

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Filología
Departamento de Filologías Integradas



TESIS DOCTORAL

Programa: Mujer, Escritura y Comunicación

El género rosa: Liala y Manuel Puig

Marcelina C. Alderete

Directoras y Director:

Dra. Mercedes Arriaga Flórez

Dra. Rocío Cobo Piñero

Dr. Daniele Cerrato

Sevilla, 2017

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincera gratitud a mis directoras y director de tesis, al Dr. Daniele Cerrato por su atención, a la Dra. Mercedes Arriaga Flórez por haber aceptado la dirección de esta investigación. Asimismo, quiero agradecer especialmente a la Dra. Rocío Cobo Piñero, gracias por su amabilidad y su tiempo, por su ayuda y consejos, que tanto me han servido y sin los cuales no habría podido llevar a cabo esta investigación.

Gracias a Rina, por haberme prestado sus amadas novelas de Liala. Gracias a mi marido Dario por su apoyo incondicional y por haber sabido entenderme durante estos años en los cuales la lectura y la escritura han sido mi prioridad sobre muchas otras cosas, y a mis hijos Daniele y Emanuele que siempre me han animado mientras realizaba esta investigación.

También a mis hermanas Graciela y Silvia, por haberme ofrecido su ayuda cada vez que la he necesitado, y a Cecilia, mi compañera de estudios, por su ayuda, por haber escuchado y compartido mis divagaciones.

Finalmente, agradezco de antemano a los miembros del tribunal que evaluarán esta investigación, por su tiempo y amabilidad.

*A mi madre Dolores, a mi tía Rina,
a mis hermanas Graciela, Silvia y Marta
a mis sobrinas Isabella, Martina y Ana Belén
a mis queridas amigas,
y a la memoria de la abuela Lola, de Marta,
de María Luisa y de Genny.*

*A mi tía “Negra”
que en los años cincuenta
logró escapar de uno de los
muchos Coronel Vallejos
de la Argentina reaccionaria y misógina.*

Índice

Introducción	7
I. Motivaciones	8
II. Estado de la cuestión	17
III. Hipótesis y Objetivos	23
IV. Sistematización	26
Capítulo 1	28
Mujeres, literatura y género rosa	28
1.1. Las mujeres y la literatura	29
1.2. Literatura y paraliteratura	52
1.3. El género rosa	67
Capítulo 2	78
2.1. Amalia Liana Negretti Odescalchi in Cambiasi	79
2.2. Liala e l'uomo italico	82
2.3. La educación delle <i>piccole italiane</i>	102
2.4. Democracia <i>cristiana</i>	125
2.5. Las novelas de Liala entre fascismo y democracia	130
2.6. Liala y la novela rosa <i>all'italiana</i>	156
Capítulo 3	168
3.1. Juan Manuel Puig Delledonne	169
3.2. Revolución y dictadura	172
3.3. Ser mujer en la Argentina de Manuel Puig	186
3.4. Peronismo y dictadura en las novelas de Manuel Puig	232
3.5. Manuel Puig: novela conversacional y postmodernidad	252

Capítulo 4	264
Representaciones de mujeres en la ficción de Liala y Manuel Puig	
4. 1. Liala: cómo se construye la heroína rosa	265
4. 2. Evasión y alienación en las mujeres de <i>Boquitas pintadas</i>	273
Conclusiones	303
Referencias bibliográficas	312
Bibliografía consultada	322

INTRODUCCIÓN

I. Motivaciones

Varias razones han motivado esta investigación; sin embargo, dos prevalecen ante todo: el interés por profundizar, la naturaleza del género rosa y el rol de la mujer dentro de esta narrativa, es decir, las razones por las que la novela rosa se define a través de una diferencia de género con connotación peyorativa, que desvaloriza la escritura de muchas autoras de este género literario sin considerar las particularidades de cada una: es común la convicción que la novela rosa es literatura de poca calidad, escrita por mujeres y “para mujeres”. Al interés literario por el género rosa, se suma la intención de proponer una lectura de género a las nuevas generaciones de lectoras (y lectores) en edad escolar que leen este tipo de narrativa (en su casi totalidad en formato digital); una lectura que considere las especificidades del rosa y estimule el debate y la reflexión desde una perspectiva de género sobre el rol de las mujeres en este tipo de narrativa.

Debido a mi profesión de docente de Lengua y Literatura Española en las escuelas italianas de instrucción secundaria, y por ende en contacto directo con el alumnado, he podido observar en los últimos años que un gran número de alumnas adolescente que declaraba no estar interesadas en ningún de género de literatura, a partir de la difusión de las plataformas digitales, ha comenzado a leer con asiduidad novelas rosas en los dispositivos móviles denominados “smartphones”. Dado el bajo coste e incluso la gratuidad de las novelas y la discreción e intimidad que supone la lectura en estos dispositivos, es una de las formas de lectura preferida por muchas adolescentes. Muchas de las

alumnas declaran haber entrado pocas veces en una librería tradicional con la real intención de comprar un libro para disfrutar de una lectura de evasión, en cambio lo hacen frecuentemente en las plataformas digitales, como por ejemplo en los portales de “self publishing” o autopublicación.

La difusión de los títulos y los sitios donde poder acceder a las novelas pasa de boca en boca, y por lo que respecta a las problemáticas que plantean estas novelas, las jóvenes lectoras aseguran que las situaciones tanto familiares cuanto afectivas y amorosas que viven las heroínas protagonistas son verosímiles. Cabe subrayar que la novela rosa representa todavía hoy, como antaño, un medio de información y formación para muchas jóvenes lectoras y que suple la falta de educación sexual y de género en el seno de las familias y en el actual sistema educativo italiano.

Según los informes oficiales¹ actuales sobre las preferencias de lecturas en Italia, un porcentaje importante de mujeres prefiere la novela rosa o erótica, los datos indican también un porcentaje de lectoras jóvenes y generalmente sin una formación universitaria. Pese a las crisis financieras globales y sus repercusiones económicas en el sector editorial y a las tecnologías de formato digital, las estadísticas italianas indican

¹ Los datos publicados en el informe de 2015 del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, muestran el cuadro de las preferencias de lectura en Italia: “Nell’ambito della macro categoria della narrativa e letteratura le preferenze dei lettori si sono orientate in particolare verso i romanzi gialli, polizieschi, spionaggio o thriller (30%) e i romanzi rosa (17%). Le lettrici preferiscono la narrativa e letteratura (79% rispetto al 65% dei lettori), e in particolare i romanzi rosa (il 27% rispetto al 4% dei lettori). I lettori invece si orientano maggiormente verso la fantascienza e il fantasy (12% rispetto al 9% delle lettrici), i libri di storia (16% rispetto al 7%), i libri di politica e attualità (11% rispetto al 5%) e i libri umoristici (12% rispetto al 3%). La fantascienza e il fantasy risultano più letti nella fascia 14-34 anni, i classici tra i ragazzi di 14-19 anni e i romanzi rosa nella fascia 20-24 anni. Infine, i libri di narrativa e letteratura, in particolare i gialli, fantasy e i romanzi di storia, sono più apprezzati dai lettori laureati, mentre i romanzi rosa sono più letti dai lettori con al massimo il diploma” (Capelli, 2015, p. 52).

que la producción de narrativa rosa en Italia no conoce crisis, es el género más vendido (Capelli, 2015). Sólo durante el primer mes de 2017, se publicaron, entre ediciones de papel y formato digital, más de veinte novelas rosas, además de las numerosísimas colecciones también en formato digital: “I recenti dati sulla lettura in Italia (...) il romanzo rosa è il primo tra i sottogeneri della fiction che trainano il mercato e le vendite” (Grippa, 2017, doc. digital).

El caso italiano no es el único, según los análisis de mercado, el género rosa encabeza la lista de los más vendidos en Inglaterra; asimismo lidera las ventas digitales llegando a alcanzar porcentajes que se acercan al 80% del total de las publicaciones denominadas de autopublicación. En cuanto a quiénes leen novelas rosas, las estadísticas revelan que el 75% del público que las compra está compuesto por mujeres, las cuales dedican a la lectura de la narrativa rosa un mínimo de treinta minutos al día. Un porcentaje menor de lectoras, el 16% declara comprar una novela rosa al día en formato digital (Grippa, 2017, doc. digital). Por lo que se refiere a la lectura en dispositivos digitales y a su comercialización, los estudios sectoriales afirman que la novela rosa es la que mejor se ha adaptado al formato digital, ya que es la única categoría “che più si avvicina a realizzare un mercato post-editore”, esto se debe en parte al fácil acceso a los portales internacionales de ventas digitales y también a otro aspecto, no marginal para quien compra novela rosa, tanto la compra como la lectura es sumamente discreta (Lombardo, 2016, doc. digital). El perenne éxito del rosa se debería, según estudios del sector

ingleses² a la capacidad de modernización y actualización de los tópicos del género y de experimentación de los autores, a la búsqueda de un intercambio con los lectores:

Il rosa è l'unico genere che, dopo essersi affrancato dal pregiudizio centenario che lo voleva letteratura di serie B, si è messo in gioco rincorrendo la modernità, diventando così il motore del cambiamento nell'intero settore fiction. (...) L'aver allargato gli orizzonti del rosa ha permesso di avvicinare anche tante di quelle lettrici che in un passato non troppo lontano si sarebbero vergognate di farsi vedere sui mezzi pubblici con un *Harmony* in mano (Grippa, 2017, doc. digital).

Las heroínas del rosa y sus historias han cambiado, según Grippa (2017), y han dejado de ser pasivas, son mujeres exigentes y emancipadas para las cuales la relación amorosa ya no es indispensable para lograr su realización personal (doc. digital)

Por lo que concierne a la lectura de narrativa romántica o rosa en Argentina, las cifras de ventas indican que el género “representa casi un cuarto del volumen de facturación de las grandes casas editoriales que operan en Argentina”: los referentes del mercado editorial en Argentina, afirma la periodista M. Molero, del cotidiano económico *Ámbito Financiero*, sostienen que la novela romántica es propulsora de la industria local representando entre un diez y un veinticinco por ciento de las ventas de las más importantes editoriales; el género rosa nacional “posee el destacable poder de competir con *best sellers* internacionales”

² La plataforma pionera en Self publishing Smashwords.

(Molero, 2014, doc. digital). El género rosa en Argentina crece exponencialmente año tras año; según afirma la gerente de Marketing de Penguin Random House el rosa erótico o porno *soft* de la escritora inglesa E. L. James, “cautivó a las lectoras que llegaron para quedarse y exigen más historias como estas” (Molero, 2014). Según la escritora argentina Gloria Casañas, la novela de la autora inglesa “destapó un furor por lo erótico, pero en la novela romántica siempre existió ese matiz”, de hecho, afirma Casañas (2014):

Hay pasajes eróticos en libros muy antiguos. Lo que sucede es que el mundo tuvo épocas más permisivas y otras más censuradas. Si bien en las novelas de Corín Tellado caía el telón, como en las películas de antaño, las escenas eróticas se fueron ganando un lugar explícito en la literatura actual. De todos modos, el erotismo no es un ingrediente sino una consecuencia natural de cada historia. En mi caso, las novelas tienen la dosis que los personajes reclaman o que el contexto permite. Algunos más audaces, otros más pudorosos (Molero, 2014, doc. digital).

Sobre la novela romántica y el erotismo, Florencia Canale (2014), también argentina y escritora de gran éxito de ventas, la calificación “porno” para ciertas novelas con pasajes audaces de erotismo es una estrategia comercial principalmente para las sociedades que la escritora define “pacatas y reprimidas, que siempre se inquietan ante “lo prohibido”; para F. Canale (2014):

La novela romántica es considerada un género menor por el periodismo cultural y no creo en los géneros “menores y mayores”. Creo en la literatura bien o mal escrita. Hace algunos años, el policial y la ciencia ficción eran considerados menores; hasta que llegó el tiempo de la reivindicación y se transformaron casi en literatura de elite. Lo mismo pasa con la novela sentimental, y es notable cómo, a veces, desde los medios más relevantes intentan derrumbarla o en su defecto, vapulear a sus seguidoras (Molero, 2014, doc. digital).

Por su parte, sostiene el gerente de Literatura General de Prisa Ediciones, otra importante editora presente en el país, aproximadamente un cuarto de la facturación de la compañía proviene del género romántico: “la novela romántica siempre tuvo buena salud, siempre tuvo escritoras y siempre tuvo muchas lectoras. Lo que tienen ahora es visibilidad, los medios empiezan a darse cuenta de que existe ese fenómeno y no lo pueden ignorar”. (Molero, 2014, doc. digital).

La narrativa rosa de Liala nunca ha dejado de editarse, y un gran número de sus novelas se pueden leer en formato digital. Observa Del Grosso (2009) que, pese a la innegable correspondencia de numerosas novelas con su tiempo, las obras de muchas escritoras se reimprimen quitando sólo los anacronismos y los detalles demasiado anticuados, cambiando o actualizando la portada, y sin referir la fecha de su primera edición, como por ejemplo las novelas de Liala, Delly, Cartland; para el autor se trataría de “segnali che la trama rosa si è istituzionalizzata”, è diventata senza tempo” (doc. digital) y que esto favoreció la aparición

“dell’impero Harlequin, es decir, la producción industrial de la narrativa sentimental. Sin embargo, para autoras como Liala y Cartland, según Del Grosso, se debería hacer una distinción, las novelas de estas escritoras son “artigianato industriale”, porque escritas a la manera de A. Dumas, están apuntaladas por meticulosas investigaciones, muy importantes porque esta veracidad refuerza la relación de confianza de su público. Esta meticulosidad era la norma en Liala, de hecho, su hija declaraba en una entrevista a inicio de los años noventa:

Perché, vede, noi ci documentiamo sempre: se l’eroina muore di una certa malattia improvvisa, noi telefoniamo al nostro medico e lui ci dice “per una morte così, tipo colpo di fulmine, è indicata questa e quest’altra malattia fulminante”, se abbiamo bisogno d’arredare un parco o un giardino d’inverno (...) telefoniamo al nostro giardinierino (...) lui ci fa avere delle liste dei fiori e di piante (...) i fiori più incredibili, e intanto, grazie alla lista, abbiamo riempito una pagina in più, come Dumas padre (Bussi, 1994, p. 119).

Asimismo, esta precisión se encuentra en las nuevas autoras argentinas: todas graduadas, no recogen las informaciones útiles para sus novelas en las bibliotecas: viajan a los sitios que serán escenario de sus novelas, entrevistan a la gente del lugar, recogen historias y anécdotas locales, que servirán para construir personajes y situaciones creíbles, que si bien siempre giran en torno a una historia sentimental, presentan otras complejidades (Molero, 2014, doc. digital). Igualmente, para las nuevas escritoras italianas: Anna Premoli, por ejemplo, primer caso italiano de

autopublicación de novela rosa, presenta personajes femeninos dotados de una fuerte personalidad, capaces de actuar en ambientes profesionales netamente masculinos. Según Premoli (2017):

è ovvio che le mie esperienze lavorative hanno contato nella scelta dei temi da trattare. In qualche caso ho voluto dimostrare che si potesse scrivere di amore e di shale gas (...) sfruttando conoscenze piuttosto specifiche sul tema. Inoltre, il mio lavoro mi ha permesso di conoscere un'infinità di persone peculiari e interessanti, perciò non nascondo che questo bagaglio umano abbia contribuito non poco a rendere quasi "reali" i miei protagonisti. In ognuno di essi c'è qualcosa di vero (Grippa, 2017, doc. digital)

Sobre las actuales lectoras italianas, la escritora sostiene que se trata de un público heterogéneo por edad (desde las adolescentes a las adultas), por preparación y profesión (desde las graduadas y "in carriera" hasta las que por elección u otros motivos son "amas" de casa), según su opinión "non c'è una regola e credo che sia proprio questo ad aver sancito il successo del genere, negli ultimi anni" (Grippa, Premoli 2017, doc. digital).

Por último, la escritora opina sobre el juicio de valor que hace de esta literatura una literatura de género, es decir una literatura de la diferencia, porque es para mujeres: para ella, es todavía una literatura de género, lo cual no debe necesariamente ser entendido como distinción negativa que conlleva la voluntad de abandonar esta diversidad, todo depende, según la autora, del significado que quiera atribuírsele:

“Essistono eccome uomini che leggono storie d’amore, ma per un fattore di condizionamento ambientale fanno molta fatica a palesarsi. (...) Trovo che serva un poco di coraggio, visti i condizionamenti che subiamo dalla società a tutti i livelli” (Grippa, Premoli 2017, doc. digital).

