó todo un movimiento de vanguardia artística que integró el diseño y la moda, hasta entonces banales, con el gran arte.⁵ Erté como lo hace el *Pop Art* décadas después, borra las fronteras entre las *clases* de arte (arte serio

² El conjunto de manuscritos y dactiloscritos de esta novela son los que contienen mayor cantidad de documentos respecto de los demás proyectos de escritura.

³ Remito al estudio de Graciela Speranza, 2000.

⁴ Su seudónimo es el sonido de las iniciales *R.T.*, Romain de Tirtoff, noble de familia rusa que debió escapar de su país luego de la Revolución de 1917.

⁵ El *Jugendstil*, o modernismo vienés, nació a fines del siglo XIX. Austria fue el lugar de consagración. Sus representantes: Gustav Klimt en pintura, Otto Wagner en arquitectura, Koloman Moser y Josef Hoffmann fueron los fundadores de los Talleres de Viena.

alto, y arte popular, banal). El hábito –como vestimenta– implica la conciencia de travestirse en otro, y “es el recurso *normal* de nuestra civilidad para cumplir el propio destino.”⁶ (El subrayado me pertenece). Erté devela el poder simbólico de sus diseños primero, de sus pinturas después, de las puestas en escena de musicales de Hollywood en que también participó, ampliando las fronteras de la moda. La afirmación encierra en sí misma todo un programa estético que, en relación a *The Buenos Aires Affair*, se refiere no solo al diseñador real, sino también a la artista Gladys –en la historia de esta tercera novela de Puig– y al mismo Manuel Puig, de modo que abarca también su biografía.⁷ Así como Erté comienza su quehacer estético delineando figurines de moda, Puig comienza “dibujando” sus historias a partir de las “banalidades” del lenguaje⁸. En los dos casos, el “lugar común” fue el punto de partida que no abandonan jamás, y se convierte en la marca de una anomalía, en un estilo.⁹ En la colección de Erté se observa claramente el estilo, que se va aproximando al de esta cobertura, de la etapa de madurez del diseñador.

⁶ Ricci, 1970. Incluye un texto de Roland Barthes, una autobiografía del propio Erté y una cronología. (La traducción del italiano me pertenece).

⁷ La crítica sobre Puig ha señalado que promueve un “devenir menor” de la literatura (Alberto Giordano, tesis doctoral, 1999), o la idea de Graciela Speranza, que con Puig, llega “el fin de la literatura”, tal como fue concebida antes del impacto de los medios masivos. (Graciela Speranza, tesis doctoral, mimeo, y su publicación, 2000). En la misma Giordano señaló la puesta en escena del contexto, pero específicamente del campo literario del momento de publicación de la obra: Leo, el representante de la crítica, la artista Gladys que gana un premio en segundo lugar, como el mismo Puig en relación a su primera novela, la estética que defiende la artista en el texto y la trama policial, psicoanalítica y política que para Giordano están subordinadas al sentido de la autorrepresentación como respuesta al contexto de recepción. (Investigación de Doctorado, p. 296 y 297).

⁸ En el relato sobre sus comienzos afirma: “Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz en off de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser unas tres líneas de duración, al máximo, y siguió sin parar unas treinta páginas, no hubo modo de hacerla callar. Ella solo tenía banalidades para contar, pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. Este asunto de las banalidades daba un significado especial a la exposición.” *El fin de la literatura*”, *Los ojos de Greta Garbo*, 1993. Trad. del italiano José Amicola.

⁹ Echavarrén, Roberto, 1996, entiende *estilo* en oposición a la moda, en su connotación minoritaria y de marginalidad. En Erté como en Puig, podemos agregar, que la moda es convertida en un estilo.

Convertido en mito a través de la revista norteamericana de modas *Harper's Bazaar*, Erté conforma el "telón de fondo" sobre el cual el personaje Gladys Hebe D'Onoffrio proyecta, implícitamente, sus sueños de fama y trascendencia. Como el artista real, el personaje eligió un medio que los expresara, el diseño de modas, pero el diseño de mujer que encarna Gladys prevalece como la caricatura en relación a la mujer de Erté. La mujer de la cobertura elude significados, resalta el significativo de su cuerpo sin necesidad de valorización, negación, o reducción a una "silueta". Es a la que aspira infructuosamente Gladys, para huir de la "vestimenta" como equivalente -según el prólogo de Barthes al libro referido- de lo que se debe ser, de la moral. El pudor aparece en ella sin velo de sensualidad, como una caricatura de seducción, que no juega con el poder simbólico, donde el significado está al servicio del cuerpo, de la letra, -de la apariencia- no del discurso.¹⁰

En la historia de la novela, Gladys aparece extraviada en la primera escena del libro, reponiéndose de una crisis nerviosa a la que la llevó el choque de sus ensueños con la realidad, y donde está presente un constante juego con la percepción. El narrador de la novela, un narrador en tercera persona, que construye un personaje irónico y jocoso, contrapone párrafos de guiones de filmes a modo de epígrafes, que, sacados de contexto acentúan un tono extremadamente *Kitsch*, conformes a la construcción de los personajes: la historia comienza con la desaparición de la artista plástica Gladys Hebe d'Onofrio, a la que su madre, Clara Evelia, busca desde las primeras secuencias, en la casa que habitan, mientras recita versos tardo modernistas, reconfortada por recordarlos, por haber sido profesora de declamación desde tiempo atrás:

...vuelve el polvo al polvo?/¡vuela el alma al cielo!" el sueño profundo de Gladys era indicio de una pronta recuperación y la madre sentía en la espalda dos alas fuertes listas para desplegar, mientras algo dulce parecía pasarle por la garganta. De repente, las alas se encogieron, su cuerpo conducía una descarga eléctrica, diríase, y su boca sabía a los metales de que están hechos los hilos transmisores de alta tensión: haz de luz -¿de una linterna?- señalaba

¹⁰ Uno de los primeros trabajos del artista plástico Erté fue la pintura de un alfabeto con figuras humanas con una pintura metálica en oro y plata. (Se conserva en Londres). Los amores de Gladys tienen todos un significado y una frustración.

un detalle del piso para que no se le pasara por alto. La luz, cesó, se notaban, empero, las huellas barroas ¿de zapatos de hombre?...

En otros momentos, el narrador se torna una cámara cinematográfica de la *nouvelle vague*, pretendidamente objetiva, pero contradictoriamente transportada desde la subjetividad. Títulos donde abundan secciones como "Acontecimientos principales de la vida de Gladys" que encierran consideraciones como "Conciencia política" son un ejemplo:

El 15 de septiembre de 1955 una revolución derrocó al régimen de Juan Domingo Perón. Gladys no había ido a clase por temor a tumultos callejeros, se levantó tarde y pidió a la doméstica ... que le preparara un café. La doméstica le sirvió un pocillo y no pudiendo contener más el llanto fue corriendo al cuarto de servicio. Gladys se compadeció de la muchacha y fue a decirle –sin atinar a otra cosa– que el nuevo gobierno no abandonará a la clase trabajadora, por el contrario, traería progreso y bienestar al país. La muchacha siguió llorando sin contestar nada. Gladys se preguntó a sí misma por qué estaba tan contenta de la caída de Perón: porque era un régimen fascista, se contestó, y era preciso recordar lo que Hitler y Mussolini habían sido capaces de hacer en el poder. Gladys además estaba contenta porque sin Perón no había riesgo de que otra vez cerraran la importación de revistas de modas y películas, y su madre no tendría más problema con el personal de servicio. Y se detendría la inflación.(42)

El capítulo dos se abre con un epígrafe adelantado por una marca del narrador, una acotación sobre la situación de un personaje femenino de la película *La princesa de la selva*, filme de la Productora americana Paramount : "(En un claro de la jungla, junto a una cabaña, canta en la noche acompañándose con un ukelele; su mirada, plácida e ilusionada, denota un profundo amor por el forastero a quien dedica la canción)". La canción, que será interpretada por Dorothy Lamour, anuncia los sentimientos anticipados del personaje Gladys de la novela de Puig "En la noche de la jungla/me asusta la oscuridad,/ pero con tu brazo fuerte/ mi temblor aquietarás" (19).

Ya en el cuerpo textual narrativo, nos ubicamos temporalmente en mayo del 69, en vísperas del llamado "cordobazo" en el que la unión de diferentes sectores sociales avanzaron por las calles en protesta por la dictadura militar de Onganía. En la construcción del pasaje, la historia argentina no aparece como marco sino como referente hacia el cual todas las "banalidades" se dirigen, que en contrapunto con el

epígrafe realzan la ironía con la que se lee la historia melodramáticamente, siguiendo su proyecto de construir una narrativa desde lo popular, pero inscribiéndose en las vanguardias.

En dos días transcurren los hechos de la novela, los demás sucesos son un *racconto* de lo pensado, sucedido, sentido por los diferentes personajes, en una auto-parodia de esa misma cámara objetiva: el capítulo XIII es un buen ejemplo de ello, conformado por secciones subtituladas, donde la “cámara” se introduce en el interior de los personajes con una modalidad pseudo-objetiva: cf. “Sensaciones experimentadas por María Esther cuando Leo desplaza a Gladys hacia el borde de la cama que linda con la pared” (p. 222) o “Sensaciones experimentadas por Gladys ante Leo que con suavidad y a la vez firmeza le separa las piernas, después de besar a María Esther levemente en la boca” (p. 224).

La novela toda funciona como un simulacro de parodia, -no como parodia-, de novela policial, donde el crimen se supone sucedido, y hay un simulacro de otro que no se concreta.¹¹

Gladys, como la representación de Erté, con pretensiones de mujer moderna nacida de la emancipación, anhelaba -al mismo tiempo- el brazo de un hombre fuerte, y la civilidad creada para el hombre. Es en esa dicotomía que configura Puig la identidad “mujer” en esta novela, como modelo de transición, móvil, y en crisis con los dos sistemas de valores que desean reinventar sus lugares ya fijos, “enrolados” en un sistema que cuestiona. En la cobertura de Erté, como en otros de sus diseños, se realizan anticipadamente: una figura andrógina en cuanto figura femenina sumamente estilizada y a la vez ambigua. Como la figura de Marlene Dietrich en algunos filmes: femenina, pero con voz gruesa, seductora y traidora, indefensa y voraz, la *femme fatal* señalada así por el sistema de stars de Hollywood, que atrapa por su ambigüedad genérica y por su ambigüedad sexual: actuando con iniciativa e incitando seductoramente a sucesos en los que aparece

¹¹ La forma del policial, (subrayo la palabra “forma”) también aparece explorada por Puig en el guión cinematográfico “Seven Tropical Sins”, que se publica en forma póstuma sólo en italiano *I sette peccati tropicali* Trad. Por Vittoria Martinetto bajo el cuidado de Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1990. (Contiene un prólogo de Puig “Premessa del auttore”)

En otro lugar me he referido a este simulacro de parodia: “Manuel Puig guionista: lo policial en Siete pecados tropicales”. En *Le récit policier hispano-américain*, Actas del Coloquio organizado por el GRILUA, Universidad de Angers, Francia, 2001 (en prensa).

como inocente. Desde la tapa del libro, el cuadro de Erté, identifica a una “mujer encerrada en un cuerpo de hombre”, tal la teoría de Theodore Roszak , cuya explicación Puig coloca a pie de página de su novela siguiente, *El beso de la mujer araña*. En este sentido, puede leerse también la novela de Puig como un anticipo a la representación de identidades genéricas cuestionadas en la novela siguiente.

La identificación de Puig con el artista Erté no deja de ser una marca de sus elecciones estéticas y de todo un programa poético que continúa hasta el final de su producción. No es casual que la novela haya sido secuestrada en 1974, ya que los fragmentos censurados no sólo refieren los pasajes donde la sexualidad está demasiado explícita sino donde la politicidad está expuesta del mismo modo, “obsceno” para el discurso de la censura, prohibida para la lógica de ese campo intelectual.¹² Sexo y poder, entonces, aparecen marcados desde el lado de la producción y subrayado desde el lugar del receptor-censor. *The Buenos Aires Affair*, leída como anti-peronista durante el retorno de Perón a la Argentina en 1974, censurada por pornográfica en 1975 durante el accionar de los grupos parapoliciales de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), construyó dos claves de lectura que remarcan la politicidad del discurso de la novela, confirmando la equivalencia entre poder y sexualidad para la lectura de la censura, por la representación de la historia de su contexto de recepción en el campo intelectual. De hecho es la censura, primero del gobierno de Onganía y luego del peronismo de derecha, que determinó el secuestro de la novela de las librerías y las amenazas telefónicas que recibiera la familia Puig.¹³

¹² Nos referimos, claro está, al período que comienza luego de la primavera democrática y que termina en 1974 en Argentina.

¹³ Este episodio está relatado en numerosas entrevistas y artículos de Puig (Cf, la conferencia *Lossing of readership*, de 1985). Sobre el secuestro de la novela hay noticias como “La liga de madres de familias no hizo ninguna denuncia”, publicado en *La opinión*, 11 de enero de 1974, dando comienzo a una noticia sobre el secuestro de cuatro novelas entre las que estaría la de Puig y que determina su exilio, aún ya estando fuera del país. También el 10 de enero del mismo año *La Opinión*, en el mismo número incluye un titular “Los directores contra la censura”, en medio de un contexto donde la censura ya comenzaba a hacerse pública y más que un escándalo. El 16 de enero, por el mismo medio “Los escritores protestan por el régimen de importación de libros. Contradictorio boletín de Aduanas”, donde se hace alusión a la SADE, Sociedad Argentina de Escritores, que escribe una carta manifestando disconformidad con el decreto 1774 emitido durante el anterior gobierno del militar Lastiri que imponía una restricción de

Las afirmaciones que realizamos con respecto a *La traición de Rita Hayworth*, son vigentes en relación con las representaciones de *gender* en esta tercera novela: mujeres y objetos siguen siendo bienes culturales deseados y despreciados al mismo tiempo. Uniendo los conceptos de género, incluida su ambivalencia, Puig no hace sino referir la poética que en esta novela –metaforizada en la cobertura– no deja de advertir sobre “la resaca que trae la marea”, la plusvalía del concepto de arte de Gladys y de Puig:

“La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra (...)”¹⁴

En esa frase se encierra todo un programa estético de vanguardia que juega en la ambivalencia entre la alta y la baja cultura, en la articulación y en la grieta de las dos, en el Entre-Lugar que se preparaba desde los comienzos: del guión que mantuvo inédito “La tajada”, y en la “voz de la tía”, el posible guión que si bien no se realizó permitió el desvío, el pasaje de la escritura del cine a la novela.

Pero aquí sostendré, además, que al contrario de lo que la crítica en general ha afirmado, siguiendo las declaraciones del autor, esta imagen despolitizada y “glamorosa” que Puig otorga tanto a sus textos como a su propia figura de escritor es una estrategia de simulación y apariencia en un juego de seducción que tiene, sin embargo, su carga política. Esta es la razón de la censura inexplicable

los libros que atentaran contra el espíritu republicano (sic). La SADE ponía al descubierto allí que existía censura en las aduanas de material impreso, grabado o películas. El artículo primero de ese decreto es tan amplio como ambiguo, por lo que se dejaba al arbitrio de la interpretación del censor de turno, y el 18 “Deberá pronunciarse el juez sobre los libros secuestrados”, refiriéndose a *Territorios*, de Marcelo Pichon Rivière, *Sólo ángeles*, de Enrique Medina, *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra y *The Buenos Aires Affair*. En este último afirma “el doctor Grosso Soto deberá decidir si esos libros se encuentran comprendidos dentro de las previsiones del artículo 128 del código Penal que reprime la obscenidad. En caso afirmativo el juez deberá adoptar las medidas procesales pertinentes contra los responsables morales y materiales de las publicaciones. Fuente: Archivo de crítica periodística y académica de Manuel Puig. Consultada con el permiso de sus herederos.

¹⁴ Puig ha afirmado en varias entrevistas que comparte el concepto de arte de Gladys (cf. Corbata, Jorgelina, 1983: 598. “Encuentros con Manuel Puig”, “Revista Iberoamericana”, 49, Pittsburgh, 1983, p. 598). Y algunos críticos han convertido en emblemática esta declaración de Puig para definir su estética.

en una época donde las “malas palabras” estaban prohibidas y las obscenidades denunciadas a través de un conjunto de agentes coercitivos que accionaban en el campo intelectual.¹⁵

En la entrevista imaginaria que Puig incluye en *The Buenos Aires Affair*, y que le da título a la novela, Gladys dialoga con una reportera de la mitológica revista neoyorkina de modas, *Harper's Bazaar*, en ella Gladys afirma entre otras cosas que definen el tono de la narración y esa imagen de artista que se ha querido ver en Puig en el párrafo anteriormente citado. La revista de modas es, al mismo tiempo, el medio con el que Erté tuvo un largo contrato para las coberturas. De modo que la frase funciona a como una metonimia - *mise en abyme* de los tres artistas: Gladys, en la ficción, Puig y Erté. En el diálogo con la reportera ésta afirma: “Un hombre da en su paso por la calle, o en un salón, o en el trato más íntimo del diálogo, una imagen de sí mismo, la cual a veces no coincide con la otra imagen que proyecta carnalmente en el contacto total de la alcoba.” (p.138)

Esta afirmación evoca un sujeto enunciador desdoblado: Gladys proyecta en esa entrevista imaginada de la revista *Harper's Bazaar* –la misma en que el artista Erté publicaba en la realidad sus artículos y diseños– repitiendo la representación del productor Gladys/Erté– la imagen de sus sueños, la consagración. En esa des-ubicación entre realidad y aspiraciones radica la anomalía que deja su marca en la escritura misma, en la risa que surge del absurdo llevado al extremo. Dependiente de un modelo estético extranjero, su concepción se reafirma desde “lo menor”, desde su marginalidad, cuando Gladys propone “The Buenos Aires Affair” como título al reportaje imaginario, en sustitución al que había propuesto la reportera, “Gladys Hebe D’Onofrio está en el cielo” (p.123). Las “banalidades” que dicen los personajes de Puig, remiten a un lugar desplazado del discurso, del mismo modo que las imágenes de Erté, e incursionan en la misma operación de borrar las fronteras del gran arte para ensanchar sus límites. Un arte que deviene seductor, una imagen de artista que mezcla pudor y sensualidad.¹⁶ La imagen ambigua de Erté vuelve a

¹⁵ Avellaneda, 1986: pp. 81-144, especialmente.

¹⁶ La imagen de Penélope es, según Baudrillard (1994: 85-86), una de las más representativas en este sentido. El juego de apariencias y realidades establece la incógnita que seduce.

adquirir otra textura si la referimos a Leo, implicado en un crimen que cree haber cometido, en el texto de la novela, por un acto homosexual.

Relato paranoico, como denomina Piglia al policial,¹⁷ la historia a su vez remite de nuevo a la imagen de la cobertura, a su rareza y a la ambigüedad que se despliega en contrapunto con la novela. Imagen y texto, novelista y artista plástico, coinciden en el cuestionamiento de la determinación de la identidad por las marcas del cuerpo. La imagen se reconoce como ícono que remite al repertorio de toda una mitología que la censura lee también con ambigüedad. Por otro lado, las bandas que cubren la edición secuestrada muestran la intención de ocultar lo considerado "obsceno": la representación del discurso antiperonista y la representación de lo sexual. Pero como puede verse en el volumen referido, la lectura de la censura fue arbitraria. Las tachaduras con que se tapan los párrafos no fueron suficientes, pues dejaba al descubierto otros como los que he citado.

Antes de ello, la novela había sido un éxito, pero a pesar del acontecimiento de ventas, el autor advirtió el ambiente turbio que comenzaba a vivirse ya en 1973. En carta a Emir Rodríguez Monegal comentaba:

"Bs. As. *Affair*" causó aquí una especie de ola de celos, envidias, etc, que es de no creer. Se han repetido los sabotajes de la época primera. Supongo que por la gran venta inicial, 15.000 en tres semanas. Después asumió Cámpora, empezaron los líos y se vino una retracción comercial ATROZ[...] La cuestión es que me levantaron una nota enorme ya hecha y etc etc. El clima político es tan demencial que de esto saldrán vivos pocos, no he visto cosa más *sick* en mi vida.