También ha motivado esta investigación la intención de proponer una lectura que fuera más allá de las ideologías y que valorizara a escritoras como Liala, considerándolas escritoras de literatura, que tuviera en cuenta las particularidades de su obra dentro de un género rígido y abusado, con el convencimiento que es necesaria una revisión del canon literario eminentemente masculino que tenga cuenta de la perspectiva rosa de la escritora y de tantas otras escritoras como ella, víctimas de una parcelación cultural.

Por las razones precedentemente mencionadas, para valorizar escrituras y con la voluntad de superar barreras rígidas entre las llamadas literatura “alta” y la literatura popular, en este trabajo comparamos la narrativa popular de Liala con la literatura “alta” de Manuel Puig. Estos dos escritores, no sólo dieron voz a las mujeres, sino porque además significaron, cada cual a su modo, un cambio en la forma de pensar y escribir literatura, y ambos supieron crear a partir de géneros literarios considerados “menores: Manuel Puig considerado uno de los máximos exponentes de la narrativa hispanoamericana postmoderna, supo representar en su novela personajes manipulados por el lenguaje sexista y machista del sistema patriarcal, Liala porque es indudablemente la más famosa de las exponentes italianas de la novela rosa y porque no fue sólo

expresión de la “literatura oficial” del régimen fascista, sino también manifestación auténtica de los sentimientos y tabúes de una época.

II. Estado de la cuestión

Mucho se ha hecho y se ha escrito a partir de las primeras reivindicaciones de las escritoras del siglo XIX, pero mucho queda por reformular y reconstruir. Con esfuerzo, en Italia y Argentina se ha conquistado la igualdad formal, pero la igualdad sustancial de sexos no se ha logrado, como tampoco se ha logrado abatir los estereotipos de género que desvalorizan a las mujeres o, de algún modo, justifican la violencia de género. Aun cuando en 2009 el Congreso argentino sancionó la Ley de protección integral a las mujeres; instrumento “para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que se desarrollen sus relaciones interpersonales”³, en los medios masivos de comunicación encontramos un sinnúmero de representaciones estereotipadas donde, impunemente, se promueve la desigualdad de género y la violencia simbólica.

En cuanto a los medios italianos la realidad es, como en el caso argentino, poco confortante para las mujeres: imágenes estereotipadas, cuerpos femeninos confinados en roles de objetos eróticos o elementos decorativos. La indiferencia o ineficacia de las políticas sociales actuadas impiden erradicar o, al menos, contener la violencia simbólica no sólo en las producciones mediáticas privadas, sino también en las públicas.

³ Ley de protección integral a las mujeres, Ley 26.485 sancionada en marzo 2009 por el Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina.

Según los datos del ente público italiano ISTAT, publicados en junio de 2015, los feminicidios en Italia fueron 128. Además, según el mismo ente, 6 millones 788 mil mujeres sufrieron durante su vida una violencia física o sexual, el 31,6% del total de la población femenina, es decir, casi una de cada tres. También señala el ente que aumentó el porcentaje de hijos que presenciaron la violencia y que el 12% de estas mujeres no tuvo la fuerza de denunciar la violencia⁴. Las cifras son alarmantes y las políticas del Estado en materia de prevención, protección de las víctimas y pena de los culpables no son suficientes.

Por lo que respecta Argentina, las cifras denunciadas por las organizaciones civiles son impresionantes. Cabe señalar que la contribución y el impulso de organizaciones civiles, cuyas integrantes en su gran mayoría son sólo mujeres, son fundamentales en Argentina ya que no se observa en la política social del Estado propuestas que apunten a la incorporación en la legislación de la perspectiva de género, paso esencial para eliminar las desigualdades sociales, la violencia machista, el gravísimo problema de los embarazos adolescentes y la alta tasa de mortalidad materna debida a las leyes restrictivas sobre el aborto.

En cuanto al neologismo “feminicidio”, del vocablo inglés *femicide*, traducido y reformulado por la antropóloga mexicana M. Lagarde para describir la situación de Ciudad Juárez, fue adoptado por la Real Academia Española en la 23^o edición de 2014. Así, leemos sólo: “asesinato de una mujer por razón de su sexo”, a decir verdad, el término contiene también un significado mucho más complejo: considera los

⁴ Datos ISTAT (Istituto Nazionale di Statistiche).

aspectos sociológicos de la violencia y las implicaciones políticas y sociales del fenómeno. *Femicidio* es calco del inglés, y se refiere a la forma extrema de violencia misógina, es decir homicidio de una mujer en cuanto tal. Si bien se admite la sinonimia con feminicidio, en determinados casos es necesario diferenciar los conceptos y establecer su complementariedad para combatir la violencia en las diferentes regiones del mundo. Según el informe de Investigación de Femicidios⁵ en Argentina⁶, proporcionado por el Observatorio de Femicidio Adriana Marisel Zambrano⁷, ente civil elaborador de estadísticas que permite evaluar el problema, en 2014 las víctimas de violencia de género fueron 277, una cada 31 horas, 286 en 2015.

Por lo que se refiere a los estudios y publicaciones sobre el género rosa y las autoras italianas, desde largo tiempo, y desde perspectivas diferentes, la investigación académica se ocupa del estudio de esta narrativa y del fenómeno social que representa, por tanto, existe una cuantiosa y documentada bibliografía.

En base al numeroso material publicado y consultado, podemos afirmar que, a grandes rasgos, existen dos tendencias en cuanto al estudio del género rosa y de Liala en particular, una propone un análisis desde el

⁵ http://www.elderecho.com/penal/femicidio-feminicidio_11_360055003.html En Italia femmicidio se utiliza en criminología y feminicidio según el significado delineado por Lagarde.

⁶ Véase la página web: <http://lacasadelencuentroblog.blogspot.it/2016/03/informe-de-investigacion-de-femicidios.html>

⁷ Adriana Marisel Zambrano (1980-2008) argentina, asesinada por su expareja y padre de su hija. El caso fue ignorado por la prensa provincial y nacional, el hecho se atribuyó a la intención de silenciar la violencia de género y la impunidad con la que se cometían los feminicidios. El observatorio de feminicidio que lleva su nombre está sostenido por La Asociación Civil La casa del encuentro, que se ocupó de difundir el caso y exigir justicia. El objetivo de la Asociación es, como se puede leer en la portada de la página web, crear “una red social y política contra toda forma de violencia, abuso y discriminación hacia las mujeres, niñas y niños”.

punto de vista de las pautas del canon oficial y clasifica la obra de la escritora dentro de la paraliteratura, excluyéndola de la tradición literaria nacional, la otra propone un análisis desde una perspectiva de género y considera su obra como parte de la historia literaria nacional.

Cabe señalar, que la condición que tuvimos en cuenta para la selección del corpus de ensayos y artículos en que se apoya esta investigación fue la de privilegiar análisis y planteamientos que propusieran una perspectiva de género lo más alejados posible de los estereotipos que se asocian al género rosa y a la escritora.

Desde una perspectiva tradicional, importantes contribuciones sobre la centralidad de la novela, la cultura de masa, géneros y subgéneros en el ámbito italiano han aportado entre otros, estudiosos como V. Spinazzola (2007), M. Rak (1999) y U. Eco. Por lo que se refiere al conocido ensayo de U. Eco, M. Federzoni, I. Pezzini y M. P. Pozzato: *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala* (1979), se recordará que el semiólogo fue líder del Grupo 63 e implacable crítico con la obra de la escritora, tanto que llegó a usar su nombre como apelativo ofensivo; en cuanto al ensayo citado en la mayoría de las investigaciones, sus planteamientos y aportaciones por lo que concierne el rol de la mujer, aunque desde una perspectiva tradicional, son de innegable validez. Pero, si bien reconoce las especificidades de la escritora, en nuestra opinión no tiene en cuenta las exigencias del género en la dinámica y conclusión de la obra, como también cabe señalar que es particularmente reductivo con respecto a las expectativas de las lectoras y a las razones que aduce para explicar el éxito de público

femenino, la estudiosa afirma que “Non stupisce che trovi il favore di un pubblico femminile che aspira ancora ad un ruolo dependente, protetto e privo di grosse responsabilità (Pozzato, 1979, p. 118).

Por lo que respecta el volumen de F. Gregoricchio (1981), cabe señalar que, en nuestra opinión, algunas consideraciones de la estudiosa hacen hincapié sólo en declaraciones provocadoras de la escritora, mientras desconoce los ataques de la crítica culta hacia la escritora, como también las alusiones a las propias lecturas privadas por parte de la escritora dispersas en algunas de sus obras e incluso a explícitas polémicas de esta contra las invectivas de la crítica literaria.

Por lo que concierne los estudios desde una perspectiva de género, para teorizar sobre temas y estructuras del género rosa italiano, hemos escogido el completo y escrupuloso ensayo de Silvana Ghiazza (1991), que aborda el estudio de la novela rosa durante las décadas del régimen fascista, y por lo que se refiere específicamente a Liala, su análisis se ocupa de la producción inicial de la escritora, en su ensayo destaca las particularidades que diferencian la obra de la escritora; aspectos que, lejos de la superficialidad con que la crítica literaria culta a lo largo de los años le ha imputado a la escritora, demuestran la habilidad de esta para combinar modernidad y conservación en un género rígido como el rosa y también sus dotes “empresariales”. Con respecto a la exclusión de las escritoras del canon oficial, es importante la contribución de A. Arslan (1998); por último, por lo que se refiere a la entrevista que la escritora, al final de su vida, concedió al escritor Aldo Busi, contribuyó a esclarecer aspectos de la vida y del oficio de escritora.

En cuanto a las más recientes investigaciones, congresos y artículos dedicados exclusivamente a la escritora, llevadas a cabo por académicos e investigadores de diferentes disciplinas, históricas, literarias y lingüísticas (G. Sergio, L. Finocchi, G. Marchetti, entre otros), y contrariamente a posiciones como la del histórico A. Asor Rosa, que no incluye a la autora en la tradición literaria nacional (como tampoco a las escritoras del género rosa más representativas de las últimas décadas), las contribuciones críticas, rescatan y reivindican la literalidad debida a la escritora y proponen una lectura que contempla la complejidad de los conflictos y problemáticas de la escritora y de sus creaciones.

Por lo que respecta Manuel Puig y su obra, el material publicado es innumerable; los estudios críticos sobre el autor son unánimes en reconocer la importancia del escritor para las letras nacionales e hispanoamericanas. Por lo que nos aquí interesa, es decir, su novela *Boquitas Pintadas*, nos hemos basado fundamentalmente en el volumen de la investigadora J. Romero (2006), un meticuloso trabajo de investigación en el archivo del escritor, presenta entrevistas, escritos, textos sobre el autor y del mismo autor. La meticulosa investigación de J. Romero además de las publicaciones de J. Amícola y J. Corbatta.

En cuanto a este trabajo, se propone aportar un análisis que aborde, sin juicios preconcebidos y desde una perspectiva de género, las novelas de Liala y sus protagonistas, considerando su literatura en relación con la historia de las mujeres de su país, los estereotipos de mujer que ha alimentado y los conflictos que subyacen en los discursos

de sus heroínas; y una confrontación entre estas y las protagonistas de la novela de Manuel Puig.

III. Hipótesis y objetivos

Visto lo expuesto en las páginas precedentes, esta tesis parte de la hipótesis que si la literatura popular denominada “rosa”, escrita en su mayoría por mujeres y para mujeres, ha sido la lectura preferida de generaciones de lectoras en Italia y Argentina, es porque, lejos de la pasividad estereotipada que la crítica literaria “cultura” atribuye a las protagonistas del género rosa, de las experiencias de sus heroínas emerge la potencia activa de mujeres que, en contextos histórico-culturales en los cuales ser mujer era sinónimo de inferioridad y exclusión, eran capaces no solo de estar en el mundo, sino también de actuar en el mundo y algunas de ellas, silenciosa y discretamente, de ir más allá del resultado positivo o del fracaso de sus acciones; eran heroínas que en cierto modo intentaban revelarse a los tabúes y a las imposiciones que las oprimían.

Para demostrar la validez de esta hipótesis, hemos analizado, desde una perspectiva de género, las peripecias de algunas entre las más famosas heroínas de la producción de la escritora italiana Liala, pseudónimo de Amalia Liana Negretti Odescalchi de Cambiasi (1897-1995) y las hemos comparado con las heroínas de la ficción del argentino Manuel Puig, pseudónimo de Juan Manuel Puig Delledonne (1932-1990).

Dada la vasta obra de la escritora, hemos elegido aquellas heroínas en donde se vislumbran más claramente tímidas señales de

desobediencia hacia el orden patriarcal impuesto; en aquellas en donde existe un germen de rebelión y la voluntad de decidir activamente el destino de sus propias vidas. Por lo que concierne a Liala, heroínas y situaciones pertenecen a las siguientes obras: novelas *Signorsì* (1931), *Tempesta sul lago* (1945), *L'ora placida* (1947), *Il velo sulla fronte* (1946); relato *A cavallo di Ugorò* (versión de 1949); antología de cuentos *A cavallo di Ugorò* (versión de 1981), *Fiaba d'amore fra ieri e domani* (1950); libros de memorias: *Voci del mio passato* (1949) y *Diario vagabondo* (1977). Por lo que respecta la publicación semanal de la escritora titulada "Confidenze di Liala": N.4, anno I del 25 de agosto de 1946 y N. 49, anno V del 3 de diciembre de 1950. En cuanto a la obra del escritor argentino, se trata de la novela *Boquitas Pintadas* (1969). Del autor, también hemos citado pasajes de las novelas *Pubis angelical* (1973) y *El beso de la mujer araña* (1976), considerando su directa relación con la cuestión racial y al contexto político cultural argentino.

Con respecto a la metodología adoptada, el análisis consistió en una primera fase de aproximación al género de los textos desde un punto de vista teórico, para luego en una segunda fase, introducir y comparar los contextos político-sociales de los autores y la configuración de sus textos y, ligada a esta, una tercera fase conclusiva, en la cual, dentro de la estructura de cada uno, observamos la conformación de los personajes a fin de analizar sus roles en las respectivas sociedades y establecer similitudes y diferencias.

Por lo que se refiere a la elección de las novelas objeto de análisis, además de los aspectos precedentemente mencionados, como

popularidad y aceptación de los personajes y autores, hemos considerado el aspecto cronológico. Teniendo en cuenta no sólo la coincidencia temporal, aproximadamente los años comprendidos entre los treinta y cincuenta del novecientos, es decir, del tiempo de la ficción de las novelas. Es crucial la importancia de los momentos políticos y económicos que atravesaban los países de las protagonistas, el fascismo en Italia y los varios gobiernos de facto y la aparición y gestación del peronismo en Argentina. Es relevante la acción ideológica autoritaria y misógina que estas doctrinas ejercieron en las masas femeninas populares, y las diferentes actitudes y respuestas de las mujeres ante las discriminaciones y humillaciones que sufrían cotidianamente. Entre los aspectos culturales tratados, el elemento lingüístico ocupa una posición central, dado que Liala y también Manuel Puig vivieron, en modo radicalmente diferente, la experiencia de la dictadura militar y la censura.

Por lo que se refiere a la obra de Manuel Puig, varias razones justifican la elección de una única novela del autor, *Boquitas pintadas*; en primer lugar, lo puramente literario, la novela de Puig lleva la indicación expresa del autor el subtítulo es “Folletín”, género popular por excelencia, que acerca su novela al género rosa popular de la escritora italiana; en segundo lugar, porque pese al realismo de las protagonistas de Puig, viven en un mundo ficticio de radionovelas, cine y boleros, y es ese mundo ficticio el que las pone en contacto con el mundo aterciopelado de las heroínas de Liala, en la dimensión estereotipada de la ficción, se funden y confunden realidad y ensueño, opresores y opresas, alienación y evasión. Por último, en la novela de Puig,

encontramos una representación realística de las lectoras y consumidoras de los géneros populares: novelas sentimentales, revistas para mujeres, cine, radionovelas, canciones populares. En el “Correo del corazón” de la revista ficticia *Mundo femenino* de las protagonistas de Puig, se representa la realidad de las lectoras de la revista *Confidenze di Liala*.