(Buenos Aires, 26 de julio 73. Dept. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library)

Ese clima político es el que moldea la novela, donde lo policial aparece transgredido, refuncionalizado, más que parodiado: *The Buenos Aires Affair* (1973) plantea a través del género un crimen casi perfecto, el que se comete con la conciencia, un tipo de "ficción paranoica" por excelencia. Su novela siguiente, *El beso de la mujer araña* (1976) aparecerá como policial "cruzado" con los modos del melodrama. La historia de amor entre el homosexual y el activista político atraviesa y cuestiona el

¹⁷ La culpa de Leo, el crítico de arte, acentúa la paranoia del relato y sobre todo del personaje, que muere violentamente en un accidente en la ruta.

género y sus categorías (la noción misma de delito, crimen, persecución y resolución de la trama).

El secuestro de *The Buenos Aires Affair* en todas sus tiradas, ocurrido en enero de 1974, fue parte de una historia de censuras que comenzó a acentuarse paulatinamente. En ese mismo mes también estallaron las bombas en los cines *Grand Splendid* y *Lorena*, por la proximidad del estreno del musical *Jesucristo Super-Star*. En febrero de ese año también se secuestró de las librerías otras obras al tiempo que los explosivos siguieron estallando en locales de periódicos, teatros y salas de espectáculos. Comienzos y censura, dan paso a otro "affair" relatado por Puig en 1985 (en el semanario inglés, *Loss of readership*, incluido en el apéndice). La editorial Sudamericana fue en Argentina la misma que había sufrido el episodio de censura previa con *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Puig, en 1967. El linotipista que entonces transcribía palabra por palabra había visto "demasiadas obscenidades en el lenguaje" y advirtió a su editor que abandonó la edición. La editorial Jorge Álvarez, que finalmente la publicó, aportaba ya tres ediciones hasta el momento en que Piri Lugones, su directora, fuera secuestrada y desaparecida. La novela, si bien fue censurada por las supuestas obscenidades, fue leída como novela peronista bajo el gobierno militar en 1968. El momento de la publicación de *The Buenos Aires Affair* (1973) coincidió en cambio con lo que se denominó en Argentina "la primavera democrática", con todas las expectativas que la llegada del ex-presidente Juan D. Perón al país había creado. Por otra parte, las enmiendas que muestra uno de los ejemplares censurados (perteneciente a la tercera edición de editorial Sudamericana, con fecha de marzo de 1974)¹⁸ denota tal equivalencia no subrayada por la crítica en general. La página 107 y 110 aparecen en blanco seis renglones que refieren el acto sexual de Leo. La página 115, en el párrafo denominado "1955", siete renglones donde estaba escrito el párrafo siguiente a "pensar que aquellos policías torturadores ya no tenían más poder." Es decir que se ocultaba el párrafo que sigue: "Pero al rato recordó las palabras de otro detenido- `juro que el día que caiga Perón, y que va a caer por más cabecitas de mierda que lo vayan a defender, ese día voy a venir a esta comisaría para hacer justicia con mis propias

¹⁸ Se puede consultar en la biblioteca de Manuel Puig. Incluyo aquí las copias correspondientes a las páginas 107, 110, 115, 118 con las correspondientes no censuradas para cotejar.

manos'-, y sintió piedad por los policías, estaba decidido a ir él a la comisaría y avisarles del peligro que corrían."

La última enmienda se refiere a la impotencia de Leo después de casado. Y lo que se ocultaba es:

Ella al principio colaboró aportando paciencia y ternura, pero llegó un momento en que sus nervios no resistieron la prueba: era de mañana, un oportuno resfrió de Leo había servido de excusa para cancelar durante varios días los encuentros sexuales, y cuando la esposa quiso incorporarse para tomar su bata, Leo la agarrar de atrás con brutalidad haciéndola caer sobre la cama. Lo que siguió ella no habría...

"*No caigo bien a la izquierda ni a la derecha*" es la frase de Puig que da título a la entrevista que simplifica esta cuestión en un solo sintagma.

Fue después de Perón, yo salí en el 56. Aunque aún volvía con tiempo para "gozar" de la dictadura de Onganía, llegué en el 67. Le debo el retraso en la publicación de *La traición de Rita Hayworth*. La cosa comenzó en realidad en España: mi bautizo de censura fue allá. Yo también averigüé lo que significaba Franco, y la última vez que salí de Argentina fue en 1973, recién caído en gobierno de Cámpora. Empecé a notar que la prensa no me trataba bien... estaban amoscados conmigo. Me asfixiaba y salí con viento fresco.¹⁹(Anexo II:).

Vittoria Martinetto (1998) en el "Coloquio Internacional Manuel Puig", -celebrado en La Plata en 1997- concluye en que las enmiendas pertenecen todas al capítulo 6 de la novela. También observa que las opiniones ideológicas de Gladys -antiperonistas- no fueron tachadas ni tampoco otros pasajes. De esta observación se puede deducir que la lectura de la censura es la que ha sido pornográfica. La **lógica de la arbitrariedad** accionó de una manera cada vez más oscura, implacable e intensa en la esfera político-social a la que Puig responde con el texto. En abril de 1976 se realizó en Córdoba una quema colectiva de libros, de obras de Marcel Proust, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Saint Exupery y otros. (Diario *La Opinión*. 30-04-76). La razón esgrimida era nacionalista y moral: "... que

¹⁹ "No caigo bien ni a la izquierda ni a la derecha", diálogo de Puig con Rafael Ventura Meliá, Valencia semanal, Cultura y sociedad, 24 de junio de 1979.

no quede ninguna parte de estos libros, folletos y revistas, se toma esta resolución para que se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representan nuestros símbolos nacionales, nuestra familia, nuestra iglesia, y en fin nuestro más tradicional acervo espiritual, sintetizado por Dios, Patria y Hogar.”

Con esta novela se clausura el “ciclo Buenos Aires”, que en este caso coincide con el lugar de la génesis de escritura, y da paso a la “etapa mexicana” con el comienzo de su exilio, que tuvo la particularidad de no haber podido volver a Argentina, ya que en ese momento de las amenazas de la Triple A, el escritor ya se encontraba en el exterior. Para ese entonces –a pesar de la crítica desfavorable- su figura se había convertido en un paradigma, la otra gran alternativa para el lector extranjero especialmente- respecto de Borges, por su descubrimiento de otros circuitos y otros públicos.

Héctor Tizón: las polémicas cifradas en dos escrituras de la dictadura

Ana Príncipi
Universidad de La Plata

El exilio es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anodino, anónimo y sin biografía. Quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual y, aunque logre afortunarse, tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.¹

La escritura en sistema constituida por las novelas *La casa y el viento* (1984) y *El viejo soldado* (2002)² ya registraba antecedentes en la narrativa tizoniana. Nos referimos a la trilogía épica formada por las novelas *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de Bastos caballo de espadas* (1975)³.

¹ Tizón, Héctor. *El cantar del profeta y el bandido*, Buenos Aires, CEAL, 1972, p.153.

² Esta novela recientemente publicada fue escrita en 1981.

³ Las hemos mencionado según su orden de aparición aunque éste no coincide con la cronología de lo narrado que va desde mediados del siglo XVIII y se extiende hasta la llegada del ferrocarril a La Quiaca, a principios del siglo XX. Según este último criterio, la novela que inicia la saga es *Sota de bastos caballo de espadas*, que está compuesta por dos unidades menores. La primera parte "Pulperos caballeros y pordioseros" se ubica en la segunda mitad del siglo XVIII y enfoca la vida de los Urbata, mientras que la segunda "El centinela y la aurora" se detiene en la noche del 22 de Agosto de 1812, fecha de inicio del éxodo jujeño ordenado por el general Manuel Belgrano. Le sigue *Fuego en Casabindo*, que narra una serie de episodios históricos relacionados con el reclamo indígena de las tierras en la Puna durante la segunda mitad del siglo XIX. La batalla de Quera, combate efectivamente ocurrido el 4 de enero de 1875, significó la derrota de los puneños por las fuerzas del gobierno. La novela narra la historia de un hombre que, muerto de un lanzazo en el ojo durante esa batalla, emprende la búsqueda de su victimario, el Mayor Doroteo López, antes de que su cadáver se corrompa. En la tercera, *El cantar del profeta y el bandido* la acción se sitúa en Ramayoc, pequeño poblado

En *El viejo soldado*, Raúl, un argentino exiliado con su familia en Madrid, luego de peregrinar por empleos que le disgustan, finalmente consigue el trabajo de redactor de las memorias de un viejo soldado franquista, Don Luis Somoza y Alurralde. El personaje enfrenta así la peor pesadilla del escritor mercenario.

La casa y el viento narra la antesala del exilio: el protagonista, un profesional que vive en el Sur, inicia una huida de la atmósfera represiva creada por los militares en la Argentina de los setenta. Pero antes de partir, realiza una suerte de inventario de su adiós, con el objeto de “retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo”. De esta manera, comienza un recorrido incierto hacia el Jujuy natal, internándose en apartados rincones de la puna. A pie o en mula, transitando senderos barridos por los vientos, el fugitivo emprende un camino de recuperación que es también el de su destierro. En esa huida, intenta recuperar una remota solidaridad entre lugares y personajes de su pasado. La violencia y la represión se adueñan de la zona: las marchas militares interrumpen la monotonía de su viaje en tren; un cartel celeste y blanco con la inscripción “denúncielos” lo aguarda en la estación, las fuerzas armadas irrumpen ordenando la quema de libros y haciendo desaparecer a las personas. Y mientras recorre esas lejanas parameras previas al cruce de la frontera, toma notas, a fin de registrar en un papel cada imagen, cada destello para integrarlo al inventario de su adiós. La escritura surge así como el lugar privilegiado para actualizar la memoria, en cuanto permite plasmar aquello que se deja atrás.

A partir de estas novelas que leemos en contrapunto⁴, hay una renovación que se opera en la escritura de Tizón: junto con la referencia al exilio aparece por primera vez el escenario internacional (en el caso de *La casa y el viento* se encuentra en el futuro de la narración); la voz narrativa asume un timbre más íntimo; la narración guiada por la búsqueda de identidad, presente en toda la obra de

de la puna, en un período posterior al combate de Quera, episodio al que se alude constantemente y que sirve como punto de referencia de los hechos narrados. Algunas referencias a la llegada del tren a Jujuy permiten ubicar la acción en los albores del siglo XX, época en que se concreta de manera definitiva la integración de la Argentina al modelo de nación preconizado por la generación del ochenta.