IV. Sistematización

Por lo que concierne a la disposición de este trabajo, está estructurado en cuatro partes diferentes pero complementarias: además de la introducción, el primer capítulo propone una lectura de género sobre el espacio que ocupan las escritoras de narrativa rosa según el canon literario vigente, comprende también cuestiones teóricas inherentes a las clasificaciones de las obras literarias y a la configuración del género rosa. En el segundo y tercer capítulo damos amplio espacio al análisis de los contextos históricos de los autores y a las especificidades de sus obras. Por lo que respecta Liala, en los primeros apartados del capítulo 2, analizamos la barbarie de los años de la dictadura fascista, concentrando el análisis en la condición de las mujeres, los aspectos relacionados con la educación de las masas femeninas, ya que algunas de las novelas más significativas de la escritora se publicaron durante este oscuro período; sigue luego una breve panorámica sobre la situación política de las mujeres después de la derrota del régimen de Mussolini, el lugar que les asignaron los intelectuales democrático y los reflejos de la nueva era en las heroínas de la escritora; el último apartado presenta las particularidades y estilo del género rosa de la autora.

En cuanto a Manuel Puig, en los apartados del capítulo 3, se presentan los años tumultuosos de los gobiernos de facto, la violencia de los gobiernos peronista y la brutalidad de la dictadura militar, un análisis de la condición de las mujeres durante estos años, la presencia del peronismo y la dictadura en las novelas de Manuel Puig y, por último, las características de la novela posmoderna del autor.

En el cuarto y último capítulo, afrontamos la que podemos definir como fase hermenéutica del análisis: retomamos las novelas y ahondamos en lo individual de las heroínas de Liala y Manuel Puig. Mediante la observación de sus miedos, pasiones, conflictos con los hombres y discursos utópicos y ficticios, comparamos y reflexionamos sobre la condición en que transcurren las vidas de estas mujeres de la ficción, discriminadas y humilladas en sociedades autoritarias y sexistas. Cierran este trabajo las reflexiones finales.

CAPÍTULO 1

MUJERES, LITERATURA Y GÉNERO ROSA

1. 1. Las mujeres y la literatura

Dios me libre de hablar mal del artista, cualesquiera sean sus defectos, sus vicios pasados, presentes y futuros. (...) Cualesquiera hayan sido sus miserias personales, lo que debemos a los grandes artistas es parte de lo mejor de nuestro patrimonio. Borremos los aportes de Dante, Cervantes, Shakespeare, Bach, Leonardo Da Vinci, Goya, Debussy, Poe, Proust (...) ¡y qué empobrecidos nos sentiríamos! (...) Nos han legado lo que tenían de extraordinario. Tal vez no hayan conocido otra alegría que la de sufrir por su obra. Su obra era para ellos la única manera de entrar en un orden. Y esta manera de realización es la que injustamente el hombre se ha complacido u obstinado en negar, entre otras cosas, a la mujer. Pues hay ciertas mujeres, lo mismo que ciertos hombres, que no pueden conocer otra alegría que la de sufrir por su obra (Victoria Ocampo 1935, p. 65).

Como justamente sostenía Victoria Ocampo (1890-1979), el modelo literario masculino dominante por siglos ha negado la escritura a las mujeres, les ha negado la satisfacción de sus aspiraciones literarias. Ha ignorado las emociones, los deseos, las fantasías de “ciertas mujeres” y las ha relegado al silencio y a la intimidad de la escritura de diarios o al reducido espacio de la correspondencia estrictamente privada. Negando la creatividad a las mujeres y una tradición literaria, se ha impedido el aporte enriquecedor de una literatura escrita desde otra perspectiva. Si bien a Liala no se le ha negado el derecho a escribir y mucho menos a publicar, se le ha negado un espacio dentro de la literatura de su país,

ignorándola como escritora. Pese a las críticas venenosas de la prensa y a las más feroces de la crítica de la literatura académica, que usaba su nombre como el equivalente de un insulto (Caccia, Ciminari, 2013)⁸, es innegable el éxito de la literatura de Liala durante varias décadas, como también es innegable su estilo reconocido y apreciado por sus lectoras y lectores. Federico Zeri (1921-1998)⁹, polemizando con la crítica “seria” opinaba de Liala:

Di gran lunga la più avvincente del novanta per cento de quelli che hanno partecipato ai premi letterari degli ultimi trent'anni. (...) È tutta una cosa danunziana, è tutta letteratura d'appendice, però, io preferisco Liala a tante zozzerie che ci ammanniscono, (...) dove non s'impara niente, non ci sono esperienze, ma solo patemi inesistenti de personaggi ancora più nebulosi (p. 175).

Pese a que, desde hace mucho tiempo, y desde perspectivas diferentes, una parte de la investigación académica se ocupa seriamente del estudio de sus obras y del fenómeno social que representó¹⁰, la escritora ha siempre quedado aislada o no incluida en las antologías de las escritoras italianas. Un ejemplo de esta exclusión lo constituyen volúmenes publicados por entes estatales como: *Scrittrici d'Italia, dal*

⁸ Como escribe A. Asor Rosa (2009), escritores como Cassola y Bassani, pertenecientes al tardo neorrealismo, eran ofensivamente definidos “le liale” de la narrativa de su época por la neovanguardia que rechazaba cualquier tipo de literatura idílica o tranquilizadora (p. 499).

⁹ Federico Zeri (1921-1998), histórico del arte de fama internacional, no perteneciente al ámbito académico de su país, se ha destacado en Italia sobre todo por sus polémicas y críticas contra la ineficiencia y la incompetencia de los funcionarios y allegados al mundo de los bienes culturales.

¹⁰ Uno de los primeros estudios y más citados por la crítica y para la crítica de las novelas de Liala, es el de U. Eco, M. Federzoni, I. Pezzini y M. P. Pozzato. En el ensayo titulado *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala* (1979). Hasta entonces no existían estudios sobre la obra de la escritora, razón por la cual, en la p. 121 los autores escriben: “Non ci risulta esistano studi di rilievo sulla produzione literaria di Liala”

Risorgimento alla Repubblica (2001) publicado para las celebraciones de los 150 años de la Unità d'Italia, entre los más de cuarenta nombres de escritoras no figura el de Liala. Es interesante notar que si bien en el prólogo se proclama la necesidad de dar voz a las escritoras olvidadas y que la falta de alguna autora se justifica en el prólogo del volumen aduciendo que la elección de las escritoras contempla sólo los volúmenes existentes en esa biblioteca, también se dice que las que faltan es a causa “anche dalla rarità stessa di molte opere, che alle volte sono presenti solo in edizioni rare, e dunque non segnalate perché escluse dal prestito” (p.4). Evidentemente, no es el caso de las obras de Amalia Liana Negretti Odescalchi, muchas de ellas fácilmente hallables en las librerías.

Pero sin duda, una alusión a las novelas rosa de tres autoras como Liala, Brunella Gasperini (1918-1979), o la contemporánea Sveva Casati Modignani no debería faltar entre los autores y autoras mencionados en antologías detalladas que aspiran a presentar la historia literaria nacional¹¹. Ejemplo de esta falta es la obra de A. Asor Rosa *Storia europea della letteratura italiana* (2009)¹²; más no sea por el solo hecho que llegados al apartado que, a rigor de canon las colocaría bajo el punto titulado “Invenzione letteraria e mercato”, se menciona otro subgénero¹³.

¹¹Sveva Casati Modignani es el pseudónimo de Bice Cairati (1938) y de su marido Nullo Cantaroni (1928-2004), quienes desde 1981 comenzaron a publicar novelas de considerable éxito comercial. La escritora ha continuado a escribir después de la muerte de su marido, el número de novelas publicadas amonta 30 hasta 2016. Sperling & Kupfer escribe sobre la autora: “è una delle firme più amate della narrativa contemporanea: i suoi romanzi sono tradotti in venti paesi e hanno venduto oltre dodici milioni di copie.

¹² La obra consta de tres volúmenes que abarcan la historia de la literatura italiana desde los orígenes hasta la actualidad. Cada volumen consta de unas 600 páginas con una detalladísima lista de los autores de cada época y movimiento.

¹³ Se argumenta que “non si può leggere il successo di mercato come un equivalente automatico di un giudizio di valore negativo” (...) “bisognerà chiedersi ogni volta come l'autore combini la sua ricerca d'un rapporto di confidenza e d'intesa con un pubblico

Téngase en cuenta que según las imposiciones del canon se definirían paraliteratura ya que las novelas en cuestión de los dos autores contemporáneos¹⁴ pertenecen a lo que el mismo Asor Rosa define novela policial. Asor Rosa concluye su reflexión argumentando que, teniendo en cuenta las mencionadas consideraciones, “si possono leggere con *legittimo godimento*¹⁵ sia un tipico giallo all’italiana (...) di G. Faletti (1950-2014), sia l’abbondante produzione -racconti gialli, inchieste, libri misti realtà e fantasia (...) di C. Lucarelli” (p. 592-593).

La índole antidemocrática del canon literario, eminentemente masculina, ha excluido a lo largo del tiempo minorías políticas, étnicas, sexuales para privilegiar obras y autores representantes de la ideología del momento. Como hemos señalado, Liala no se considera parte integrante del panorama literario italiano aun cuando

Si è affermato il concetto che la letterarietà non comprende solo ciò che interessa e piace ai letterati. «Fanno letteratura» anche le opere predilette dai lettori privi di laurea in lettere: naturalmente, a una diversità di livello. E quando un narratore scrive libri che incantano per anni e anni un pubblico sterminato, ciò rappresenta un fenomeno, un problema che va preso in esame con impegno critico, spregiudicatamente, (...) Perché di autrici di romanzi rosa ce ne sono state tante, ma di Liala ce n’è una sola: e se ha

di massa e il proprio desiderio di mantenere una propria identità e una propria elevatezza di tono”.

¹⁴ Los autores son Giorgio Falletti (1950-2014), cantante, comediante de la televisión comercial, compositor musical y desde 2002 autor de enorme éxito comercial; Carlo Lucarelli (1960) escritor, relacionado con el mundo del Comic, escenógrafo, conductor televisivo y periodista.

¹⁵ Énfasis añadido.

trionfato su tutta la concorrenza, qualche motivo deve pure esserci (V. Spinazzola 2007, p. 11).

Pero ¿qué perspectiva y qué *historia* de la literatura (italiana o de otro país) expresa una antología cualquiera que excluye deliberadamente el aporte de una parte de sus integrantes? ¿si la literatura que expresa es intencionalmente fragmentaria, esta visión parcial es útil para comprender la historia y la tradición literaria del país? ¿qué motivo justifica que en una historia de la literatura italiana “seria” e “impegnata” no se incluya la novela rosa de Liala, la de Brunella Gasperini o de la contemporánea Sveva Casati Modignani?, ¿se podría considerar la de Liala una doble omisión, ya que no sólo se ignora a la escritora, sino también a su público, en gran mayoría compuesto por mujeres?

Como es obvio, la complejidad de algunos de los interrogantes excede el ámbito italiano y el de este trabajo. Pero, aun así, retomando las reflexiones de Victoria Ocampo, algunas de estas preguntas encuentran su respuesta: “No se puede pensar en la ciencia francesa actual sin pronunciar el nombre de Marie Curie; en la literatura inglesa sin que surja el de Virginia Woolf, en la de América Latina sin pensar en Gabriela Mistral” (p. 63), como no se puede pensar el Novecento italiano sin pronunciar el nombre de Liala.

Como también cabe señalar que el aporte de la literatura y de la perspectiva de Liala y las tantas otras que no han sido siquiera mencionadas completaría y enriquecería, como sucede con las novelas de los autores varones citados por Asor Rosa (2009), cualquier obra que aspirara a documentar la historia de la literatura italiana. No sólo por el

éxito de ventas¹⁶ de estas escritoras, sino también por su individualidad literaria; y además por lo mismo que las novelas de ellos, porque lectoras (y lectores) leen sus novelas con igual “legittimo godimento”.

A propósito de la presencia negada y la tradición literaria de las escritoras, Toril Moi (1988) señala algunos de los más importantes estudios de los años setenta, y aunque tratan sobre la literatura escrita por mujeres anglosajonas, las reflexiones constituyen una valiosa fuente de inspiración. Se trata de *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A literature of their own* (1977) de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* (1979) de S. M. Gilbert y de S. Gubar. Se trata de tres estudios que logran definir “una tradición específicamente femenina en la literatura” partiendo del presupuesto que “es la *sociedad* y no la *biología* la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres” (p. 63).

La detallada investigación de S. M. Gilbert y de S. Gubar trata las principales escritoras del siglo XIX¹⁷ y evidencia cómo en aquel período, como sostiene T. Moi, “igual que en la actualidad, la ideología machista dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina”. El escritor, al igual que una divinidad, se convierte en Autor, crea el texto “a su imagen y semejanza”, en “único origen y total significado de su trabajo”; surge así lo que las investigadoras llaman “orgullosa Autor cósmico masculino”, único

¹⁶ Sobre Sveva Casati Modignani, Sperling & Kupfer: “è una delle firme più amate della narrativa contemporanea: i suoi romanzi sono tradotti in venti paesi e hanno venduto oltre dodici milioni di copie. Per lo que concerne Liala y B. Gasperini no han sido traducidas, pero su éxito en Italia es indiscutible.

¹⁷ Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte, Emily y Anne Brontë, George Eliot, Elizabeth B. Browning, Christiana Rossetti y Emily Dickinson.

ejemplo legítimo para quien se proponga escribir en una sociedad machista. Por tanto, la mujer creativa encuentra no pocos obstáculos cuando debe enfrentarse al “mito falocéntrico de la creatividad” (p. 67-68).

Así para las investigadoras definir la creatividad como una cualidad que se da sólo en el hombre, supone no sólo que las representaciones literarias dominantes de la feminidad son pura fantasía, también que, negando la posibilidad a las mujeres de crear sus propias imágenes de feminidad, se las obliga a resignarse al modelo machista dominante. A prueba de esto, citan las interpretaciones decimonónicas del eterno femenino, expresión de candidez y belleza angelical; por tanto, el modelo de mujer era “una criatura pasiva, dócil y sobre todo *sin personalidad*¹⁸. Así, para S. M. Gilbert y S. Gubar, la autodefinición de la artista dentro de una sociedad machista “está complicada por todas las definiciones machistas que intervienen entre ella y su propio Yo” (p. 69).

En una cultura donde la sexualidad ocupa una posición central, es fundamental, como argumenta Ida Magli (1989), el concepto de “proiezione”, de “esteriorizzazione” que fuera del ser biológico se convierte, para decirlo con las palabras de la antropóloga, casi en una especie de duplicado, de espejo o de ambiente total sin el cual el hombre en perenne intercambio con este no podría vivir (p.9). Este ambiente o espacio total refleja una visión unilateral de la realidad basada en la contraposición sexual hombre/mujer. El eje de esta visión gira en torno a

¹⁸ Tal y como lo cita T. Moi (1988): “Las autoras comentan agudamente que: “No tener personalidad no es sólo no ser noble, sino estar muerto. Una vida sin historia, como la vida de la Makarie di Ghoethe, es una vida de muerte, es la muerte en vida. El ideal de “pureza contemplativa” evoca, en último término, tanto al cielo como al cementerio. (p.69)

una ideología que no define la mujer por sí misma, sino en cuanto carente de falo. A propósito, Magli (1989) observa que,

Pur essendo nominato come «il membro», il membro per eccellenza, il pene non viene preso in considerazione per la costruzione culturale, ed anzi, il silenzio che lo circonda nei libri di antropologia rappresenta di per sé un dato sorprendente e significativo. È un silenzio, però, smentito dall'insieme di dati che ne dimostrano la centralità, sia nel linguaggio che fonda sulla potenza del pene, sulla vis, una rete estensissima di significati e di valori, sia sull'intreccio quasi infinito di simboli e di azioni intorno al pene che si ritrovano alla base del comportamento di tutti i popoli. [...] Dato che l'unico portatore del pene è il maschio, il non-me diventa la femminilità” (p.13).

De este modo, lo masculino se antepone a lo femenino, se eleva a único paradigma de la realidad; por oposición quienes no se identifican con esta definición por “falta de” quedan relegados en un espacio imaginario que alberga todo lo “otro”, es decir lo femenino o lo que con lo femenino se identifica. S. de Beauvoir (1962), observaba que si bien en la especie humana hay hembras esto no significa que todas ellas sean mujeres, entonces se preguntaba qué es una mujer: “la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo no-esencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro”.

La mujer no es Sujeto por sí misma, se reduce sólo a representación de cuerpo *sujeto*, atado a una realidad que no le es propia, que le ha sido impuesta a lo largo de la historia. La existencia de una representación compartida, de un orden establecido, implica también la posibilidad de la transgresión, de romper con ese orden; y como afirma Bataille (2009) no existen prohibiciones que no puedan ser transgredidas.

De hecho, la transgresión consiste en dejar de “re-conocernos en una imagen estereotipada para volver a descubrir nuestros propios rasgos. Descubro a través de mi mirada mi propia imagen eclipsada. Mi propia mirada usurpada por la caracterización rígida del otro (Mizrahi, 1987, p. 40). Transgredir significa desconocer esa otra mirada, no reconocerse en ella, el poder subvertirla y superarla porque no me refleja.

Este nexo “creativo” con el espejo es lo que nos permite ir más allá, advertir las transformaciones de aquellos sentimientos o deseos que creíamos obvios e inamovibles, y esto es posible gracias a un cambio/transgresión de perspectiva, ahora es mi propia mirada, no la ajena, la que rechaza esquemas rígidos y permite que me vea como ser en continua transformación. Sostiene L. Mizrahi (1987) que se nace y se muere más de una vez; la primera vez es por obra de la madre, las demás son el producto de nuestra interioridad que actúa sobre la base de una apertura al mundo. La imagen de la mujer está construida socialmente sobre representaciones culturales que se ajustan a las necesidades del imaginario masculino, a ese “espejo” que no nos refleja porque no existimos como sujetos sino como categoría, en deterioro de cada propia autenticidad, de cada propia individualidad.

Por lo que concierne la tradición literaria de las escritoras T. Moynihan dice que en el mencionado volumen *A literature of their own*, E. Showalter sostiene, como también lo hace G. Geer, que debido al carácter transitorio de la fama literaria de las mujeres que lleva a olvidar obras y autoras de una generación a la otra, hace que “cada generación de escritoras” se haya encontrado aparentemente “sin historia” y se haya visto “obligada a redescubrir el pasado de nuevo, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo”. Esta situación, que Showalter señala para las novelistas inglesas, es común a otras subculturas literarias y se puede resumir en tres fases: en la primera y más extensa se observa la “imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales”; en la segunda, la “de *protesta* contra estos modelos y valores” junto con la “*defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía”; y en la tercera, la “fase de *autodescubrimiento*, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad”. Estas fases, según Showalter, se deberían llamar Femenina, Feminista, y de la mujer (p. 66-67).

Si bien a partir del siglo XVIII en los ambientes ilustrados de los salones literarios europeos la inacción a la que estaban subyugadas las mujeres comenzará a ceder paso a una eficaz participación en los debates y conversaciones sobre los más variados temas, como observa G. Morandini (1980), las escritoras nacidas en las primeras dos décadas del siglo XIX todavía se adecuaban a los únicos modelos masculinos

existentes, sin por ello dejar de instruirse culturalmente con cuanto había a su alcance y sin dejar de reflexionar acerca de su acceso a la escritura (p.8).

Así, hacia la primera mitad de siglo, y contemporáneamente con las reivindicaciones políticas y laborales, en Inglaterra y en otras partes de Europa, como Italia con los movimientos nacionalistas, denominados Risorgimento, la novela se vuelve social y para las mujeres de las generaciones entre los años treinta y cuarenta se presentan nuevas oportunidades para escribir, publicar y ser retribuidas. En la Italia de los años de la proclamación de l'Unità (1860) comienza a difundirse el hábito a la lectura gracias a la creciente escolarización y a la naciente prensa nacional.

De evidente influencia francesa, las novelas destinadas a un público heterogéneo, proponían aventuras, amores, guerras, a un público heterogéneo en cuanto clases sociales, pero donde la componente femenina, como señala A. Arslan (1998), era mayoritaria. Durante este período escribían las autoras nacidas en las primeras décadas del siglo como: Caterina Percoto (1812-1887), Luisa Amalia Paladini (1810-1872), Felicita Morandi (1827-1903), Erminia Fua' Fusinato (1834-1876), Alinda Bonacci Brunamonti (1842-1903), entre otras. Lentamente las mujeres van mejorando su calidad de vida, seguirán relegadas a la intimidad de las paredes domésticas, “dalle mille proibizioni e dalle mille costrizioni social” pero con algún tiempo más a disposición que favorece la lectura y la adquisición de un cierto modelo cultural. “Quello che le donne non possono ancora vivere, lo possono almeno sognare”, a la

exigencia de este modelo cultural se adaptan los textos literarios, en su mayoría novelas de trama amorosa, la lectura de las novelas de amor suple las experiencias negadas, las novelas se convierten en “la fabbrica” del ensueño, la “porta per l’evasione consentita”. Para los moralistas de la época, el fin educativo justificaba la lectura de estas novelas, pero en realidad, se trataba de una apertura aparente, en cuanto se trataba sólo de consentir el “piacere innocente e neutrale” de la lectura de textos “sanamente ricreativi” (Arslan, 1998, p.16).

Gracias a la lectura de novelas de amor escritas por y para mujeres las lectoras accederán al mundo moderno. Un numeroso grupo de “abili artigiane della penna” (Arslan, 1998, p.16), entre otras Ernesta Bono Cavallini (1808-1867), Marchesa Colombi, pseudónimo de María Antonietta Torriani (1840-1920), Neera, pseudónimo de Anna Zuccari Radius (1846-1918), Carolina Invernizio (1851-1916), Anna Vertua Gentile (1850-1926), Matilde Serao (1856-1927), Vittoria Aganoor Pampilj (1855-1910), Regina di Luanto, pseudónimo de Anna Guendalina Lipperini (1862-1914), Jolanda, pseudónimo de Maria Majocchi (1864-1917), Luigi di San Giusto, pseudónimo de Luigia Gervasio (1865-1956), Annie Vivanti (1866-1942), Clarice Tartufari (1868-1933), Ada Negri (1870-1945), Willy Dias (1872-1956), Jane Grey, pseudónimo de Clelia Pellicano (1873-1923), Grazia Deledda (1875-1936), Sibilla Aleramo (1876-1960), Flavia Steno (1877-1946), Amalia Guglielminetti (1881-1941), Carola Prosperi (1883-1981), Mura (1892-1940), Luciana Peverelli (1902-1986), y por supuesto, Amalia

Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), entre otras se dedicaron a escribieron novelas.

Todas ellas encontraron en la novela de amor el espacio que no les dejaba la “letteratura vera” y, como en el caso del resto de sus contemporáneas europeas, también la ocasión de una cierta independencia económica y “pazienza se non saranno opere destinate a una vita immortale” (Arslan, 1998, p. 16).

Las novelas apolíticas de C. Invernizio, representan muy bien esta época de la sociedad italiana; “la conigliasca creatrice di mondi”, como la llama U. Eco, narraba de gentes y familias de todas las clases sociales, representava el universo dei suoi stessi lettori” sin descuentos, con “educata pietà” escribía “sulla misura dell’Italietta dopo l’unità”. Publicó su primera novela en 1876 en una sociedad patriarcal y conservadora, dominada por “l’ossessione del «buon nome della familia e di ciò che penseranno gli altri», que reflejaba en sus tramas donde con frecuencia la acción de las mujeres era decisiva y la incapacidad de “uomini pasticcioni e indifesi” era evidente. C. Invernizio animará a sus heroínas, según U. Eco, con las características del *superuomo de massa* de la novela por entrega, es decir un personaje ejemplar por su inteligencia, sentido de la justicia y moralmente impecable, capaz de intervenir con la violencia si es necesario para hacer justicia. Pero a diferencia del *superuomo de massa*, las mujeres de Invernizio no luchan por la justicia, sino por restaurar el orden establecido. Esta ideología conservadora, escribe Eco, banaliza las batallas de las mujeres de Invernizio que, aunque ganen sus batallas, perderán siempre si se las compara con

personajes como la Clarissa de Richardson que, por lo menos, intentó escapar de una situación que la asfixiaba. Estas primeras heroínas italianas viven una existencia donde las apariencias ocupan un espacio fundamental, sufren y luchan para salvar las apariencias, son “eroine di una semiótica del decoro” (p.20-24).

Por lo que se refiere a la Argentina del siglo XIX, conservadora y patriarcal, la condición de las mujeres no presentaba particulares diferencias con la europea; allí también a las mujeres se las relegaba al espacio doméstico y, como en Europa, a los hombres correspondían los espacios públicos, la economía y la defensa del honor. Pese a que en el país prácticamente no existía la educación escolástica para las mujeres, esto no impedía que se aprendiera y leyera dentro de los muros del hogar, siendo lo habitual la lectura de romances o textos religiosos en voz alta; de esta costumbre beneficiaban las mujeres de los sectores dominantes, y ya durante las primeras décadas del siglo el aumento de las que sabían leer y escribir era considerable (Barrancos 2007, doc. digital). Y, aun así, no obstante los límites que las marginaban, hubo entre estas mujeres grandes lectoras e importantes escritoras que, si bien no siempre fueron completamente conscientes de la discriminación de género que intentaba silenciarlas, demostraron ampliamente sus capacidades y cualidades literarias y plantearon, en modo directo algunas y otras usando un lenguaje menos audaz, la necesidad de ir más allá de las convenciones y restricciones que les imponía el sistema. Durante estos años una mujer se ocupaba de la modernización de las lecturas, no sólo para mujeres, como observa D. Barrancos (2007), que circulaban en

los ambientes más importantes de Buenos Aires, su nombre era María Sánchez de Mendeville (1786-1868), patriota, ligada a los acontecimientos de la Revolución de Mayo de 1810, en sus tertulias se debatían las grandes cuestiones políticas de la recién nacida nación pero también de literatura (doc. digital). Marica Sánchez (como era costumbre llamarla) tuvo a su cargo como presidenta la Sociedad de la Beneficencia, además de hospitales, casa de huérfanas, escuelas y colegios para mujeres.

Marica Sánchez compartía su gusto por la cultura con tantas otras mujeres y varones como J.B. Alberdi, E. Echeverría, J. Mármol, autor de la novela *Amalia* (1851), quienes “se formaron cultural, sentimental y espiritualmente” en bajo su influencia (M.S. Quesada 2011, doc. digital). Gracias al intercambio epistolar con su círculo de amigas, que como ella gustaban de la lectura, sabemos cuáles eran los autores que se leían en la época. Por cierto, como señala M.S. Quesada (2011), Marica Sánchez leía George Sand, pseudónimo de la escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876) Baronesa de Dudevant, en una carta a un amigo escribía: “En muchas páginas de Sand he saboreado mis dolores... me he encontrado...”; según la historiadora, una novela de la francesa que pudo haber impresionado a Marica Sánchez es *Indiana* (1832), por el tipo femenino que la protagoniza: joven isleña del dominio francés, casada con un hombre autoritario mucho mayor que ella, se enamora de joven aristocrático, seductor empedernido (Quesada, doc. digital). En la correspondencia de la compositora y pianista Candelaria Somellera (1777-1856) a Marica Sánchez podemos leer: “Amiga mía, me río yo de

los amantes que nos pinta Alejandro Dumas” (M.S. Quesada 2011, doc. digital), en 1844 Justa Foguet de Sánchez (1787-1852) le escribía que:

(...) Entonces le dije que les contara que las señoras argentinas habían olvidado a Voltaire, Volney y hasta a Madame de Staël, que conocían a Víctor Hugo, Lamartine, Dumas, Sue, de la Viña, Kock, Gorlan, Marcelina Valmore, Orago, Ducange, Nodier, Balzac y en fin, por no parecer pedante no alargué la lista de los autores conocidos por nosotras y el conocimiento que tenemos de los apuros en que la oposición pone a M. Guizot y del jesuitismo del conde de Montalembert, Bartelemi y Compañía (M.S. Quesada 2011, doc. digital).

Además de las reivindicaciones de la actualidad de las lecturas de las damas porteñas, se percibe en los escritos de algunas de ellas, como observa M.S. Quesada (2011) un atisbo de crítica hacia la discriminación femenina. Es el caso de Manuela Gómez de Calzadilla (1787-1875): dama de la alta sociedad porteña, comentaba a su amiga Marica Sánchez su pena por la creciente desconsideración hacia la instrucción de las mujeres:

Cuando yo recuerdo lo poco que nos han enseñado, generalmente hablando, y observo a presente cuanto se ha debilitado la idea de hacernos progresar, me muero de pena porque es para mí un principio, que las sociedades se ilustrarían más pronto si el cultivo de la razón fuera simultáneo en ambos sexos. No precisamente igual, pero siempre proporcionado. ¿Habría alguna razón justa para negarle a la mujer lo que le es

dado tener en la mejora social? ¿No tiene ella calidades particulares, en la combinación de su ingenio, que al hombre no le es dado obtener? (M.S. Quesada 2011, doc. digital).

Pero pese a esta sociedad reaccionaria, no sólo leían, también escribían, polemizaban o desafiaban abiertamente la sociedad y la cultura de su época: como es el caso de Juana P. Manso (1819-1875), integrante de la Generación del '37, maestra, traductora, periodista y escritora, y precursora del feminismo en Argentina, Uruguay y Brasil, en 1854 publica, por entregas en *Álbum de señoritas*, “Periódico de literatura, modas, bellas artes y teatros”, la novela *La familia del comendador*, donde crítica el autoritarismo patriarcal y el racismo de la sociedad de su época y defiende el amor romántico y la libertad individual. Es interesante reproducir aquí un fragmento de la presentación del periódico firmado por la misma J. P. Manso, además de declarar su empeño para con las lectoras, reivindica la escritora una dimensión vital y casi mística para el continente americano en contraste con una Europa secularizada:

El elemento americano dominará exclusivamente los artículos literarios. Dejaremos la Europa y sus tradiciones seculares, y cuando viajemos, será para admirar la robusta naturaleza, los gérmenes imponderables de la riqueza de nuestro continente: y no perderemos nada. ¡Allá el pensamiento del hombre y el polvo de mil generaciones! Aquí el pensamiento de Dios, puro, grandioso y primitivo, que no es posible contemplar sin sentirse conmovido (Manso 1854, doc. digital).

En aquellos mismos años Juana Manuela Gorriti publica por entregas *La quena* (1848), novela romántica sobre los amores de una princesa inca y un español; Eduarda Mansilla (1834-1892), publica en 1860 la primera edición de la novela *Lucía Miranda* bajo pseudónimo masculino “Daniel”. *Lucía Miranda* es la reescritura de una leyenda que se remonta al siglo XVI narra el enfrentamiento entre los europeos civilizados y la barbarie de los nativos americanos. Lucía Miranda, mujer blanca es tomada cautiva por los indígenas, su belleza provoca pasión, venganza y celos a tal punto que casusa la destrucción del fuerte de Sancti Spiritu (M.S. Quesada 2011, doc. digital). E. Mansilla publicó su tercera novela en París y fue elogiada por V. Hugo.

Por último, otra escritora para destacar es Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1888), publicó la novela romántica y sentimental *Margarita* en 1875. La obra es, según N. Crespo (2015), de clara inspiración decimonónica, que luego la escritora adapta a “los conflictos entre la virtud acechada y la villanía” que “se enmarcan en algunas de las preocupaciones más acuciantes de Argentina en 1870”, entre las que se encuentran “la inmigración italiana, la educación moral de las jóvenes, el matrimonio por amor, el sentimiento religioso versus la iglesia, la discutida cuestión de la emancipación de las mujeres”. Como sostiene la investigadora, es posible reconocer en las obras de algunas de las escritoras que hemos mencionado, la lucha entre el Bien y el Mal, fuerzas opuestas que presentan “un tipo de equilibrio cósmico y trascendental”; se trata de una perspectiva cristiana que se inspira en una

“concepción humanitaria y moral del mundo, según la cual la violencia es un problema contingente y masculino” (Crespo 2015, doc. digital).

Como observa A.M. Risco (2012), a inicios del siglo XIX el concepto de literatura abarcaba una amplia parte de escritos. La distancia que separaba la literatura del artículo periodístico era casi inexistente (doc. digital); por tanto, cuando en la Francia de las conquistas sociales burguesas, se extiende la alfabetización, los periódicos cogen la oportunidad para presentar un nuevo producto, se trata de breves suplementos culturales a bajo coste denominados *feuilleton*, diminutivo de *feuille*, hoja, página. El folletín incluía todas aquellas noticias que no encontraban su sitio en los periódicos, como la crítica literaria u otros artículos que trataban temas y eventos de cualquier índole cultural y también breves capítulos de novelas, llamadas novelas por entregas, en italiano traducido como “romanzo d’appendice”.

La fórmula del nuevo producto obtuvo en breve tiempo un enorme éxito comercial dentro del sector de la clase obrera, poco instruida y menos exigente en materia literaria. La opinión de las clases cultas que veían en estas obras puro producto mercantil, la poca pretensión estética, la brevedad y el destino popular hicieron que estas publicaciones fueran desvalorizadas a subgénero; como consecuencia muchas obras publicadas por entregas fueron excluidas de los cánones literarios.