⁴ Esta categoría resulta operativa si tomamos la acepción de contrapunto que remite al campo de la música, es decir, las dos novelas pueden leerse como parte de una misma obra construida a partir de modos/vozes contrapuestas.

Tizón, no es tanto una indagación colectiva como personal; finalmente, el proceso de escritura se vuelve un planteo explícito.

La trama del sujeto

La filosofía moderna imaginó un sujeto pleno que ordenaba el mundo y se definía por la actividad de pensar el mundo. En estas concepciones no había espacio para la mutabilidad: se trataba de un sujeto, siempre era igual a sí mismo. Desde la hermenéutica contemporánea de Dilthey y Ricoeur se considera al hombre en tanto ser histórico que se va haciendo en su propio devenir. No se trata pues de la identidad abstracta de un carácter siempre idéntico a Sí mismo sino de la unidad narrativa de una vida: el hombre sólo se comprende al narrar su propia historia porque

“Entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en condición de la existencia temporal.”⁵

En *Tiempo y narración*, la trilogía de Paul Ricoeur⁶, esta tesis que concibe a la narración como mediadora entre el tiempo y la experiencia humana se va afirmando a medida que es aplicada al análisis de los relatos: tanto el histórico, que narra hechos que han sucedido, como el relato de ficción o narración imaginativa, dado que ambos tendrían en común la experiencia de la temporalidad. Es la configuración narrativa, común a la historia y a la ficción, la que construye la mediación entre el tiempo cósmico o del mundo y el tiempo fenomenológico o la experiencia del tiempo en la conciencia de los hombres. Para Ricoeur, la conciencia subjetiva, la conciencia de sí, no puede ser alcanzada en su propia identidad si no es por el

⁵ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen I, México, Siglo XXI, 1995 (1983). p.113.

⁶ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen I: Configuración del tiempo en el relato histórico (1983), Volumen II: Configuración del tiempo en el relato de ficción (1984) y Volumen III: El tiempo narrado (1985).

lenguaje. La trama narrativa del relato es el medio privilegiado que ofrece el lenguaje para esclarecer la experiencia temporal, es decir, la narración es lo que le da identidad a un sujeto, puesto que sin ella se perdería en la serie episódica de las acciones o caería en una ilusión sustancialista que no podría dar cuenta de la diversidad de sus actos. Es evidente que en la conciencia, la experiencia íntima de la duración o del pasado que, por ejemplo, retorna, o de lo que concebimos como futuro, no concuerda con el tiempo lineal, cosmológico, en constante fluencia. La temporalidad, entonces, no se deja decir por el discurso directo de la fenomenología, sino que necesita el discurso indirecto de la narración “en la medida en que no existiría tiempo pensado si no fuera narrado”. El fruto del cruce entre historia /tiempo cósmico y ficción/tiempo fenomenológico es lo que Ricoeur llama “identidad narrativa”.

“Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta ¿quién ha hecho esa acción?; ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta ¿quién?, como ya lo había hecho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*”⁷.

La pregunta por el ser del yo (ipsedad) se contesta narrando una historia, contando una vida. La identidad narrativa permite el cambio, la mutabilidad en la cohesión de una vida. Sin la idea de la narración el problema de la identidad personal estaría condenado a una antinomia: o bien se presenta a un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o si no, oponiéndose a esta ilusión sustancialista, incapaz de dar cuenta de los cambios, se preconiza un sujeto que se pierde en la diversidad de emociones, voliciones, cogniciones; un sujeto *no sujetado*, es decir, sin trama.

Las novelas que nos ocupan plantean el problema de la recreación o la preservación de una subjetividad enfocando el hecho

⁷ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen III, México, Siglo XXI, 1996 (1985). p.997.

de narrar. Al menos, no hay que desaparecer del relato. Pues si el subversivo es el que no se ve, aquel fantasma que no está “ni vivo ni muerto” para el que la lengua de Videla creó el mote de “desaparecido”⁸, el desquite consiste en volverse *visible en la lengua*, afirmar en el relato una identidad que se siente amenazada.

En *La casa y el viento*, el futuro exiliado reflexiona acerca de los materiales que lo preservarán como sujeto y trama su pasado y su presente, pensando en un futuro que no se narra pero que late como posibilidad, es decir, configura su identidad en el relato. En su itinerario hacia el Jujuy natal, el personaje aspira a llenarse de esas imágenes que han justificado su existencia y que ha de abandonar, viéndose obligado a vivir sólo del recuerdo de las mismas para hacer *subjetivamente posible* la experiencia del exilio. La narración de un sujeto que está en continua redefinición se acentúa por el desplazamiento espacial que avanza hacia la frontera por los pueblos de Yavi, Rinconada, Acoite, Cerrillos, Abra Pampa, Volcán, sin desandar camino. El viaje, vuelto ritual, se prolonga y por lo tanto, posterga el instante de la despedida. No es el viaje hacia afuera el que conduce a la frontera, sino el viaje hacia el interior del país y de sí mismo.

En *El viejo soldado* en cambio, Raúl en el exilio no puede aprehender la trama de su pasado, que a veces vuelve en escenas menguadas (la tortura sufrida; la desaparición del Polaco, su cuñado; alguna relación amorosa) que no alcanzan para ahuyentar el sentimiento de ajenidad y hastío. La experiencia de la temporalidad que, de acuerdo con Ricoeur, define lo humano aquí se cancela: Raúl repite la idea de “*matar el tiempo, tratar de consumirlo*”⁹. Los diálogos entre los argentinos reunidos en el exilio (Raúl y Matilde, Pablo e Inés, Muñoz) frecuentan temas vinculados a la tensión entre el moverse/cambiar y el permanecer: “*Dicen que en Argelia hay trabajo — dijo Pablo (...) Yo no me muevo otra vez — dijo Raúl. — Si no te movés te van a comer los bichos*”¹⁰. En esta novela, no hay dirección en el andar, los

⁸ Si bien las novelas que nos ocupan prescinden de informantes temporales, la repetición de sintagmas cristalizados vinculados a la Dictadura en la Argentina —*algo habrá hecho, se lo llevaron, alerta a la subversión apátrida*— y el retrato de estructuras de sentimiento vinculadas al exilio, el miedo y la censura permiten establecer estas correspondencias referenciales.

⁹ Tizón, Héctor. *El viejo soldado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p.23.

¹⁰ *Ibid.* p.15.

destinos se eligen al azar, por ejemplo, delante del tablero de partidas del tren. El personaje se desplaza en el espacio pero no cambia de lugar pues se eterniza en un vaivén anodino: “No todos los días eran iguales, pero casi todos terminaban de modo parecido”¹¹. La apatía ni siquiera lo abandona en la transgresión que supone ser amante de Inés, la mujer de su amigo. Cuando Inés desaparece corriendo en el túnel del metro, Raúl tiene “la certeza de que los recuerdos se hacen de momentos como ése”¹². Sin embargo, esa momentánea certeza se agota en la mera nostalgia por la reconstrucción de sí mismo. En medio de esta circularidad asfixiante, al no poder con la propia vida, Raúl debe narrar una ajena —la del viejo soldado que “parecía rejuvenecer día a día, el morbos color de su piel había desaparecido y también su agobio y hasta su leve cojera”¹³—, es consciente de que se está enfrentando a un espejo invertido y decreta su muerte: “Fue en aquel momento cuando tuvo la certidumbre fría y resignada de que en realidad había muerto”¹⁴.

El escritor y el escriba

Según Roland Barthes en *El grado cero...*, la escritura no sólo comunica, informa o expresa sino que instaura un “más allá del lenguaje” que repone el espesor de la Historia y “la posición que se toma frente a ella”. La lengua es el más acá, el límite, el horizonte de prescripciones. El estilo es la tradición de marcas léxicas, elocutivas y retóricas de cada escritor. En el entredós de estas instancias se mueve una función que relaciona creación y sociedad, la escritura, esto es, “la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia”¹⁵.

En “Escritores y escribientes”, artículo aparecido en 1960 y recopilado en *Ensayos críticos*¹⁶, Barthes distingue al *ecrivain* (escritor) del *ecrivant* (escribiente/escriba). Para el primero escribir es un verbo intransitivo, es realizar una función, la escritura es para él un fin y un

¹¹ *Ibid.* p.15.

¹² *Ibid.* p.100.

¹³ *Ibid.* p.161.

¹⁴ *Ibid.* p.142.

¹⁵ Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1997 (1953), p.22.

¹⁶ Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (1964).

problema, no un instrumento; para el segundo escribir exige un objeto, su actividad es, por tanto, transitiva, confía en que su palabra ordena en parte la ambigüedad del mundo.

Siguiendo la definición barthesiana de escritura en *El grado cero...*, *El viejo soldado* y *La casa y el viento* pueden leerse como pruebas de laboratorio, que enfocan el proceso de escritura, proceso mencionado explícitamente en el texto. En el primer experimento (¿fallido?) y de edición postergada el exiliado no se narró ni se escribió sino que resultó el escriba (ecrivant) del enemigo (y luego su asesino); en la segunda, el protagonista, vuelto escritor (ecrivain) consiguió un conjuro contra el olvido.

En *El viejo soldado* el lenguaje es un mero instrumento, es un medio de vida y de representación no de un *ipse* sino de un *alter*; es decir, es lenguaje y no escritura pues es transitivo, tiene un objeto extraño al sujeto que enuncia. El exilio, además, ha obligado a Raúl a escribir las memorias del verdugo. Esta situación lo termina desplazando hacia una posición identitaria marginal y excéntrica pues se convierte en un asesino, reforzando su condición de despojado de territorio con la de *desciudadanizado* o desamparado de Estado. El contraste entre escribir/ser y no escribir/no ser se evidencia en la dupla Inés/Raúl. Inés tiene algunas certezas: sabe lo que le gusta, lo que quiere y que lo quiere, ella sí escribe notas y en todas las escenas está escribiendo “una carta, siempre la misma carta con su letra grande y clara”¹⁷. Raúl, en cambio, “Estaba solo como todos. Tampoco sentía deseos de escribir cartas, es decir, cartas verdaderas, donde se volcara por entero, a raíz de la censura y por el temor de que fueran violadas y comprometer de este modo al destinatario; pero tampoco existían ya destinatarios posibles. Había elegido entonces la soledad y el silencio”¹⁸. Su trabajo como *ghost writer* lo convierte en verdadero fantasma, como si fuera una última traición a su propia historia. La novela relata la construcción de un libro y la destrucción de un hombre.