Por lo que respecta Hispanoamérica y Argentina, tanto el desarrollo como la valoración negativa del folletín coincidieron con los modos y la crítica europea; además, gran parte de los críticos concuerda

en que en la evolución de la novela popular latinoamericana se observan las influencias francesa, española e inglesa (Risco 2012, doc. digital). En el caso específico de Argentina cabe destacar, según Risco (2012), que la revalorización del género comienza a partir del decenio peronista y luego continúa con mayor energía durante los años sesenta; en el espacio de la historia de la literatura argentina al proyecto editorial del Centro Editor de América Latina se debe la valoración y resignificación del género y a el ensayista y estudioso de medios de comunicación y cultura popular J. B. Rivera (1938-2004) la definición del folletín como género literario específico denominado “novela popular”; su análisis significó la reconsideración de estos textos y despertó el interés de los estudios académicos por la literatura popular (doc. digital). Refiriéndose a *Boquitas pintadas* (1969) M. Puig declaraba: “es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular” (Puig 1974).

Por fin, durante el siglo XX, nuevas transformaciones cambiarán la fisonomía de la novela; gracias a la renovación de las técnicas narrativas los novelistas y las novelistas del siglo XX abrirán el paso a un vasto repertorio de posibilidades técnicas: los diálogos ocupan un espacio importante, si en el siglo anterior prevalecía el narrador omnisciente, en la nueva época la tendencia será la de una tercera persona transformada en observador externo, no omnisciente; se recurre a todas las personas narrativas, a los monólogos interiores, a diversos puntos de vista.

La experimentación, que por cierto cambió la estructura de las obras, se interesó por aspectos antes ignorados, como por ejemplo el tratamiento del tiempo: concentrado o exageradamente dilatado, la fragmentación y alternancia de diversas historias o episodios. También se interesó por explorar el espacio, capaz de relacionar personajes, de espacios míticos, etc. Si bien los lectores se acostumbraron a las novedades, algunas experimentaciones, debido a las técnicas mencionadas, produjeron obras que presentaban no pocas dificultades, muchas debido también a la originalidad de los nuevos escritores.

Por lo que respecta Hispanoamérica, las novedades y renovaciones técnicas comenzadas con el Modernismo, se consolidan hacia los años cuarenta cuando se abandona la estética realista decimonónica por las nuevas técnicas vanguardistas norteamericanas y europeas, los viejos temas se tratan desde nuevas perspectivas, aparecen nuevas corrientes, como la fantástica o la del realismo mágico. Durante los años sesenta, surge una nueva generación integrada por autores y autoras que mantienen las líneas narrativas vanguardistas iniciadas en los períodos anteriores pero que destacan por la centralidad que asume el lenguaje en sus obras, a tal punto que *Boquitas pintadas* (1969), de Manuel Puig, es esencialmente una transcripción de diferentes voces.

En cuanto a las escritoras hispanoamericanas, O. Solís Hernández (2012) señala que, en el ámbito de las narradoras mexicanas y argentinas de los siglos XX y XXI, uno de los aspectos que destacan “es el tiempo desde donde escriben las mujeres”. La investigadora divide a las autoras en dos grupos: las escritoras “pioneras”, de inicios de siglo XX, y las

escritoras “nóveles”, desde los años setenta en adelante. Las primeras comenzaron a escribir dentro de un espacio que les era negado, y sus narraciones, están relacionadas con el pasado, tanto nacional como individual, y desde una perspectiva dominada por las múltiples formas de la autoridad patriarcal; por el contrario, en la escritura de las “nóveles”, encontramos “conscientes de su tiempo, sujetos de su propia historia y con una visión del mundo diferente”.

Sin embargo, afirma O. Solís Hernández, existe una especie de continuidad, “un hilo que atraviesa las generaciones de escritoras. Ese hilo está tejido por otros hilos: la escritura, el lenguaje, las mujeres, las relaciones, la sociedad, la ficción, el cuerpo, el poder, la identidad” (p. 223-224). En cada una de ellas, sostiene O. Solís Hernández, se percibe la importancia de la escritura “como vehículo de autoconocimiento y liberación” y en todas ellas se puede observar un mundo hecho de dualidades: “dentro-fuera, interior-exterior, prohibido-permitido, femenino-masculino, hombre-mujer, público-privado, real-ficticio, racional-locura, dominado-dominante, rico-pobre, norte-sur, civilización-barbarie, América-Europa”. Las escritoras tratan de sobreponerse a estas divisiones y demostrar que “la ficción puede dar respuestas” allí donde la “realidad” no logra darlas; sin mostrar cómo la sociedad se ha servido de estas oposiciones para colocar a “los individuos en determinados lugares, los cuales luego son asumidos como lo que *les corresponde*”. De este modo, las escritoras pretenden “subvertir este orden, minarlo, trastocarlo”, y para lograrlo se sirven de procedimientos narrativos a

través de los cuales “llegan a cuestionarse a sí mismas como mujeres, a la sociedad, a las instituciones y a la Historia” (p. 224).

Además de las escritoras citadas por O. Solís Hernández (2012, p. 223), las mexicanas Guadalupe Dueñas (1920-2002), Amparo Dávila (1928), Elena Garro (1916-1998), Silvia Molina (1946), Natalia Toledo (1967), la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), las argentinas Silvina Ocampo (1903-1993), Victoria Ocampo (1890-1979), Angélica Gorodischer (1928), Luisa Valenzuela (1938), Claudia Piñeiro (1960), Verónica Murguía (1960), Myriam Laurini (1949), la lista se puede integrar con más nombres de poetisas, novelistas, cuentistas, como Alfonsina Storni (1892-1938), Defina Bunge (1881-1952), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Delmira Agustini (1886-1914), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Clarice Lispector (1920-1977), Olga Orozco (1920-1999), María Angélica Bosco (1909-2006), María Elena Walsh (1930-2011), Tununa Mercado (1939), Elsa Bornemann (1952-2013), Isabel Allende (1942), Marcela Serrano (1951), Reina Roffé (1951), Araceli Bellota (1960), Gloria Casañas (1964), Florencia Canale, Florencia Bonelli (1971), y por último, pero no menos importante, la asturiana Corín Tellado, pseudónimo de María del Socorro Tellado López (1927-2009), caso excepcional, apreciada por millones de lectoras hispanoamericanas.

1. 2. Literatura y Paraliteratura

En cuanto a la distinción entre literatura y paraliteratura donde se ha enmarcado el género rosa, es preciso aclarar qué se entiende por esta clasificación. Generalmente se asocia la paraliteratura a adjetivos que la descalifican. El prefijo para- derivado del griego *pará* designa algo que está “al margen de”, que es “semejante a”; para Bordoni la paraliteratura se parece a la literatura, pero no alcanza el rango de literatura y la causa de esta subalternidad se debe a la actitud ingenua y agradable de evasión, de poco empeño intelectual que presupone este tipo de lectura en el lector adulto, por esta razón, afirma el sociólogo, la paraliteratura “è riuscita a imporsi per quello che è: un gioco” y esto en parte, gracias los potentes medios masivos de comunicación como la televisión que han influenciado la crítica tradicional, que ha debido transformar su reprobación en una gradual tolerancia hasta llegar a la plena aceptación de subgéneros como el policíaca, comics, ciencia ficción, etc. (1993, p. 40).

Bajo la categoría género (cuento, novela, etc.) se posicionan otras categorías, los subgéneros (novela rosa, policíaca, de ciencia ficción, etc.), cada uno con sus específicas características y destinados a un específico público: el rosa es el subgénero literario destinado a la mujer, como sostiene Martínez Garrido (2000), está “dedicado a la conservación tópica y arquetípica de la «feminidad», vista y entendida desde una óptica exclusivamente patriarcal” (p. 529). De cada una de estas categorías subordinadas se desprenden otras que se distinguen por dedicarse a temáticas aún más limitadas. Por ejemplo, del subgénero rosa

se desprenden varias tipologías: romántico, erótico, porno-soft, todos productos de la progresiva modernización y adecuación de la novela rosa a los contextos históricos.

Sin embargo, nota C. Bordoni (1993), muchas personas “importantes y famosas” leen este tipo de publicaciones con el simple propósito de distraerse o como auxilio para conciliar el sueño, y justamente la función práctica que se le asigna a estos textos, se podría considerar como una de las razones que explicaría la degradación de este tipo de lectura (p. 40). Liala declaraba en una entrevista concedida al cotidiano nacional La Stampa de Turín (Piscitelli, 1995):

Ho lettrici e lettori. Sì, anche uomini: sindacalisti, professori, ragionieri. Hanno età diverse e condizioni sociali disparate. C'è una differenza che si può sottolineare: le donne semplici confessano di leggere i miei libri, le intellettuali si guardano bene dall'ammetterlo (p.13).

Las principales características la literatura de consumo, se pueden resumir en los siguientes puntos (como se citan en Cecchetti, 2011, p. 10)¹⁹:

- 1- los consumidores y consumidoras perciben la paraliteratura como “diferente” de la literatura;
- 2- el código paraliterario propende a la conservación;
- 3- la comercialización de la paraliteratura es serial;
- 4- el autor o autora paraliterario es tendencialmente sustituible;

¹⁹ Traducción propia.

- 5- la paraliteratura tiene generalmente una dimensión internacional;
- 6- es un fenómeno industrial;
- 7- suele utilizar modelos semióticos extraliterarios;
- 8- consiente el intercambio de módulos entre diferentes códigos;
- 9- permite una lectura veloz y efímera;
- 10- es objeto de estudios y proyección de mercado.

Por lo que concierne la especificación “de consumo”, como destaca Destreri (2009), es oportuno precisar que por “consumo” se indica un comportamiento social dotado de significado en el cual los consumidores, no son meros sujetos pasivos, sino parte activa que siempre manifiesta sus intereses, aun cuando el contenido de los mensajes los orientaría hacia una actitud pasiva. Estos productos de consumo cultural, explica el sociólogo, forman parte de los procesos de socialización que se verifican a través de los medios de comunicación masiva; la literatura de consumo, que desde sus inicios es uno de estos medios, ayuda a interpretar las propias experiencias en claves dotadas de significado (doc. digital).

G. Petronio indica una distinción aún más específica entre literatura de consumo y literatura de masas. Mientras la literatura de consumo se destina a un público que disfruta de este tipo de texto como un pasatiempo y se caracteriza por ser serial y por el tratamiento superficial de temas y personajes, y está ya presente en la biblioteca de Alonso Quijano; la literatura de masas implica necesariamente la

existencia de una sociedad masificada y heterogénea, de un público mixto (como citado en Destreri, 2009, doc. digital).

El desarrollo económico del siglo XIX garantizó una producción especializada de textos, es decir ya no para la masa en general, sino textos destinados a los gustos de diferentes públicos, en este contexto surge la literatura para mujeres escrita por mujeres, que todavía no constituía un género, porque cada una de estas escritoras tenía su particular estilo. Si un elemento las unía era “il modello sentimentale del sogno ad occhi aperti”, la producción serial llegará en las décadas sucesivas. En opinión de Destreri el consumo cultural se debe entender como una «“attività” dei fruitori e non può essere semplicemente dedotto dalle caratteristiche “oggettive” degli oggetti “consumati”» (doc. digital, cap. 1). Los productos u “objetos culturales”, afirma Illouz (2015), como los *bestsellers*, resultado final del proceso de mercantilización del libro iniciado en la Europa del siglo XVI (Illouz, 2015), permiten observar los cambios socioculturales que se suceden en el tiempo y establecer las diferencias culturales que separan lo moderno de lo que ya ha dejado de serlo (p. 9).

En cuanto a la denominación “popular”, como ya hemos precisado, el término indica productos literarios estereotipados de entretenimiento o evasión, de escaso valor formal y cultural, pero de gran éxito comercial. A inicios de la era moderna existe ya una literatura dedicada al entretenimiento de las clases más humildes y a partir de finales del siglo XVI e inicios del XVII es evidente la división de los textos basada en una distinción ética de las clases sociales, por un lado,

para la burguesía, “textos racionales y personajes activos” y por otro, textos “religiosos/supersticiosos” para las clases populares, o “individualística ed egoística vs renunciataria e superstiziosa” (como citado en Destreri, 2009, doc. digital). Las primeras publicaciones destinadas a las clases populares urbanas y, en menor medida, a la campesina, se remontan a la Francia del siglo XVII y el público, tanto de aquella época como el de las épocas sucesivas, «non si attende da essa il miglioramento del suo lavoro quotidiano», sino «l’evocazione di tutto ciò che non è il suo universo di tutti i giorni» (como citado en Destreri, 2009).

Una parte importante de las lectoras y lectores del subgénero rosa prefería el estilo “rosa Liala” (por cierto, había otras escritoras y todas, como veremos, con sus particulares estilos) formaban parte de las masas populares. Las lectoras, la mayoría pertenecientes a las clases más humildes, eran mujeres de escasa instrucción que se ocupaban de las fatigas de la casa, muchas también trabajaban fuera de casa y debían siempre hacer frente al prejuicio de que ser mujer era una desventaja insuperable; para ellas el Estado y la tradición patriarcal reservaba una (su)misión importante: cultivar como mayor aspiración el casarse lo mejor posible y la maternidad (De Grazia, 1993). Las mujeres de estos años sentían, al igual que las protagonistas de la ficción, el peso de la opresión cotidiana, de la falta de reconocimiento social y como ellas soñaban con poder escapar de los límites a los que estaban sometidas, pero a diferencia de las protagonistas de la ficción, pertenecientes a la alta burguesía, cuando no a la nobleza, en la realidad eran muy pocas las

mujeres que lo lograban, y sólo en apariencia. Sin duda este tipo de literatura popular concedía, una pausa, una momentánea fuga de la mísera realidad que las rodeaba.

Por lo que se refiere a la etiqueta “rosa”, color con el que la cultura mediática distingue el subgénero, la oposición celeste-rosa, según N. Bazzano (2014), se remonta a una antigua distinción, la del azul-rojo; mientras que la división determinada por el sexo estriba en una separación que se remonta a finales de la Edad Media cuando el color rojo indicaba femenino y el azul masculino. El color rojo se relacionaba con la excitación y el sexo; en cambio, si lo asociado a las mujeres, diferentes tonalidades del rojo presentan significados nefastos, uno de ellos es el de la sangre menstrual, responsable de la impureza y la femineidad peligrosa. Esta división de género basada en conjeturas simbólicas y válida sólo si los colores azul y rojo se yuxtaponían, asociada a otros colores perdía esta connotación (doc. digital, cap.14).

J.B. Paoletti (2012) sostiene que la asociación arbitraria rosa, igual femenino, es bastante reciente, puesto que hasta mediados del siglo XIX el color rosa no indicaba alguna diferencia sexual. De hecho, sostiene Paoletti, durante el siglo XVIII el color de la indumentaria de hombres y mujeres era indiferente, para la vestimenta de los niños más pequeños se prefería el color blanco que a las razones simbólicas sumaba otras prácticas; por ejemplo, gracias a la mecanización y al uso del blanqueado, las ropas soportaban los frecuentes lavados sin dañarse demasiado. A finales del siglo XIX encontramos apenas una alusión en literatura, L.M. Alcott menciona en *Mujercitas*, atribuyéndola a una

moda francesa, la práctica de diferenciar los bebés con cintas azules para los varones y rosas para las mujeres (doc. digital).

Durante las primeras décadas del siglo XX se observan los primeros indicios del cambio que verá la asignación de colores según el sexo, y ya mediados de siglo la distinción es neta: el rosa se identifica con la mujer y lo encontramos no sólo en la vestimenta, sino también en los bienes de consumo y en todo aquello que concierne lo femenino. Por aquellos años debutó Barbie y sus tonalidades de rosa, como observa Bazzano (2014):

Rosa: tutto l'universo di Barbie è incontestabilmente rosa. Rosa carne, rosa cipria, rosa buganvillea, rosa bon bon, rosa salmone, rosa ciliegia, rosa shocking, rosa fragola, rosa malva, rosa baby, rosa peonia, rosa confetto, rosa cliclamino, rosa albicocca, rosa lilla, rosa lampone, rosa lollipop, rosa antico, rosa pesca, rosa fucsia, rosa caramella... Lucido, iridiscente, opaco, fluorescente, matto, diafano, scintillante, madreperlado, glitterato, velato, paillettato, luccicante... purché rosa (doc. digital, cap.14).

M. Rak, estudioso de las obras y de los lenguajes del arte que orientan los comportamientos colectivos y las tendencias de la cultura mediática, en su ensayo *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso* (1999), observa que “Il rosa è il colore della pelle giovane”, carece de la violencia del color rojo que alude a “urgenze e turgori”. Es el color “dei preludi, dell'avvicinamento, dell'affioramento, della preparazione, dello sfioramento, del contatto”. Señala también que, el color, que utiliza el sistema mediático para definir objetos, narraciones y situaciones contiene

“un eros senza conflitti insanabili, intimo ma chiacchierato, pettegolo e giovanilista” (p. 3).

Otro aspecto importante subrayado por Rak (1999) es la perspectiva desde la cual se observan y narran los hechos del rosa: se definen y consideran sólo y exclusivamente desde el punto de vista de la mujer, hecho que, según el estudioso, además de permitir una rápida identificación del producto entre las demás tipologías pone en evidencia la más obvia de las diferencias, la diferencia entre hombre y mujer. De hecho, explica Rak, el uso del adjetivo rosa en los mensajes y las representaciones mediáticas sugiere que la presencia de mujeres determina “atmosfere euforizzanti ed erotizzanti: la política rosa, la manager rosa, gli affari rosa, gli incontri rosa” (p. 3-4).

Rak define “popolare”, “reazionaria” y “violenta” la dimensión de la cultura mediática que enfatiza el rosa como diferencia sexual, porque se apoya sobre la suposición que todo tipo de relación entre las personas gravita, de un modo u otro, según procesos que atañen a los impulsos sexuales (p. 4). De acuerdo con esta concepción mediática, define el rosa como

un insieme de situazioni, comportamenti e oggetti che fanno riferimento a pratiche prevalentemente legate al prelude dell'accoppiamento amoroso (...). I testi mediali -oggetti, insegne, spot, articoli, romanzi, fumetti, fotoromanzi- fanno riferimento al prelude quando mettono nei loro titoli la parola *rosa* (Rak 1999, p. 4).

En la cultura mediática, sostiene M. Marzano (2010), donde la violencia simbólica es una plaga oculta en los modelos color rosa, ligados a estrategias de mercado, que proponen los medios y sectores comerciales, *Piccole donne crescono*²⁰ (p. 61). Desde la más temprana edad se impone a las niñas un determinado modelo de cuerpo, de maquillaje, de moda insinuante, son “pequeñas mujeres”, destinadas a gestar cuerpos-objeto (p. 62-68). Son *Muñecas vivientes*, para N. Walter (2010), destinadas a satisfacer una cultura hipersexual que las cosifica, utilizando la retórica de una presunta emancipación femenina que, lejos de resultar liberadora es, como sostiene la escritora, opresiva y coercitiva para las mujeres, y pesa especialmente sobre aquellas con limitadas posibilidades de elección. Los contenidos de publicaciones, revistas y novelas para la mujer objeto han procurado reforzar lo “obvio” afirma Walter; si se es mujer, lo natural es ocuparse de dietas, moda, cotilleo, productos de belleza, relaciones de pareja y artículos de actualidad que requieren un mínimo esfuerzo intelectual (doc. digital).

Las características de las publicaciones para mujeres no han cambiado, son fácilmente reconocibles, y cuentan con un público “fiel” que aprecia la simplicidad de los contenidos propuestos. Hoy, como en el pasado, escribe Walter, el mercado es el único árbitro, los productores se justifican aduciendo la imposibilidad de optar por estrategias que no contemplen la ley del mercado (doc. digital). Las portadas de las novelas son sumamente eficaces, siguen proponiendo títulos e imágenes de amores color rosa “romántico” para las lectoras conservadoras; sin

²⁰ Traducción italiana de *Good wives* (1869, en español *Aquellas mujercitas*), novela de L.M. Alcott, escritora estadounidense (1832-1888).

embargo, los gustos literarios van cambiando con el tiempo y la novedad con respecto al pasado la constituyen las lectoras “emancipadas”. Con el advenimiento en los últimos años del rosa erótico, historias de explícita sumisión y sadomasoquismo han vendido millones de copias en todo el mundo. Indudablemente, en los estilos y gustos se registran cambios, evidencias innegables de una manera distinta de sentir, entender las cosas, pero no el rol asignado a la mujer. Como es obvio, concluye Walter, esta cultura mediática basada en la hipersexualidad, no abarca la totalidad de las mujeres; pero la mujer que consigue el éxito y la admiración (según la escritora, por estar relacionada sentimentalmente, como la Pamela de Richardson, con un personaje famoso masculino y no por sí misma) en este tipo de cultura es, sin duda, una mujer dispuesta a sacrificarse por un ideal de belleza física que la reduce a objeto, es “la muñeca de carne y hueso que ha reemplazado a la mujer liberada que debería estar abriéndose camino en el siglo XXI” (doc. digital).

Por último, cabe señalar la diferencia que se establece en cuestión de gustos entre la literatura culta o “alta” y literatura popular o “menor”: mientras que la primera sería arte expresión de buen gusto, ciertos géneros de la segunda sería *kitsch*, es decir expresión de lo considerado de mal gusto. Lo kitsch en literatura, generalmente se asocia a la “letteratura da quattro soldi sfornata a migliaia di copie, che si fonda su personaggi e situazioni stereotipati e fornisce una distrazione facile, che non esige da parte del lettore uno sforzo particolare d'intelligenza e di penetrazione” (Treccani, 2017). Según U. Eco (2013) el mal gusto, en algunas circunstancias se percibe en modo instintivo, es provocado por el

choque “ante cualquier manifiesta desproporción, ante algo que se considera fuera de lugar” o “una expresión enfática no justificada por la situación”, así, “el mal gusto se caracteriza por una ausencia de medida” y, agrega Eco sería posible “establecer las reglas de dicha «medida», admitiendo que varían según las épocas y la cultura” (p. 83). Sin embargo, se pregunta el filósofo: ante las sensaciones negativas que provocan ciertos monumentos funerarios ¿cómo se los podría acusar de mal gusto o exagerada expresión si representan temas relacionados con la muerte? Su respuesta es precisa: se les debe reconocer una formal adecuación, por esta razón “si subsiste la medida en el objeto, la desmesura será histórica” (p. 83).

La reflexión de U. Eco se puede aplicar a las novelas de Liala, en la medida en que, calificadas por la crítica como de mal gusto o gusto cursi (si utilizamos el término en español) o kitsch (el término en alemán) se ajustaba al estilo y a la medida que exigía el género, a la personalidad e intención de la autora y a su contexto histórico. Los ejemplos en Liala son numerosos. En el siguiente fragmento la construcción de una rima con intención lírica se podría colocar dentro de una sensibilidad Kitsch:

- Abito a Porta Sole

- Porta Sole?

- Sì, (...) sono anche nata là. (...) Ecco se percorri questa via, se superi la piazza dove c'è la fontana, si arriva a Porta Sole.

- Non potevi nascere in un'altra località, Marta. Porta Sole. Vi è nato il mio sole (Liala, 1981, p.17-18).

Por lo que se refiere a lo cursi, se entiende como adjetivo que define una persona o cosa que destaca por una pretenciosa elegancia o sentimientos que resultan ridículos, o en literatura a ciertas imágenes estereotipadas, como las que se encuentra en abundancia en las novelas de Liala:

Lei fu nella stretta via e l'uomo accese i fari: così la vide in piena luce. Una figura elegantissima, con gambe stupende, con proporzioni precise, con quella gran chioma bionda che le accarezzava le spalle e all'estremità girava come petali di rosa quando sono totalmente sbocciati. "Ma lei non sa di essere tanto bella!" pensò lui (Liala, 1981, p. 18).

W. Killy²¹ (1962), considera lo kitsch como una conquista de la clase pequeñoburguesa, se trataría de un medio de fácil reafirmación cultural para un público que disfruta de una cierta representación del mundo convencido de su autenticidad u originalidad, cuando en realidad se trata sólo de una copia o imitación de la potencia de las imágenes. No obstante estas consideraciones, al lingüista alemán surge un interrogante: "¿la falsa representación del mundo que nos ofrece el kitsch es verdadera y únicamente una mentira, o satisface una insoslayable exigencia de ilusiones alimentada por el hombre?" (p. 87). El siguiente fragmento extraído de una "fiaba" de Liala, demuestra cómo la escritora sabía interpretar, consciente o inconscientemente, pero en modo insuperable, la

²¹ Walther Killy (1917-1995), lingüista alemán. En su ensayo *Deutscher Kitsch* (1962), reúne fragmentos de cinco autores alemanes (W. Jansen, N. von Eschtruth, R. Muschler, A. Günther, R. M. Rilke y N. Jünger. con el objetivo de realizar un pastiche y "provocar un efecto sentimental, es decir, de ofrecerlo ya provocado y comentado, y confeccionado, de modo que el contenido objetivo de la anécdota sea menos importante que la *Stimmung* (sensación) básica" (Eco, 2013, p. 86)

exigencia de sus lectoras y lectores de ilusiones, de imágenes “que producen efecto” (Eco, 2013), de lo kitsch:

Il qualche cosa era una babbuccia di raso bianco, con un fiocchetto di seta tenuto da una fibbia di strass. Il sole battè su quella fibbia, parve indicare una via. Lando andò verso quella piccola luce fulgida, si guardò attorno. Raccolse la babbuccia, chiamò ansando:

- Adriana! Adriana!

- Vide uno svolazzo di seta lucida: Adriana correva, correva, la vestaglia le si apriva attorno, la donna pareva una grande farfalla che disperatamente cercasse di librarsi in volo.

-Adriana...

- Pigliami... Oh, Lando... Pigliami!

La raggiunse, con due balzi. L'afferrò, la serrò, la soffocò contro di lui. – Adriana...

Tutta fra le sue braccia. Tutta in pianto. Abbandonata come morta, senza vita. Pallida. (...) C'erano solo le lacrime a testimoniare che ella era viva. Perché erano le lacrime che scendevano senza posa e dicevano che era ben viva colei che piangeva (Liala, 1950, p. 248).

El elemento reiterativo es un aspecto relevante, según Killy; la técnica de la reiteración del estímulo, debe ser “absolutamente fungible”, ya que su observación podría ser percibida como repetitiva. El mecanismo sería el siguiente: dado un mensaje redundante, cada estímulo refuerza a otro mediante la repetición y la acumulación, ya que

cada uno de los símbolos aislados, ya desgastados por la tradición lírica, corre el riesgo de consumirse y por lo tanto debe ser reafirmado con otra forma (Eco 2013, p.86). En realidad, refiere U. Eco, no son suficientes los elementos lingüísticos para identificar lo kitsch dentro de un texto, además de la intención de quien escribe, hay que considerar la intención con la que lo propone y no el deseo con el que el público lo acoge (p. 87). En algunas descripciones del folletín *Boquitas pintadas* (1969) destaca el gusto kitsch de sus personajes. El álbum de fotografías de Juan Carlos, es un claro ejemplo de gusto kitsch no sólo por los detalles decorativos del objeto, sino también por el muestrario de expresiones estereotipadas (machistas, nacionalistas, de tono gauchesco) que lo potencian:

Las tapas están tapizadas con cuero de vaca color negro y blanco. Las páginas son de papel de pergamino. (...); la segunda carilla está en blanco y la tercera está ocupada por letras rústicas impresas entrelazadas con lanzas, boleadoras, espuelas y cinturones gauchos, formando las palabras MI PATRIA y YO. A continuación las carillas (...) están encabezadas por una inscripción (...) “Aquí nació, pampa linda...; “mis venerados tatas²²”, “Crece la yerba mala”, “A la escuela con Sarmiento”, “Cristianos sí, bárbaros no”, “Mi primera rastra de hombre”, “Noviando con las chinitas²³”, “No hay primera sin segunda”,

²² Madre o padre

²³ En Argentina: Entre gauchos, mujer (persona del sexo femenino); dicho e una persona: aindiada, criado o sirviente de rasgos aindiados (Drae, 2017).

“Sirviendo a mi bandera”, “Compromiso del gaucho y su china”,
“Los confites del casorio” y “Mis cachorros²⁴” (Puig, 1974, p. 35)

U. Eco propone una definición de mal gusto en arte que, según el filósofo, al menos en apariencia, no contempla referencias a preceptos: como la “prefabricación e imposición del efecto” (p. 84). Además, observa U. Eco, “el mismo insinúa la sospecha de que, sin unas gotas de kitsch, quizá no pudiera existir ningún tipo de arte” (p.87).

Sobre la cuestión del buen o mal gusto y las sensibilidades populares, la escritora norteamericana Susan Sontag (2011) sostiene que una gran parte de las personas opinan que la sensibilidad o el gusto son netamente subjetivas e irracionales. Sin embargo, puntualiza Sontag, se trata de una creencia ingenua o “peor todavía” enfatiza, porque según la escritora (2011):

Tratar con condescendencia la facultad del gusto equivale a tratarse con condescendencia a sí mismo. Pues el gusto gobierna toda respuesta humana libre –en tanto opuesta a maquinal-. No hay nada tan decisivo. Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; gusto en los actos, gusto en la moralidad. La inteligencia es también, de hecho, un tipo de gusto: gusto por las ideas (Sontag, doc. digital).

Asimismo, afirma Sontag (2011) que, si bien en materia de gusto no hay normas ni pruebas, sí existe una especie de lógica del gusto, una determinada sensibilidad casi “inefable” que lo haría surgir Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o

²⁴ En esta acepción en Argentina: “Mis Hijos”.

manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea (Sontag, doc. digital).

Las obras de los dos autores se podrían clasificar entre las que Susan Sontag (2011) llama *camp*: la de Puig es *camp*, por su desacato a la literatura alta, por la elección de materiales populares, por su serio de los materiales populares; Liala, no por lo marginal, sino porque “desde un punto de vista “serio”, lo suyo es “mal arte o *kitsch*” pero, además porque se debe considerar que “no solo lo *camp* no es necesariamente mal arte, sino que cierto arte que puede ser considerado *camp* (...) merece nuestra más profunda admiración y estudio”, porque en sus obras “los ejemplos puros de *camp* son involuntarios, son de una seriedad absoluta” ya que la escritora no se reconoce como tal; es *camp* porque su literatura, es un “arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es “demasiado”; por ejemplo, en la obra de la autora son *camp* los dos últimos episodios de la mencionada trilogía de su heroína Lalla Acquaviva, *Lalla che torna* (1945) y *Il velo sulla fronte* (1946) porque “en su relativa falta de pretensiones y en su vulgaridad, son más extremados e irresponsables en la fantasía y, por tanto, emocionantes y bastante divertidos” (Sontag, 2011, doc. digital).

1. 3. El género rosa

Abordar un estudio de la novela rosa como género literario o paraliterario específico, implica, en opinión de Silvana Ghiazza (1991),

ante nada comenzar con algunas clarificaciones epistemológicas²⁵. En primer lugar, la cuestión es aclarar si efectivamente el rosa puede constituirse en un género propiamente dicho, dado que las numerosas investigaciones de los últimos años, después de haber intentado formular un paradigma que reuniera las características esenciales se ha debido reconocer la incursión del rosa en géneros de otros colores²⁶, sin omitir que el rosa por sí solo puede presentar diferentes tonalidades, que como indica Ghiazza, parten del “rosa antico” y se extienden hasta el rosa más rabioso, e incluso combinándose con otros colores-géneros cambia pasando por el “rosso” hasta transformarse en “nero”, aunque generalmente la derivación termine en “giallo” (p. 130). Los siguientes fragmentos demuestran cómo el género se diferencia en las varias “tonalidades” que señala S. Ghiazza, coincidiendo el aumento de la tonalidad de cada color con la intensidad erótica que la escritora describe. Las novelas de M. Delly²⁷ publicadas en la colección italiana “Biblioteca delle signorine”, son un ejemplo de la tonalidad “rosa antico”, proponen modelos de mujer y de comportamientos de extremo y ostentado recato como en el siguiente fragmento de *Magalí* (1932):

Se lord Gerardo è rimasto colpito dalla bellezza di Magalì, io credo di poter affermare che il fascino morale della tua pupilla ha

²⁵ En este apartado analizamos estructura y características del género rosa sin referirnos específicamente a la novela rosa de Liala, a la cual dedicamos un apartado en el capítulo sucesivo.

²⁶ La repartición de los colores no corresponde a ningún criterio científico, salvo el color giallo (amarillo) que designa la novela policial, el noir o negro la novela de horror y el rosa destinado a la novela para mujeres, la asignación de los demás colores corresponde a las estrategias de las editoriales.