El protagonista de *La casa y el viento*, mientras deambula dilatando su despedida, se embarca en la búsqueda de información sobre un coplero, Belindo de Casira. Su historia se va conformando de manera fragmentaria, a través de los relatos orales de los pobladores. Resultado de ello es la multiplicidad de versiones —“fueron dos o más

¹⁷ Tizón, Héctor. *El viejo soldado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p.15.

¹⁸ *Ibid*, p.60.

*los llamados con igual nombre*¹⁹—que se acumulan y que representan una serie de hipérboles, hiatos y contradicciones acerca de la identidad de Belindo.

Así, a la edad indefinible, se suman otras particularidades, ambiguas unas, improbables las otras, como los “berridos vocales” del niño al nacer o la legendaria ayuda del cordón de saliva luminosa para salir de la cueva donde lo habían abandonado. En Belindo, al igual que en otros personajes tizonianos²⁰, nada es indudable y todo es posible. Los únicos registros con los que cuenta el viajero para reconstruir la memoria del coplero son los retazos de memoria colectiva que obtiene de los habitantes de la zona. Lo que parece obsesionar al viajero es la empresa que ha signado la vida de Belindo, la búsqueda del verso perdido, empresa que aquél termina adoptando como suya :

“¿Cuál fue el verso de la copla perdido y recuperado al morir? ¿Ese verso es una clave remota, un remedio secreto contra el olvido? Algunos dicen que es el mismo que los brujos usaron como conjuro y que sólo sirve en el último instante. Yo lo buscaba ahora”²¹

En *La casa y el viento*, el protagonista se constituye en la narración y en la escritura. Se trata de escribir algo que es sí mismo (ipse), su historia. De esta manera, la escritura no es transitiva sino reflexiva o autorreflexiva: escribirse o escribir el decir, escribir el verso que buscaba Belindo (especie de alter ego del protagonista) y que alcanzó a pronunciar al morir. Hecha de una escritura infinita y diferida que no pasa de borrador, la novela es el espacio donde se afirma el escribir pero no se lo fija: el protagonista no pronuncia el verso, fijarlo es morir. La futura pérdida desencadena la necesidad de escribir pero la escritura continuamente se desplaza, acompañando el derrotero del protagonista.

Como la memoria, el texto se arma de manera fragmentaria, insegura y se opone así al discurso monolítico, prepotente y seguro de sí mismo, impuesto desde el poder dictatorial.

¹⁹ Tizón, Héctor. *Obras Escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p.379.

²⁰ Como el hombre de la estrella en *Sota de bastos caballo de espadas* o el profeta en *El cantar del profeta y el bandido*.

²¹ Tizón, Héctor. *Obras Escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p.379.

Pero en *La casa y el viento*, la rescritura de una materia narrativa anticipada en *El viejo soldado* permite ampliar el proyecto: aquellas voces que reconstruyen parte de la trama del protagonista, no han permanecido silenciadas sólo durante el último régimen militar, sino que pertenecen a un sector históricamente olvidado por el proyecto modernizador de la Argentina: la población indígena y mestiza del noroeste. El protagonista intenta aprender de aquellos que lo reciben sin aprehender, sin preguntar, sin cuestionar. De esta manera, a medida que el protagonista se interna en la Puna se acentúa un extrañamiento en los diálogos, que se manifiesta en su brevedad y en su carácter sentencioso. Por ejemplo la frase de Juan en una escena de caza de patos, a propósito del hecho de que el protagonista no logra acertar ningún disparo, “Usted no les pega porque quiere matarlos”²². Estas frases herméticas de los lugareños apelan a una dimensión mágica y simbólica del pensamiento que el protagonista/escritor no interroga, es decir, no traduce/traiciona.

Aunque en *La casa y el viento* y *El viejo soldado* los materiales tramados son similares, narración y escritura adquieren matices divergentes. Por un lado, el relato grandilocuente de *El viejo soldado* que hasta incomoda al escriba que sugiere quitar el adjetivo a “glorioso alcázar” para mantener, al menos, la objetividad. Del otro lado de esta estética fascista de los monumentos, Tizón propone el balbuciente relato del futuro exiliado de *La casa y el viento* hecho de imágenes despedazadas y retazos.

En *La casa y el viento* la escritura, mientras denuncia las frágiles bases sobre las que se construye la identidad, paradójicamente se postula como vehículo de resistencia a ese viento que desdibuja perfiles e identidades en el epígrafe de Louis Guillaume²³, única solución frente al borramiento del pasado que significa el exilio: para preservar la identidad hay que llevar al exilio los borradores (nunca podrán ser más que eso) del registro de las vivencias compartidas y de un pasado común atomizado. En un contexto de terrorismo y manipulación del Estado, la narración de sí mismo (ipse) reconstruye la experiencia personal y la identidad en riesgo.

En *La casa y el viento*, la escritura es

²² *Ibid.* p.378.

²³ “Maison de vent demeure qu’un souffle effaçait.”

“El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo²⁴”

De este modo, permite luchar contra la cancelación que involucra la pérdida, real o simbólica, del espacio de pertenencia desentrañando los núcleos de sentido que el pasado atesora, y evita lo que ocurre en *El viejo soldado*, esto es, que el exilio se torne una experiencia paralizante.

En el laboratorio de la escritura, *La casa y el viento* es el revelado y copia ampliada del negativo *El viejo soldado*. Esta segunda prueba (*La casa y el viento*) con acentos utópicos agrega al intento de rescate de una individualidad, la búsqueda de una voz para una colectividad postergada por el proyecto modernizador.

Al mismo tiempo, la publicación de *El viejo soldado*, hecho que se suma a los antecedentes de escritura en sistema, confirma una ideología de la escritura pues rescribir, repetir, continuar una materia narrativa ya elegida es afirmar la idea de que la escritura no concluye, no alberga cierres sino pasajes, formas de la continuidad. La escritura literaria es permanente experimento, es devenir, es una prueba de laboratorio más para un amague de razonamiento inductivo del que se sabe que no se extraerán conclusiones ni versiones definitivas.

Esta rescritura que habla de la continuidad y vocación unitaria de una obra, remite también a la búsqueda de una identidad discursiva o de estilo (además de identidad narrativa) y al rehacerse permanente de los textos que definen espacios virtuales dentro del campo literario. Remite, en definitiva, al espacio de una escritura inacabada, en continuo *aplazamiento* (Barthes) y furtiva, de acuerdo con la imagen que Tizón buscó construir para sí en el campo.

²⁴ Tizón, Héctor. *Obras escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, p. 438.

La poesía femenina testigo y testimonio de la transición paraguaya

Lourdes Espínola
Escritora y crítica paraguaya

Para hacer una reflexión sobre la escritura de la mujer en el Paraguay contemporáneo debemos remitirnos a ciertas condiciones en las que se sedimentó la nueva poesía femenina paraguaya y que aún es un substrato determinante para el entendimiento de estos textos. Por un lado, la influencia que ejerció la sociedad católica y moralista y que se centró con mayor peso en la mujer y también la censura política y social ejercida a lo largo de 35 años por el Gobierno dictatorial de Alfredo Stroessner.

La transición democrática no es de fácil enfoque ya que al ser un proceso relativamente reciente no permite un análisis de distancia, además no ha sido un proceso estructurado o planificado sino un proceso elástico de patrones no bien establecidos, con su cuota de improvisación.

Siendo la cultura un proceso que actúa por sedimentación, se va formando capa por capa y al ser "proceso" se hace difícil establecer un corte cronológico preciso, además el fenómeno de la escritura de la mujer o de la mujer en la escritura en la transición es de una evolución lenta y encadenada, encadenada a la producción cultural y literaria anterior y encadenada con lo social que hace de nutriente y referente.

Lo cierto es que se han producido transformaciones a partir de 1989 cuando el golpe de estado encabezado por el General Andrés Rodríguez pone fin a una de las más largas dictaduras y con un llamado a elecciones generales, se inicia en Paraguay la transición democrática.

La literatura femenina no toma radicalmente nuevas características de inmediato después del golpe del 2 y 3 de febrero, ya que desde antes ha habido escritoras que en la dictadura han desafiado la censura y los temores. Es oportuno además aclarar que el decir que la dictadura termina sólo por el golpe de estado es obviar el

coraje cívico y político que condujo al exilio, la cárcel y la tortura a miembros de los partidos políticos opositores al entonces denominado “coloradismo estronista” y el de tantos que contribuyeron a la democracia paraguaya.

La producción de la pluma femenina se transforma cualitativa y cuantitativamente y en este último sentido observamos que se triplica la publicación de libros escritos por mujeres en los primeros años de la transición.

Es interesante apuntar que varios libros de temática social son escritos por mujeres después del 89 y algunos testimonian los excesos cometidos por la dictadura, como el caso de “Por orden superior” de Olga Caballero Aquino que recoge datos sobre las mujeres apresadas por motivos ideológicos durante la dictadura, “Operativo Cóndor” de la Doctora Gladys de Sanemman, quien documenta del intercambio de prisioneros políticos que aconteció en el Cono Sur durante las dictaduras de la región y “Pintadas por sí mismas” de Manuelita Escobar Argaña, Marilyn Godoy de Ziogas y Olga Caballero, quienes recogen narraciones de mujeres rurales y campesinas reflexionando sobre su condición de mujer en esa sociedad en relación al trabajo, los hijos, la pareja.

No me referiré en este texto a la narrativa femenina pero a modo de marco citaré las novelas de temática social de René Ferrer de Arréllaga publicadas durante la dictadura como *Los nudos del silencio* novela sobre la represión dictatorial que salió publicada en 1988; Ferrer escribe sobre la dictadura y su impacto en el inconsciente colectivo también en su narrativa titulada *Por el ojo de la cerradura* editada en 1993 durante la transición. La escritora Raquel Saguier es prolífica narradora, entre sus obras está la novela que trata de la temática femenina y social *La vera historia de Purificación* publicada en 1989; es además autora de *La Posta del placer* y *La niña que perdí en el circo*.