²⁷ Pseudónimo de Los hermanos Jeanne-Marie Petitjean de la Rosière (1875-1947) y Frédéric Petitjean de la Rosière (1876-1949)

avuto una parte ancor più grande nella sua rispettosa ammirazione. E se lei, Magali, ha sentito l'attrazione dei doni fisici e intellettuali del duca, son certo ch'ella vede soprattutto in lui il cuore generoso, delicato, cavalleresco, occultato troppo spesso da un'orgogliosa circospezione (1932)

En el siguiente fragmento de Liala, extraído del relato breve *Un giorno con te, pia...* (1950) narra un encuentro amoroso:

L'uomo se la strinse al cuore: ma non la baciò. Si guardarono. La guardò come l'artista innamorato guarda l'opera meravigliosa. (...) Ella sentí due labbra fresche che poco a poco si facevano roventi. Poi fu il bacio più bello della sua vita: un bacio d'amante, quale Mario non le aveva mai fatto conoscere (p. 135).

En el siguiente fragmento de 1965, la autora narra la experiencia amorosa que vive la protagonista con un lenguaje más explícito; la protagonista se abandona en nombre de un amor totalizante que todo lo supera y lo perdona. La novela, comercializada en la España franquista, lleva la advertencia tranquilizante: "Calificación de nuestro asesor moral: Apta para todos", *Juguete de un hombre*, de Isabel Irigaray, texto literario n.º 625 de la publicación semanal Colección Alondra de Bruguera:

-Chiquilla... -murmuró Adrián-, te tengo que querer mucho para que algún día me perdones del todo.

-Tonto... -sonrió ella-, hace una eternidad que te he perdonado ya. Cómo no, Adrián, después de tantas horas de felicidad y amor...

Sus bocas se buscaron, encontrando una en la otra todo el inmenso placer que encierra un beso cuando un hombre y una mujer se aman de verdad (p. 124-125).

El siguiente fragmento pertenece al escritor estadounidense E. Steward (1985), presenta una tonalidad más intensa, el contacto físico es explícito:

(...) e mentre la mano gli accarezzava la guancia, Ames sentì un fremito di eccitazione percorrerli la pelle. (...) Le posò le mani sulle spalle e ne scrutò il viso turbato per un lungo istante, poi si chinò a sfiorarle leggermente le labbra con le sue. Per un attimo Vanessa non reagì, poi con un piccolo gemito lo cinse con le braccia, premendo i loro corpi l'uno contro l'altro mentre schiudeva avidamente le labbra. Ames assaporò la punta fresca della sua lingua. (...) Ames andò a chiudere la porta. «Di là», disse, guidandola in camera da letto (p. 454-455).

El fragmento rosa erótico o rosa porno-soft de la escritora italiana Melissa P. (2003) de enorme éxito comercial, bajo forma de diario, narra detalladamente las experiencias sexuales de una adolescente:

Ha cominciato a baciarmi sul collo ed è sceso man mano più giù, sui seni e poi sul Segreto, dove già il Lete aveva cominciato a scorrere. (...) Mi sono arrampicata su di lui e ho lasciato che la sua asta centrasse il centro del mio corpo. Ho provato un po' di dolore, ma niente di terribile. "Come ti andrebbe di farlo?" ha chiesto senza indugiare. "Non so, dimmi tu...non l'ho mai fatto",

ho risposto con un pizzico di vergogna. (...) “Senti qualcosa?” mi ha chiesto mentre cominciava a muoversi piano. “No”, ho risposto credendo che si riferisse al dolore. “Come no? Sarà il preservativo?” (doc. digital).

Otro aspecto para considerar es la relación que existe entre la novela rosa y la fábula, no solamente por la temática, sino también como observa S. Ghiazza (1981), porque los dos géneros tienden a una restauración pacificadora y tranquilizadora de la realidad, la propensión a resolver los conflictos y a la imprecisión del tiempo y el espacio de la narración. Estos aspectos, que se pueden observar claramente en las novelas de autoras como la inglesa Emma Orczy (1865-1947), que señala S. Ghiazza, y se encuentran también en las novelas de Liala. La especial propensión a combinarse con otros colores-géneros y la amplia variedad de tonalidades que estas contaminaciones producen, sin perder su esencia, consiente sostener que se trata de un género “a cui ben si attaglia la definizione di “familia” del wittgenstein²⁸. Según la estudiosa, sería esta la perspectiva justa de lectura del género que logra reconocerlo y definirlo; porque no obstante la innegable evolución que ha afectado una parte marginal de sus fundamentos, “si connota proprio per la sua ambiguità sostanziale”, es decir por la presencia simultánea de una estructura interna fija formada por pocos elementos invariables y una multiplicidad de variantes externas que “ne rivela la elasticità e duttilità”

²⁸ Cita textual de S. Ghiazza: “insieme i cui membri possiedono ciascuno almeno una caratteristica di un altro membro, ma nessuno le possiede tutte, né alcuna caratteristica è presente in tutti i membri contemporaneamente (p. 131).

y le permite fusionarse con otros géneros y adoptar sus características (p.131).

Los elementos fijos a nivel estructural y formal, y también ideológicos, según S. Ghiazza (1981) son los siguientes:

1) Es un género “al femminile”, porque la mujer es la verdadera protagonista, y no porque la casi totalidad de quienes lo escriben y leen sean mujeres. Esta particularidad es determinante a nivel estructural ya que el punto de vista de la novela es el mismo para la protagonista, la escritora y la lectora, es decir la perspectiva es la que se observa y “se vive dalla parte di lei”.

2) La trama es unidireccional porque la causa y el objetivo al que apunta la acción es el Amor.

“Dall’amore nasce e all’Amore tende la storia”: la acción, como en las funciones de V. Propp, se desarrolla según secuencias morfológicas invariables y constantes:

a- La heroína, que cumple con los estereotipos físicos intelectuales y morales positivos (es muy joven, bella, inteligente, sensible, volitiva y buena), se encuentra en condiciones de inferioridad, porque es pobre, huérfana o incomprendida, encuentra al héroe, mayor que ella intelectual y físicamente, es adulto, bello, consciente de su atractivo, fuerte, culto, seguro de sí, posición de superioridad respecto a ella porque es noble, rico y potente y en algunas ocasiones con un pasado moral no ejemplar: “E a venticinque anni, il bel conte Claudio -spalle larghe, gambe lunghe, occhi azzurri e capelli

foschi – era annoiato dalle donne, dalle automobili, dei cavalli, degli amici e dalle amiche (Liala 1947, p. 211)

b- Fase de acercamiento y contacto personal entre la heroína y el héroe y enamoramiento.

c- Fase de las peripecias: pueden ser externas o internas a la relación. Estas últimas, definidas “confronto polémico” porque sólo entre los dos protagonistas.

d- El rescate de la heroína por parte del héroe, esta es la única secuencia que puede faltar.

e- Revelación o anagnórisis o reconocimiento de la verdadera identidad: puede ocurrir a nivel social o a nivel sentimental y en tal caso el reconocimiento más frecuente es el recíproco, es decir la heroína y el héroe descubren su amor y se lo declaran.

f- Final feliz, triunfa el amor y se valoriza la heroína.

3) La ideología es esencialmente conservadora, entendido no como la adhesión o el apoyo a una doctrina política históricamente reconocible, sino en cuanto a la defensa de un orden genérico existente ético, psicológico y social que sostiene la hegemonía dominante. Así, si por un lado, el género rosa actúa una reducción esquemática y maniquea de la realidad porque simplifica la compleja realidad de la existencia, y por el otro, reordena el esquema real, pero en función tranquilizadora, ya que en el final siempre triunfa y se premia la virtud y se castiga a los malvados. Aquí, como señala S. Ghiazza, se encuentran numerosos puntos de contacto con lo que Lévy-Strauss indica como la fundamental función reorganizadora del mito; y además da una idea de cuánto el

género rosa sea conflictivo para las lectoras porque si bien les sugiere un comportamiento pasivo, en espera del Amor que llegará para salvarlas de la situación insatisfactoria en la que se encuentran, también les sugiere un modelo de comportamiento activo de heroína virtuosa y fuerte, en grado de defender su propia integridad y valores, y ceder su autonomía e individualidad únicamente ante el Amor.

4) Por último, pero no menos importante, el lenguaje: es connotativo, extremadamente reducido, simplificado y único para los personajes y para la autora. Salvas las debidas particularidades, desde el estilo nominal y paratáctico “dei Delly alla verniciatura imaginifica e danunziana di Mura (1892-1940) a las contaminaciones americanas de Carola Prospero (1883-1981) o de Luciana Peverelli (1902-1986), “al minuzioso descrittivismo e al uso sapientemente mistificatorio delle figure retoriche di Liala”, es constante y preponderante la valencia connotativa del lenguaje: todas las informaciones se presentan interpretadas o matizadas por juicios de valoración (p. 133), como ejemplifica el siguiente fragmento de Liala, extraído de *Dormi, Claudio* (1947)

-Ma chi è? Una principessa in incognito? -scattò Claudio che non era solito a ricevere rifiuti.

-È una brava ragazza, signor conte, -mormorò l'inserviente. - Proprio una brava ragazza. Vedeste com'è malvestita!

Malvestita era sinonimo di onestà, per quell'uomo, e Claudio sorrise. Poi esclamò: -E va bene! Rispettiamo la brava ragazza malvestita! (p. 212-213).

Nótese la relación que establece Liala, entre la pobreza de un vestido y la honestidad de la mujer pobre; por cierto, pobre como la mayoría de sus lectoras. De hecho, pocas líneas más adelante, compensa el mal vestir y la pobreza de la heroína (y de la gran mayoría de sus lectoras, que no vestían con prendas de alta costura a diferencia de la escritora y de las mujeres de su ficción) con una aclaración netamente consolatoria y tranquilizadora, dado que no sólo el héroe justifica las prendas modestas por la posición económica de la heroína, sino que, además, en constatar este hecho, se siente “quasi lieto”:

Ma una signora (...) osservò: -È carina, sì! Ma, buon Dio, come veste male!

E Claudio, dentro di sé, pensò, quasi lieto: “Veste tanto male, perché guadagna poco, perché vive solo del suo lavoro” (p. 213).

Otro aspecto importante del lenguaje en la mayor parte de los casos es la adjetivación que obliga a una determinada clave de lectura y gracias al auxilio de un apropiado sintagma o lexema sugiere a la lectora el nivel ético que debe atribuirle, como en el fragmento que sigue “Non era, Claudio Montani, né cattivo né cinico. Era soltanto un uomo cui tutto era stato facile e che tutto aveva avuto dalla vita” (Liala 1947, p. 211); o emotivo, como en el fragmento extraído de *Tempesta sul lago* (1945):

Ella discese agile, egli l'accolse tra le braccia. La portò lontana, oltre la punta, nella zona d'ombra d'una insenatura.

La sedette accanto, la strinse al cuore:

-Amore mio!

Ella non parlò: restò col capo reclinato sulla spalla di lui.

-Mi ami, Balda? – chiese, affannata, la voce dell'uomo (p.129)

La connotación del lenguaje es directamente proporcional a la dilatación del ritmo del discurso y a la distorsión de las relaciones entre significante y significado, y permite, gracias a una reconstrucción falsa del mundo, compensar la falta de informaciones propias de una narración clásica recurriendo a la narración exagerada de sensaciones y reacciones emotivas de la heroína o a la descripción pormenorizada de ambientes (p. 134), como lo demuestra el siguiente fragmento de Liala extraído del relato *Silenzio* (1981):

Ma appena giungemmo davanti la tenuta dello zio, il nostro cuore si inebriò di poesia. Vi era un grande cancello alto e severo. Poi, una rete metallica dipinta di verde contro la quale si appoggiava il bosco, coltivato ad archi perfetti e sapienti. Al di là del cancello, oltre un piazzale dove cantava una fontanina, vi era la casetta. Una casetta che era in muratura ma pareva di legno. E la vitalba, fiammeggiante nei suoi colori autunnali, vi si aggrappava, l'abbracciava, saliva fino al tetto: un tetto in stile svizzero, che lassù, dove formava un perfetto triangolo, aveva una finestrella a cinque punte, che pareva una grande stella. La villetta era composta di pianterreno e primo piano. Il primo piano aveva un lungo balcone con la balaustrata di legno, dalla quale traboccavano gerani rosa (p. 131)

La suma de todos estos elementos impositivos, según S. Ghiazza, crean una especie de “aperta dependencia” de las lectoras; pero también

de placer, en la medida en que ofrecen “un nuovo supporto consolatorio (...) e semplificativo de la lettura cui si sottrae anche la fática del giudicare, e si chiede solo di con-sentire” (p.134). La lectora siente como la escritora le sugiere, prueba sus mismas sensaciones y reacciones ante lo que claramente es positivo o negativo, así la lectora “si limita a essere cassa di risonanza emotiva per sensazioni consegnate già confezionate” (p.134); además, a esta situación se suma otro factor, se trata de la “memoria del piacere” que despierta el placer de la repetición e induce a optar por la elección del modelo conocido, porque “ritrovare lo conosciuto costituisce uno dei maggiori elementi di godimento di questa lettura, e genera una reazione a catena, che giustifica la serialità e la ridondanza infinita di queste opere” (p.134).

CAPÍTULO 2

LIALA

2. 1. Amalia Liana Negretti Odescalchi in Cambiasi

Durante seis décadas Liala, pseudónimo de Amalia Liana Negretti Odescalchi de Cambiasi, (Carate Lario, provincia de Como, 1897) fue la incontestable reina de la novela rosa a la italiana. No sólo fue la escritora italiana más famosa de “romanzi rosa” sino también una de las más amadas. El pseudónimo se lo debe a Gabriele D’Annunzio, escritor y poeta que admiraba²⁹ y que, como ella, también amaba la aviación: “Ti chiamerò Liala perché ci sia sempre un’ala nel tuo nome” (Liala, 1977, p. 11).

De ascendencia noble (abuela paterna), pasó su juventud en la nórdica Lombardia, precisamente entre Como y Carate Lario. Muy joven se casó con el marqués Pompeo Cambiasi, teniente de la Regia Marina y de 17 años mayor que ella, del matrimonio con el marqués nacerán dos hijas, Primavera y Serenella. Liala comenzó a escribir debido a un hecho fortuito, a pedido del periódico de Génova “Il Caffaro” escribió un artículo sobre el accidente entre dos locomotoras al cual ella había presenciado, la directora del periódico, que también escribía novelas para señoritas, notó su talento y le ofreció escribir historias para su periódico.

Su matrimonio con el marqués duró pocos años, en 1924 lo dejó por amor de un aviador, el noble Vittorio Centurione Scotto, oficial de la aeronáutica italiana que participó en la Primera Guerra Mundial. Fue una relación intensa, desafortunadamente Centurione Scotto murió trágicamente dos años más tarde precipitando en el lago de Varese

²⁹ Como escribía la escritora *Voci dal mio passato*, (1954) “Io sono colma di ammirazione per il poeta” (p. 149).

durante una ejercitación a las órdenes de Italo Balbo. Esta fatalidad marcará para siempre la vida y la narrativa de la escritora, el recuerdo de su aviador permanecerá vivo y se convertirá en fuente de inspiración de muchas de sus obras ambientadas en el mundo de la aviación (Santucci, 2015). Desde aquel momento la escritura será para ella “ese lugar donde los borradores de la vida son posibles” (Piglia 2014, doc. digital).

Su primer éxito editorial llega en 1931 con la novela titulada *Signorsì*, publicada por Mondadori. Después de *Signorsì*, comenzó a escribir cuentos y novelas por entregas para varias revistas femeninas, y desde 1946 para su propia revista semanal “Confidenze di Liala”, exitosa ocurrencia editorial de A. Mondadori. Hacia finales de los años cuarenta Liala era ya, como sostiene G. Marchetti (1994)

un mito della narrativa italiana. Non di quella alta e colta che entra nelle storie della Letteratura, bensì di quella umile e gagliarda che intreccia sentimenti e passioni con la medesima spontaneità con la quale le vecchie fioraie creavano mazzi di rose e tulipani un po' a caso, cioè senza badar troppo ai profumi e ai colori (p. 173).

La correspondencia con las lectoras y lectores, a los que llamaba “amigas” y “amigos”, la ayudó a consolidar su fama hasta convertirse en un punto de referencia para ellas, en una persona capaz de escuchar y ofrecer un consejo o de ayudar si era necesario; por supuesto, todas situaciones que poco tenían que ver con la diversión o el entretenimiento. Por ejemplo, a una carta de Rosetta de Caltanissetta, así respondía:

Quando verrete a Milano per le nozze telefonate. A chi vi risponderà dite che siete la ragazza che viene a Milano per sposare un uomo che è in carcere. Intanto, mandate pure quanto avete di lui. Mi occuperò senz'altro per vedere di fare qualche cosa. Ma queste storie non sono ancora finite? Dureranno in eterno? Saremo in eterno italiani che furono di qua e italiani che furono di là? Oimemí, se ci si mettesse in pace una volta per sempre quanto ci guadagneremmo in tutti i sensi! Coraggio, amica. Io sono qui, lieta di poter fare qualcosa per voi. E non trattatemi come un vecchio ministro: non datemi dell'illustre, non dite che forse vi onorerò ecc. Io sono Liala tra Lialine: nulla più. Siate serena (Liala, 1950).