Entre otras obras recordamos *Ramona Quebranto* de Margot Ayala de Michelagnoli con protagonistas mujeres de áreas marginales estructurada en un lenguaje característico de esa realidad y *La noche y el día* que es una colección de cuentos de Milia Gayoso. La narradora Dirma Pardo es autora de *La víspera y el día* y *Cuentos de tierra caliente* y ha contribuido en antologías sobre literatura paraguaya. Maybell de Lebrón publica *Pancha Garmendia* y ha liderado con Dirma Pardo y otras la asociación de escritoras paraguayas EPA. Los nombres de

Neida Bonnet de Mendonca, Sara Karlik, Chiquita Barreto, María Luisa Bosio, Luisa Moreno, son algunos nombres de narradoras que han publicado obra durante los años de la transición.

En la producción femenina el fin de la dictadura creó condiciones que favorecieron el aumento de la obra publicada hasta triplicar la literatura femenina editada, si comparamos lo aparecido antes y después; considero muy importante destacar esto pues, como las teorías feministas nos lo han demostrado, la mujer tradicionalmente ha sido confinada al espacio doméstico y ha luchado para pasar del espacio privado al público; este pasaje es significativo por la búsqueda de una voz propia que desea ser oída.

Esta voz femenina en la literatura paraguaya de la transición se expande temáticamente a través de varios estilos: la vena erótica, la incursión en lo social, el rescate y valoración de lo femenino cotidiano, la filiación femenina. Este último tópico fue explorado extensamente en el poemario de Nila López *Madre, hija y Espíritu Santo*. Este poemario desarrolla una temática similar a la abordada por las escritoras caribeñas y las afro americanas contemporáneas, los lazos de los ancestros femeninos expresados poéticamente por Nila López se enmarcan dentro de las teorías feministas de la tercera ola.

Nila López ha sido galardonada con el Premio Municipal de Literatura, premio instituido por el municipio de Asunción; este premio y el Premio Nacional de Literatura instituido por el Congreso Nacional fueron creados durante el periodo de transición democrática como una manera tangible de apoyo a la difusión literaria.

En el plano formal es notoria la búsqueda de un lenguaje alternativo de la esfera femenina que sea más coherente y válido para las mujeres que escriben, una vía es la escritura coloquial como en la poesía de Susy Delgado, Gladis Carmagnola, Angélica Delgado.

Partamos de la frase aún vigente de Virginia Woolf "...hasta muy recientemente, las mujeres eran en la literatura creación de los hombres." Vemos así en la historia de la literatura americana un retrato femenino acartonado donde están, por un lado, las mujeres virginales, deseadas desde lejos y por otro lado las tentadoras, o seductoras quienes tienden sus trampas destinadas a los personajes masculinos del texto, los matices reales en el texto literario no han sido muchos. Durante la dictadura y más aún en la transición existe una búsqueda alternativa a este acartonado retrato femenino, hay una

respuesta de escritoras rebeldes que desafían su realidad y expresan sus deseos eróticos como temática de subversión.

La posterior lucha femenina trae como consecuencia literaria un retrato más realista de la mujer, relacionado con los cambios sociales e históricos. Si la condición femenina es más plena, el retrato literario tendrá más posibilidades dentro del texto y en este marco no sólo el personaje femenino sino también la escritora se despoja de los ropajes tradicionales, así en la nueva literatura erótica la mujer no será la receptora del deseo masculino, sino la que desea, la que siente, escribe y describe el deseo.

La mujer toma mando de su cuerpo y, dueña de él, lo explora y siente. A pesar de las críticas de la sociedad conformista, la escritora desdeña el pueril manejo masculino que pone a la mujer en un pedestal para desde allí (no contaminada) ignorarla o usarla. Al decir de Augusto Roa Bastos: "mantenerla en las aberraciones sexuales de una mujer objeto-hembra-fetiché de todas sus mitomanías masculinas, como disfrutador de su propio placer, como si lo único que el hombre hubiera deseado siempre fuese poseerse a sí mismo a través de la hembra multiplicada en una exogamia sin fin."

Considero importante entonces acotar el papel de la literatura erótica escrita por mujeres como reflejo de libertad femenina.

La variación liberadora de la literatura femenina erótica no sólo es que estas escritoras escriban, por fin libres, un género antes vedado, sino que al hacerlo re-escriben el retrato real de la mujer, se tornan dueñas de su propio cuerpo en el texto literario y esta búsqueda se refleja, por ejemplo, en los textos poéticos de las escritoras paraguayas Amanda Pedrozo y Lourdes Espínola publicados durante la dictadura y luego en la transición democrática.

Es importante una reflexión exclusiva sobre la erótica femenina y feminista ya que escribir el cuerpo es como si éste fuera un espejo vuelto hacia dentro, una posibilidad de conocimiento nuevo y de cambio desechando la estética masculina patriarcal.

Debemos conceptualizar lo dicho por Hélène Cixous, expuesto en su ensayo *La Risa de la Medusa*: "La mujer debe escribirse, debe escribir acerca de la mujer y traer a la mujer a la escritura, de donde le han echado tan violentamente como de su propio cuerpo... Cuando digo mujer estoy hablando de aquella en su inevitable lucha contra el hombre convencional."

Cixous es una figura descollante en el grupo de las esencialistas francesas que sienten que la escritura femenina es "escribir el cuerpo." Este tipo de escritura lo veremos casi en este grupo de poesía y eso es un signo atendible fundamentalmente porque el cuerpo femenino es un espacio relativamente no colonizado por la sociedad patriarcal, un referente "relativamente no contaminado" al que pueden volver las mujeres.

Retomando nuevamente el pensamiento de Virginia Woolf, desarrollado en su colección de ensayos *Mujeres y Ficción* (Vol. II): "Las mujeres están empezando a explorar su propio sexo, a escribir sobre las mujeres de forma en que no habían escrito nunca antes, porque, desde luego hasta muy recientemente, las mujeres eran en la literatura creación de los hombres." Ese cambio de mirada se observa como transformación de año en año en la transición en la obra publicada por escritoras.

En lo *formal* de la escritura, es natural que las escritoras paraguayas consideren que el lenguaje masculino no sea válido para describir la experiencia femenina; así la escritora desea que el lector sea consciente que es una mujer la que construye el texto, como lo hacen Lourdes Espínola, Nila López, Susy Delgado, Gladys Carmagnola quienes buscan un lenguaje diferente en el cual el receptor perciba que es una escritora, en femenino, la que empuña la pluma.

Como un discurso no patriarcal, vemos en Paraguay la exploración de lo onírico femenino —el estilo de Elizabeth Lenk—; en la obra de Gladys Carmagnola, quien es una de las escritoras más prolíficas de Paraguay está la revalorización del "cotidiano femenino," al modo de las feministas norteamericanas de la "tercera ola."

La búsqueda en la literatura se realiza así por dos vías: no sólo "lo que se transmite" (el mensaje) sino a través de la forma o "cómo se transmite." El vocabulario es extraído del universo femenino y los adjetivos no son terminados en 0 sino en A. En los poemas de Susy Delgado —autora de poemarios bilingües español-guaraní— el lenguaje es coloquial como "charla" o, a veces, como "consejo maternal", aunque siempre el contenido es de una profunda reflexión social.

Existe, en lo formal, una necesidad de reestructurar el lenguaje literario pues, como dice Julia Kristeva, "no podemos describir la experiencia femenina en un lenguaje masculino." Es

necesaria una *escritura* femenina más coherente o válida que la meramente patriarcal, en búsqueda para conquistar el vedado territorio del lenguaje formal.

En lo formal las escritoras paraguayas también rescatan palabras del universo femenino, o sea que el ideal es la búsqueda de un discurso que no sea un *negativo* de la literatura patriarcal sino *alternativo* en lo que se transmite y cómo se transmite. En esa búsqueda se hallan entre otras la obra de Nila López, en un diálogo discursivo con sus ancestros femeninos, Carmen Casartelli en la reflexión de lo cotidiano femenino en el texto, Susy Delgado en una transcripción poética de la oralidad guaraní y Lourdes Espínola con una erótica femenina y feminista.

Es difícil a veces definir cómo es la literatura femenina; esto se debe en parte a que la decodificación no ha sido aún suficiente y otras en que la barrera diferencial entre la literatura femenina y la masculina ha sido a veces sutil, dada también por condiciones históricas o la autodefinición de la poeta.

La escritora en la transición ha buscado también muy conscientemente crearse un espacio en el orden simbólico, la mujer paraguaya ha nacido en el silencio de la dictadura y ha sido criada para el silencio, y está durante la transición en el duro camino de romperlo.

Siendo imposibles la vocalización de las protestas, en la dictadura, el silencio fue usado como protesta en marchas silenciosas que se realizaban organizadas por la ciudadanía, como lo testimonia poéticamente Elsa Wiezell en el poema "La Marcha del Silencio"; la utilización de la palabra silencio en la obra de Wiezell merece un estudio semiótico aparte. Esta escritora fue fundadora de la primera Escuela de Bellas Artes que funcionó por más de diez años durante la dictadura y fue Jefa de Redacción del diario "El Feminista" y miembro de la Liga Pro Derechos de la mujer, la voz poética de Elsa Wiezell es de un compromiso humanista y cristiano que no desea ser silenciado.

La vergüenza, el miedo, la timidez, la censura moralista y la autocensura han boicoteado la literatura de la mujer en la poética del Paraguay de los años 54 al 89 pero con los movimientos sociales y políticos a favor de la mujer, la escritora se ve fortalecida cuando no liberada y en vías de desenmascarar el falso retrato literario femenino. El Parlamento Nacional durante la transición ha sido progresista sancionando leyes que han conducido a un paulatino e importante

cambio de mentalidad de la sociedad paraguaya respecto al papel de la mujer en lo social y laboral.

Si pensamos que estos poemas fueron escritos a lo largo de las dos últimas décadas, vemos que el papel de la mujer escritora en la transición democrática no es de fácil enfoque, pues la transición paraguaya es aún un proceso relativamente reciente y también muchas mujeres escritoras como hemos visto ya arriesgaban su voz poética durante el régimen dictatorial.

Esta panorámica poética no es la de una producción aislada o espontánea. El fenómeno de la cultura de la mujer o la mujer en la cultura es, reiteramos, de una *evolución lenta y encadenada* y prueba de ello es lo que aquí mostramos. Al ser la artista un ser total, interrelacionado por vasos comunicantes, leemos en estos poemas el cuerpo relacionado con la mente, la vida personal con lo laboral, la sexualidad relacionada con la ideología y todo esto decantado en la producción poética que la mujer paraguaya produjo antes, durante la transición y también actualmente.

Lo cierto es que luego de leer lo que producen las mujeres escritoras en estos últimos años, somos conscientes de que se han producido alteraciones en general y hay algunas innovaciones referentes al área de la escritura, donde la mujer antes no incursionaba.

La literatura femenina creativa no toma radicalmente nuevas características con el inicio del periodo democrático a partir del año 1989, sino que es un proceso de paulatina evolución, vemos una poética femenina con un pie en la tradición y otro en la innovación.

Si bien aumenta el número de escritoras que exploran el *género erótico*, es aún una erótica tradicional y poco se incrementa el número de escritoras de las ya existentes que se liberen de los viejos cánones que supone la erótica tradicional. El cuerpo femenino como "receptáculo" de las sensaciones generadas a partir del hombre se repite poéticamente, aunque otras poetisas describen literariamente el deseo, confrontando conceptos tradicionales y narrando *un modo femenino de percepción de lo erótico* al modo de Amanda Pedrozo y Lourdes Espínola.

La poesía sobre el tema del duelo, la opresión, el silencio, cuenta actualmente con autoras que se adentran más en el campo de temática social, incursionado inicialmente por algunas voces como Elsa Wiezell en *Sembradores del Sol*, quien ha tenido una visión poética

idealista y cristiana, ejemplificada en los versos que sueñan con una sociedad igualitaria.

Otras voces de mujer ocupan un terreno literario donde la presencia femenina era antes de excepción, poetisas que conforman un conjunto de gran producción y fuerza dispuestas a cuestionar los viejos cánones en busca de alternativas de escritura más auténticas, entre estas debemos citar a la prolífica escritora de literatura infantil María Luisa Artecona de Thompson, María Eugenia Garay autora de varios poemarios, Raquel Chávez poeta y profesora de literatura; María del Carmen Paiva, Luisa Moreno, Susana Riquelme, Yula Riquelme de Molinas, Rossana Berino, Chiquita Barreto, Nora Friedmann, Emi Kasamatsu, son algunos nombres que conforman en un universo literario femenino de Paraguay.

Es cierto que una sociedad más abierta produce una literatura cuantitativamente más innovadora donde las poetisas toman el mando de sus ideas en la vida y la escritura. La alternativa y el desafío de la poesía sedimentada en la transición democrática es confrontar lo ya escrito y explorar nuevas expresiones, esto es abrir nuevos espacios tanto en la temática como en el lenguaje.

Considerando la creación literaria como un verbalizar y ordenar el caos y como toda creación se origina en lo oscuro, lo oscuro puede llamarse la dictadura, la represión social con cánones de opresión a la mujer. La escritura femenina en el Paraguay de la transición emerge del túnel a un futuro más pleno en luz y en la autenticidad de la creación poética.

Las autoras

Delfina Acosta (1956). Poesía, narrativa y periodismo. Algunas obras publicadas: *Poesía Itinerante* (1984), *Todas las voces, mujer...* (1986), *La Cruz del Colibrí* (1993), *El Viaje* (1995), *Romancero de mi Pueblo* (1998).

Gladys Carmagnola (1939). Poesía. Algunas obras publicadas: *Ojitos Negros* (1965), *Lazo Esencial* (1982), *A la Intemperie* (1984), *Igual que en las Capueras* (1989), *Depositaria Infiel* (1992), *Un Sorbo de Agua Fresca* (1995), *Un Verdadero Hogar* (1997), *Banderas y Señales* (1998).

Nilsa Casariego (1943). Poesía y narrativa. Algunas obras publicadas: *Poemas* (1972), *Poemas II* (1977), *Poemas III* (1977), *Los Puentes al Mañana* (1998), *Hay algo más* (1998).

Carmen Casartelli. Poesía y periodismo. Algunas obras publicadas: *Migajas de Algún Cielo* (1996).

Angélica Delgado (1948). Poesía y periodismo. Algunas obras publicadas: *Lluvia Lunar* (1996), *Yvoty Sa'i* (1997).

Susy Delgado (1949). Poesía, narrativa y periodismo. Algunas obras publicadas: *Algún Extraviado Temblor* (1985), *Tesarái Mbooye (Antes del y Olvido)* (1987), *El Patio de los Duendes* (1991), *Tataypype (junto al Fuego)* (1992), *Sobre el Beso del Viento* (1995), *La Rebelión del Papel* (1998).

Lourdes Espinola (1954). Poesía, ensayo y periodismo. Algunas obras publicadas: *Visión del Arcángel en Once Puertas* (1973), *Monocorde Amarillo* (1976), *Almenas del Silencio* (1977), *Womanhood and Other Misfortunes / Ser Mujer y Otras Desventuras* (1985; ed. bilingüe inglés-español), *Tímpano y Silencio* (1986), *Partidas Y Regresos* (1990), *La Estrategia del Caracol* (1995), *Encre de Femme/Tinta de Mujer* (1997; ed. bilingüe francés-español), *Les Mots du Corps/Las Palabras del Cuerpo* (2001; ed. bilingüe francés-español).

Renée Ferrer (1944). Poesía y narrativa. Algunas obras publicadas: *Peregrino de la Eternidad* (1985), *Los Nudos del Silencio* (1988), *Viaje a Destiempo* (1989), *El Acanalado y el Mar* (1992), *Itinerario del Deseo* (1994), *El Resplandor y las Sombras* (1996), *De la Eternidad y Otros Delirios* (1997), *El Ocaso del Milenio* (1999)

Maybell Lebrón (1923). Poesía y narrativa. Algunas obras publicadas: *Memoria Sin Tiempo* (1992), *Puente a la Luz* (1995).

Nila López (1954). Poesía, teatro, ensayo y narrativa. Algunas obras publicadas: *El Brocal Amarillo* (1985), *Artificios Naturales* (1987),

¿Quién dejó pasar el tren? (1987), *Señales-Una intrahistoria* (1995), *Madre, hija y espíritu santo* (1998), *La Condición amorosa* (2001).

María del Carmen Paiva (1942). Poesía. Algunas obras publicadas: *El Ángel Escarlata y otros poemas* (1995), *Detenimientos* (1995), *Comparecencias* (1997).

Amanda Pedrozo (1955) Poesía, narrativa y periodismo. Obra publicada en: "Breviario del deseo" (poesía) "Kurupí" "El señor de la noche" (narrativa).

Elinor Puschkarevich (1941). Poesía. *Indagaciones* (1996).

Elsa Wiezell (1926). Poesía, ensayo y periodismo. Entre su treintena de libros publicados cabe mencionar: *Poemas de un Mundo en Brumas* (1950), *Barro de Estrellas* (1951), *Temblor de Acacias* (1966), *Mensaje para Hombres Nuevos* (1966), *Eco Tridimensional* (1968), *Puente Sobre el Tapé Cué* (1968), *Virazón* (1972), *El Colibrí de la Quebrada* (1991), *Poemas del Aire Profundo* (1992), *Los Dos y el Mar* (1994), *Memoria de un amor efímero* (1996), *Canto Libertario* (1997).

Delfina Acosta

La loca del viento norte

La loca del viento norte
espejo pide en las calles.
En sus pupilas hay fuego
de ramas secas que arden.
Los niños corren al verla
al pollerón de sus madres
y perros en ronda negra
hostiles muestran sus fauces.
Hermosa ha sido. Que sepan.
Y más hermosa que nadie.
Igual a la margarita
de algún ojal fue su talle.
Perdió la cordura un día:
"Su señoría, llámame",
a los bueyeros dio orden,
y a las burreras comadres.
Llevando siempre jadeo
la ven pasar por las calles
mis ojos, y pena extraña
me quita también el aire.
Hermosa ha sido. Que sepan.
Y más hermosa que nadie.
Su alteza ya va por agua.
Y le abre paso la tarde.

(De *Romancero de mi pueblo*)

*

Nila Casariego

Te busco
en la luz del nuevo día
y en la noche cuando todo
es silencio que resuena por dentro.

Te busco
en cada paso que viene
hacia mi casa. En la mentira
que esconden las palabras.
En la verdad de todos los amores.

Te busco
en el olor a pasto
de mi jardín en sombras
y en el beso que imagina
mi soledad callada.

Te busco
más allá de lo bueno,
más allá de lo malo
te busco.

(De *Los puentes al mañana*)

*

Angélica Delgado

Desnudame de vos,
quiero aprender a mirarte
a los ojos
sin la urgencia imperiosa
de zambullirme
en los follajes temblorosos de rocío
de tu mirada.
Desnudame de vos,
quiero aprender
a recordarte,
a nombrarte
sin que mi sangre
se desborde,
transgrediendo
reglas y códigos
y promesas...

Desnudame de vos,
acercá tu mano
de vuelta
hasta mi piel,
y una a una
arrancá de mí
tus huellas.

Arrancate de mí,
desnudame de vos
hasta que ya no quede
un sólo poro
marcado por tus manos,
Desangrame de vos...

(De *Lluvia lunar*)

*

Susy Delgado

¿Y qué vamos a hacer nosotras,
hermanita,
pobres escritoras
de un inocente,
terco e inservible afán
de amar, sufrir, equivocarse,
desvivir
y escribir
con la cara lavada?
Pobres, nosotras
y nuestro atrevimiento
de mirar las estrellas,
cegadas por satélites ciegos y mudos,
el día menos soñado,
marionetas lanzadas al vacío
donde se separaron
nuestras pequeñas soledades
con el alma lavada
y arrugada.
¿Y qué vamos a hacer
con tan pobre intemperie,
hermanita?

(De *Sobre el beso del viento*)

14

Soy un país partido en dos,
recorrido en su parte más larga
por un agua profunda,
de vidas y de muertes
secretas.
Habita el sueño
mi región más huérfana,
frágil y, sin embargo, persistente,
sueño que se alimenta
tan solo de mí mismo.
En la otra región se enseñoorea
el dolor,
oxidado y aún fiero cuchillo,
que ha herido muchas carnes,
que se hace más cruel en cada herida.

Soy un país de sueño y de cuchillo.
Estoy partido en dos,
igual que mi destino.

(De *Sobre el beso del viento*)

*

Lourdes Espinola

Nacer Mujer-Poeta

La alternativa:
saltar del balcón; despedazarlo.
Faldas, abanico, hilo, aguja:
me desnudo y rebelo.
¡Basta de mirar la vida
desde este balcón!
Cárcel semicircular
tímpano sordo, sorda boca
grito y digo
del solitario oficio de escribir.
Manuscrito de internas visiones
espejos de mujer abriéndose.
Nazco
rompiendo venenosos manantiales.

(De *Ser Mujer y Otras Desventuras*)

Mi cuerpo es el misterio universal,
la geografía casi inexplorada.
Existe un mapa de antiguas cicatrices
en un seno que va directo al corazón,
un camino que zigzaguea hasta mi
sexo.
Obviemos los valles y colinas,
están los territorios: secos y húmedos
senderos a otra parte.
Una nuca larga,
Erecto pedestal a mi cabeza,
húmeda, siempre húmeda
cargada de memorias, olores y sonidos
Una acuosa lengua
que explora y se deshoja,
se esconde y se desata
y que habla violenta en el silencio.
El dignísimo paisaje de mis piernas,

infinitos caminos
tan sutiles,
constelaciones misteriosas
detenidas,
preámbulo al fondo del destino.

(De *Les mots du corps / Las palabras del cuerpo*)

Acto poético

No quiero estar sino con él,
revolcarme en su aliento,
jadeando en sus dientes.
Redonda y absoluta
entre sus manos,
deshecha
y siempre escapando.
No quiero si no con él
esta cópula violenta,
verdadera,
interminable.
Sólo con la palabra,
desnuda en medio del poema.

(*inedito*)

*

Renée Ferrer

Ignominia

para una imagen del film
La Lista de Schindler

Sobre un montón de muerte
agitando las mangas tras una
mariposa
va un pequeño abrigo rojo
pendientes
pastilleros
relojes
alfileres
gemelos
cigarreras
zapatos
dientes de oro

sombreros
anteojos
y un pequeño abrigo rojo.

(De *El resplandor y las sombras*)

XXXI

Cargo la desolación
sobre los hombros
como un vestido gastado;
no necesito ya de caridad,
ni compañía;
de pronto
estoy cansada,
y vuelvo a ser.

1993

(De *El resplandor y las sombras*)

*

Amanda Pedrozo

Cópula

La cópula es un árbol loco y triste
donde florece repetidamente
esa nada que se esparce desde la carne
hasta la piel y el grito.
La cópula es un cuchillo de angustia
fraccionado en milésimas de júbilo.
Es un dolor en tocoso disimulo
una perdida redondez de ausencia
un tiempo sin pulso.
Es de golpe querer lanzar el cuerpo
lejos del cuerpo
reconocernos en otro cause antiguo
infinitamente más abiertos
y más impenetrables.
Es casi derramar la sangre
en una ciega profusión de giros
imágenes y rostros.
La cópula es la esperanza vengativa
que se traga a si misma
y se recomienza sin falta
en su propio lamido.

Nosotros copulativos
dádivos o tercamente inhóspitos
agua o llamas
certeza de existir simplemente
y sin embargo borrosos de ceniza
futuros cadáveres.
La cópula es un túnel engañoso y
rápido

es hacerle muecas al espejo.
Querer joderle a la muerte
en una esquina ávida y sin luces
volvemos repentinamente
muro y milagro
abismo y canto
silencio, tumulto.

*

Elinor Puschkarevich

Irrupción

A Lilian y Víctor Casartelli

Con la fuga de un violín tensado
se estremeció el firmamento.
Un retumbo de tambores
conmovió mi entraña
y círculos enardecidos
segaron las raíces blancas.
Voces extrañas me desvelaron
y una ola púrpura me encendió la
piel
destapando el recinto de mi
incensario.
mayo, 1995
(De *Indagaciones*)

Inaccesible

En este espacio
de amarillo dintorno
coloco mi centro.
– oh espera
que se multiplica.
Cuando me visita tu ausencia

flamea en mi sangre tu piel
quebrando todo intento.

Perteneces a otra nave,
a otra orilla donde ahuecas tu fatiga.

mayo, 1996
(De *Indagaciones*)

*

Elsa Wiezell

Nuestro Espacio

Como espacio de antiguas redes
y otros corceles y otras muertes
nos palpamos con palabras furtivas
en puentes de mirada libre.

Escépticos luchan como buitres
por el poder y el oro
y un colibrí soñador
mira las rosas de agua
como bañadas en lágrimas
por el rocío.

Me perturbo.

Miro el futuro ciego.
Pienso en el blanco corcel
y en el espacio verde-agua.

Atrás el tiempo se desnuda
y las manos extendidas en arco-iris
levantan la multitud y la bandera.

(De *Corceles de Alborada*)

*

Gladys Carmagnola

Cita Cancelada

A Celeste Velázquez

Perdona que no acuda a nuestra cita
- ausencia por demás justificada -.
No. No. No tengo tos. No necesito
un rico té de malva
como aquél tibiecito, azucarado,
que irremediablemente se perdió en mi infancia.
Tampoco siento frío ni calor:
a casi todo estoy acostumbrada;
ni es cuestión de abalorios o vestidos:
cuando hay amor -Amor-, nada nos falta.

Desde hace tiempo se me hizo tarde
para casi cualquier cita mundana.

¡A quién puede ocurrírsele a estas horas
estar enamorada,
o escribiendo poemas
perder una tras otra las pestañas,
o andar con corazón adolescente
por los blancos rincones de la casa!

¿Serán las manecillas del reloj
irresponsables, locas o sonámbulas?

Claro que no: Me acosan mi bolígrafo
y una bella hoja blanca.

Queda entonces, por esta vez, la cita
indefinidamente postergada.
En realidad (disculpa, tú lo entiendes)
es cita cancelada.

(De *Un sorbo de agua fresca*)

*

Carmen Casartelli

A la memoria de mi hermano

Quiero ordenar los elementos
que acaso te darían un domingo perfecto:

mamá con su labor en la cocina,
nosotros con las copas fraternalmente frescas,
mientras tus hijos crecen madurando las horas,
envueltos por el suave compás de algún bolero.

Septiembre de jazmines. Gira, el tiempo festivo,
y el soplo oscuro del destino
encuentra en mi nostalgia su cabida:

es tu imagen, Rolando, hermano amigo,
que emerge en el recodo más triste de este día.

En tanto, como ramas, se curvan los minutos.

(De Migajas de algún cielo)

Ser Mujer

Ungüentos y colores.
Rito diario de comprimir cintura
e inventar sostenes nuevos.
Debes lograr belleza,
requisito primero para sobrevivir.

Ahora, ajusta aún más esos contornos,
que él vea al resultado
del círculo trazado
(yoghurt, masajes, sauna, lechuguita).

Que tan siquiera un signo de apariencias
le revele
que el vientre es productivo
todavía.

Después, violenta cirugía
antes de ese momento final, definitivo:

¡Al fin tu rostro verdadero!

(De Migajas de algún cielo)

Marybell Lebron

Péndulo

Oscila la balanza imperturbable,
la aguja, sin hallar sosiego, queda;
si la vida, fugaz, se muestra amable,
celajes de amor traban su rueda.

Ayer fue ya, no hay nada más que pueda
reiniciar la aventura inacabable.
Hoy, con calma, contemplo el duro sable
que me espera al final de la vereda.

Ese nuevo mañana es todo mío,
haré que vibre y me hundiré en su abrazo
soñando eternidades no soñabas;

y de mis venas, cual feraz rocío,
húmedo, azul, estamparé mi trazo:
las palabras de amor, resucitadas.

(De Puente a la luz)

*

Nila Lopez

En el espejo de los sueños consumados
mi abuela le canta una canción de cuna a mi madre.

Mí madre me canta una canción de cuna,
yo le canto una canción de cuna a mi hija
y mi hija le canta una canción de cuna a su hija.

Aunque sé que nunca más
podremos volver a ocupar los cuerpos de nuestras madres,
allí fuimos hechas.
Sé que ellas configuran a todas las mujeres que hemos sido.
A las que somos.
Y a las que seremos.

(De Madre, hija y espíritu santo)

*

Maria del Carmen Paiva

Tristeza

Es suficiente.
Desaparece ya
aquella palabra accidentada
que suele trazarse en las despedidas,
y que traes desde quién sabe cuándo;
o tal vez
ella se arrimó
un día,
e iniciaste el vicio de acunarla.

El tiempo gasta las cosas,
y aunque continúes debajo de esos apartados astros
y del sol, con sus desbordantes alas de azufre,
sigues viviendo a pesar de todo esto y lo que ya ocurrió.
Mereces el nombre que te pone la vida
con su impulso imprevisto y desconocido.

(De *Detenimientos*)

Indice

Narrativa española de los años setenta: visión expandida <i>Raquel Macciuci</i>	p.7
La novia judía, una novela de la Transición <i>Maria Dolores Alonso Rey</i>	p.21
De la historieta al cómic para adultos : la transición artística de Carlos Giménez <i>Roselyne Mogin-Martin</i>	p. 35
Diseños de mujer: poses culturales y discursos políticos <i>Julia Romero</i>	p. 47
Héctor Tizón : las polémicas cifradas en dos escrituras de la dictadura <i>Ana Príncipi</i>	p. 61
La poesía femenina testigo y testimonio de la transición paraguaya <i>Lourdes Espínola</i>	p. 71

BON DE COMMANDE

Nom.....Prénom.....

Adresse.....

Code Postal..... Ville.....

- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 1
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 2
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 3
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 4
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 5
(*non disponible*)
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 6

Au prix de l'exemplaire : 10 €

Frais d'envoi : 3,81 €

PRIX SPÉCIAL POUR L'ACHAT DES CAHIERS ANGERS - LA PLATA N° 1, N° 2, N° 3, N° 4 et N° 6

Au prix de 46,60 € les 5 exemplaires

Frais d'envoi : 5 €

Je joins à ma commande un chèque de Euros
Libellé à l'ordre d'ALMOREAL CCP 5351 70 R Nantes

Le bon de commande est à retourner à :

ALMOREAL
UNIVERSITÉ D'ANGERS
MAISON DES SCIENCES HUMAINES
2, rue Alexandre Flemming
49066 ANGERS CEDEX 01

Achévé d'imprimer en juin 2006
à l'Atelier de Reprographie
de l'Université d'Angers

**ufr. de lettres, langues et sciences humaines
université d'angers - francia**

**facultad de humanidades y ciencias de la
educación
universidad nacional de la plata - argentina**

ufr. de lettres, langues et sciences humaines
université d'angers - **francia**
facultad de humanidades y ciencias de la educación
universidad nacional de la plata - argentina

114