Pocas escritoras han sido tan criticadas y estereotipadas como la marquesa Amalia Liana Negretti Odescalchi in Cambiasi; si Liala era Liala es porque vivía dentro de su inmensa obra, con tremenda coherencia e intensidad, y este aspecto no pasó desapercibido a su público, para quien esta relación casi íntima, de complicidad con su escritora favorita, significaba más que una simple lectura pasajera: los ejemplos de esta relación en el correo de "Confidenze di Liala" lo documentan ampliamente. En 1958 se retiró en su residencia de Varese, donde continuó a escribir, y condujo una vida reservada con la ayuda y la compañía de su hija Primavera y de la sirvienta Tilla. Escribió más de 80 novelas de amor, su última novela se publicó en 1985. Falleció en Varese en 1995.

2. 2. Liala e l'uomo italico³⁰

Escribía la antropóloga Ida Magli en *La femmina dell'uomo* (1989) que es indispensable el conocimiento de “tutti gli elementi culturali che sono strettamente correlati e interdipendenti tra loro, per tentare di capire ed interpretare il complesso disegno della vita degli uomini” (p.91). En razón de aproximarnos a este conocimiento y con el objetivo de analizar en un sucesivo capítulo los lenguajes de los personajes literarios de Liala en las novelas mencionadas en la Introducción, este apartado es necesario para contextualizar a la escritora, a sus personajes y, por supuesto, también a sus lectoras y lectores.

De la ideología de las novelas de Liala surgen interrogantes históricos y literarios a los cuales intentaremos dar una respuesta: ¿En qué medida las novelas de Liala reforzaron la propaganda del régimen?, ¿desde qué perspectiva narró la escritora a su público, humilde económicamente, la diferencia de clases?, ¿por qué sus novelas rosa atraían más a la clase humilde que a la alta? ¿qué modelo de mujer proponía? ¿fue la suya una novela fascista?

Cada época tiene sus conflictos sociales, su cultura, sus gobiernos, algunos capaces de las peores brutalidades y atrocidades. Los años que precedieron el primer conflicto bélico mundial fueron para Italia, y para Europa, tiempos de crisis económicas, de conflictos civiles y de transformaciones políticas y culturales. Terminada la primera guerra mundial, Mussolini prepara la llegada al poder del fascismo. El régimen

³⁰ La expresión pertenece a uno de los apartados del ensayo de Maria Pagliara, incluido en el volumen *I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa*.

reaccionario y violento del dictador comenzó oficialmente en 1922 y terminó formalmente en 1943. Durante el “ventennio”, el régimen ejerció el poder absoluto sobre el país. En nombre de la justicia, del honor, y de una ideología que combinaba un nacionalismo resentido y violento con reivindicaciones de corte social, tales como el voto femenino, el salario mínimo, la jornada laboral de ocho horas, la nacionalización de las fábricas de armas y municiones, la abolición de las rentas episcopales y la confiscación de los bienes a las congregaciones religiosas, el régimen puso en práctica toda la violencia y ferocidad de que fue capaz contra sus opositores, y proclamó cada vez que pudo, sin disimulo, su profundo sentimiento de desprecio hacia las mujeres³¹. En este clima de represión y violencia, Liala publicó, en 1931, *Signorsì*, su primer *best-seller*.

La presión del régimen se hizo sentir en todos los ámbitos de la vida pública y se actuó mediante escrupulosas campañas de propaganda bajo la dirección del célebre Ministero per la cultura popolare; nada escapó al control oficial, tampoco la condición de la mujer y de lo femenino en general, que se redujo a categoría estereotipada, los ejemplos de esta posición abundan, el siguiente fragmento forma parte del tristemente famoso “Discorso dell’ascensione”:

Tutti i giornali d'opposizione sono stati soppressi; tutti i partiti antifascisti sono stati sciolti, si è creata la Polizia speciale per regioni, che rende già segnalati servizi; si sono creati gli uffici politici di investigazione; si è creato il Tribunale speciale, che funziona egregiamente e non ha dato luogo ad inconvenienti, e

³¹ Véase: M. Olivieri (2007), Duby -Perrot (1996); G. Galli (2008).

meno ne darà, specialmente se si adotterà la misura di escludere dalle sue mura l'elemento femminile, il quale spesso porta nelle cose serie il segno incorreggibile della sua frivolezza (Mussolini 1927)

Durante el régimen fascista la palabra desempeñó un papel fundamental: la complejidad discursiva y retórica, que poco tenía que ver con la realidad, se extendió a todos los ámbitos de la vida cotidiana, a través de lo lingüístico la doblegó y consumó su existencia.

Tres palabras delinear y abarcan la consigna de la ideología fascista: “credere, obbedire, combattere”. Consignas que respetan con entusiasmo los valientes aviadores de Liala y a las cuales se resignan sus amadas, como ejemplifica el siguiente fragmento de *A cavallo di Ugorò* (1949)

Ma un giorno il babbo venne a casa col viso sconvolto, cominciò uno strano discorso dove le parole dovere, guerra, sacrificio si accavallavano e si confondevano. Poi, d'improvviso, cadde su una poltrona, si prese il volto fra le mani e mormorò, con voce di pianto: -Roberto Viani è caduto col suo apparecchio in territorio nemico...

Io non piansi. Ma da quel giorno, seppi quanto sia atroce, a diciotto anni, doversi chiudere nel cuore il ricordo d'un perduto amore (Liala, 1949, p. 236).

Los intrépidos personajes aviadores no temen la muerte, parten hacia el frente con el único pesar de no ver a sus amadas por algún tiempo; compensa la soledad de los aviadores el clima de idílica

camaradería castrense. Mussolini se presentó ante las masas como protagonista absoluto y supremo hacedor del presente y del futuro de una Italia extenuada pero destinada, gracias a su intervención, a recuperar su antiguo y glorioso lugar en la historia, a convertirse nuevamente en imperio. En el siguiente pasaje, que concluye el relato *A cavallo di Ugorò* (1949), el campo semántico reafirma la consigna del dictador: “credere, obbedire, combattere”, y también propone el modelo de absurda e imperturbable perspectiva doméstica:

Oggi Roberto *combatte*³² ancora sotto il bel cielo della mia dolce isola profumata. Talvolta l'ala *nemica* giunge a turbare quel cielo così splendido e in pace: ma che fa? Sotto la luna incredibilmente luminosa o sotto la volta prodigiosamente azzurra, palpitano le ali del mio amore. E nella mia piccola casa bianca, affacciata sul viale fiancheggiato dagli amarilli in fiore, io attendo, *senza timore e con sicura fede*, la *vittoria* e cerco nello spazio, fra tante ali *valorose*, quelle care al mio cuore (p. 239)

La oratoria de Mussolini tuvo una importancia capital en la cultura fascista y en la concepción fascista de la lengua; en los discursos del dictador se observan, además del cuidado por la entonación y la preferencia por la sentencia simplificadora, la influencia socialista y la del escritor y poeta Gabriele d'Annunzio, inventor del seudónimo de la marquesa Cambiasi. Para Alberto Asor Rosa (2009), la oratoria del Duce está “fondada su una mímica tempestosa” y saturada de “teatralità dialogante” (p. 292), esencial para presentar el desfase entre la realidad y

³² Cursivo añadido

una realidad percibida, porque permite actuar la ruptura de lo presente y la irrupción de lo nuevo. Las palabras del régimen reclaman una nueva conducta de carácter imperativo y nacional, a través de las palabras se funden y confunden lo individual con lo general, el individuo pierde su singularidad en beneficio de la colectividad y del estado; las conciencias forman un conglomerado, ahora es el estado, en la persona del “capo”, a marcar el paso del destino colectivo. El entusiasmo en los aviadores de Liala y la resignación de sus enamoradas coinciden con esta idea de sacrificio por un presunto ideal colectivo.

Se puede afirmar que la concepción fascista de la lengua implica una síntesis, la idea de comprimir y fundir lenguaje y personas en un único acto (Austin, 1982). En la idea fascista de la lengua se condensa el icono mismo del régimen, el *fascio littorio*, porque en una única figura se reúne y ata la persona del líder con la de las masas y se condensan los principios de su política. La política lingüística del régimen fascista apuntará a la homogeneidad de una única lengua nacional, totalitaria también en cuanto a su alcance; los dialectos y las lenguas locales serán mal tolerados inicialmente y luego prohibidos. La dirigencia del régimen comunica consignas de carácter irrefutable: construidas según un estilo directo, proposiciones simples con enunciados claros y significados breves, sentencias y argumentaciones simplificadoras, impunidad en la fraseología y en los ataques directos a los adversarios³³.

La simplificación demagógica era apta a una política lingüístico-cultural como la del régimen que se proponía ejercer el control total de la

³³ Véase P. Dogliani (2008), P. Calamandrei (2014); G.Galli (2008).

lengua con el fin de reducir al mínimo la capacidad de pensar de las masas. Piero Calamandrei (2014) escribió al respecto:

Alla tecnica del terrore (...), il fascismo accompagnava, attraverso il monopolio della stampa, della radio e di ogni altro mezzo di pubblicità, la tecnica della propaganda politica in grande stile al servizio della *verità di stato*: la quale, se pur non riusciva a persuadere, riusciva a ingenerare nei cervelli del pubblico grosso, composto di gente incolta o di scarsa cultura, e quindi meno armata contro gli inganni, una specie di anemia critica che, per mancanza di termini di confronto, la rendeva incapace di accorgersi a pieno dell'enormità della truffa ordita contro l'Italia. (...) si toglieva alla gente, specialmente ai giovani, i mezzi per farsi un'opinione qualsiasi: intorno alla vita italiana la propaganda aveva tirato una impalcatura tutta coperta di cartelloni murali, che impedivano di vedere al di là, il mondo che continuava a vivere in libertà (doc. digital).

El “andamiaje” que con sus murales cubría la realidad de Calamandrei está presente en aquellas diecisiete novelas publicadas por Liala en período fascista, en las cuales no se encontrará una sola mención de la situación de grave dificultad en que vivía la mayor parte de la población. El régimen se propuso no sólo el dominio, sino también la transformación de la lengua italiana³⁴ o lo que se llamó la “italianizzazione” de la lengua: no sólo se rechazaban las palabras

³⁴ Véase el documental cinematográfico *Me ne frego! Viaggio nella lingua del fascismo*, al cuidado de Della Valle V. y Gandolfo V.

extranjeritas o de sabor exótico, sino también los dialectos, encarnación, para el régimen de una Italia atrasada e inculta, como se lee en un fragmento del “Il popolo d’Italia” de 1938:

Basta con gli usi e costumi dell'Italia umbertina, con le ridicole scimmiettature delle usanze straniere. Dobbiamo ritornare alla nostra tradizione, dobbiamo rinnegare, respingere le varie mode di Parigi, o di Londra, o d'America. Se mai, dovranno essere gli altri popoli a guardare a noi, come guardarono a Roma o all'Italia del Rinascimento... Basta con gli abiti da società, coi tubi di stufa, le code, i pantaloni cascanti, i colletti duri, le parole ostrogote (doc. digital).

Durante el “ventennio” surge un considerable número de revistas y publicaciones dedicadas al público femenino que se inspiraban en los modelos de conductas y maneras de actuar de las sociedades industriales, destacaban entre estos los modelos cinematográficos. Pese a los esfuerzos del régimen por frenar esta deriva hacia nuevos estilos de vida incompatibles con el proyecto fascista, estas publicaciones obtuvieron un gran éxito comercial. Sin embargo, las escritoras del “rosa fascista”³⁵, al contrario de sus colegas extranjeras, insistían con los modelos que enfrentaban dos tipos de mujer: la tradicional contra la moderna, de extracción social humilde, o rica de la nueva burguesía (Cecchetti, 2001, p. 331); o en el caso de Liala en perfecta sintonía con el régimen, la contraposición de la belleza, exuberancia física y bondad moral de la mujer italiana, aun con un pasado no impecable, un hijo fruto de una

³⁵ La expresión es de V. Cecchetti (2001).

relación adúltera, conducta que la escritora pasa por alto o justifica someramente (para castigarla luego con la muerte purificadora),

Era bella. Giovane, elegante. Aveva una gran massa di capelli castagni (...). Gli occhi avevano colore dell'ardesia e la bocca, grande e ben fatta, rivelava nel sorriso magnifici denti (p. 156).

-Sono la mamma di Muci ma non ho marito. La solita storia. Un uomo che promete e se ne va... Così che a Muci manca l'affetto d'un padre. L'uomo, sentendosi arrossire: -Mi permettete di voler bene a Muci? Non ho figli e ne ho sempre desiderato uno (...)
Duna aveva cominciato presto a condurre una vita galante. E il piccino era figlio di chi sa chi. Comunque, la donna viveva bene, non aveva debiti e aveva cura del suo piccino (p. 157).

Contra la extranjera, inglesa en el caso del relato breve *È nata una mamma*³⁶ (1941) título más que indicativo del modelo conservador que propone la autora:

Quell'unione Inghilterra-Italia, che aveva fatto di loro una coppia colma di comprensione, era diventata una unione che rivelava differenza di razza, di abitudini, di sentimenti (p. 158-159)

Por cierto, esta no es una unión por amor, Liala aclara que en la pareja, el sentimiento predominante era la comprensión. La mujer inglesa:

³⁶ El relato pertenece a la antología de cuentos *A cavallo de Ugorò* de 1941.

Aveva scarpe grigie. I Capelli che erano stati color dell'oro e tutti riccioli, erano cortissimi (...) Edith, (...) non aveva più voglia e tempo per il parrucchiere. Occhiali. Capelli cortissimi. Sigaretta costantemente fra le labbra. Tacchi bassi. Niente più seno. Sparite le anche. Larga la schiena. Spiattito il seno. (...) Ma lui era sempre (...) una bella figura virile.

La despiadada descripción de una delgadez infecunda, privada de “feminidad fascista”, “portadora” de una modernidad egoísta que no le permite ser madre y que justifica plenamente la traición del marido; justificación que va creciendo a través de detalles más o menos indirectos diseminados desde el inicio del relato, y que anticipan la verdadera razón de la infelicidad matrimonial:

-Tú vuoi rimproverarmi di essere stata poco moglie? Non è colpa di me, *Lelo*³⁷. Un poco io sono stata uomo, un poco tú ti sei stancato di Edith, che era poco donna. E soprattutto che non ha saputo essere mamma.

-Edith... (...) Perché tornare su un argomento che fa male a tutt'e due Non parliamone più (p. 162)

La imperdonable culpa de no poder ser madre recae sólo sobre la mujer, la cual, si no es madre, se reduce a cuerpo-objeto estéril, incapaz de generar l'uomo itálico³⁸. Al régimen le interesa reforzar la idea de la maternidad como contribución de las mujeres al bien común del Estado.

³⁷ Liala destaca así la dificultad del personaje para pronunciar correctamente el italiano.

³⁸ La expresión pertenece a uno de los apartados del ensayo de Maria Pagliara, incluido en el volumen *I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa*.

El tema de la maternidad, según Cecchetti (2011), recuperado de la narrativa precedente, se sustenta sobre una contraposición: por una parte, encontramos la “madre-moglie esemplare, priva di ogni sfumatura di sensualità e pronta a fare figli, secondo lo stereotipo tradizionale imposto dal regime” y al extremo opuesto un tipo de mujer “perversa de sterile romanticismo” que terminará por aceptar su destino de madre-esposa de un “maschio ideale” modelado sobre el “mito del duce” (p. 330); es decir, muy similar a la Edith del relato en cuanto a la descripción física y al destino final de su vida. Sin embargo, hemos visto que en Liala no siempre se repite la contraposición señalada por Cecchetti (2011); Duna, la rival de Edith es un ejemplo. Contrariamente a las indicaciones del régimen, las heroínas de Liala son siempre sensuales y, si no lo son al inicio del relato, es debido a la falta de medios que pongan en resalto sus gracias, y la autora se esmera por recordarlo a su público.

Pero en nuestra opinión, Liala va más allá de la maternidad en el fragmento antes citado, *È nata una mamma*, ya que plantea una contraposición “di razza, di abitudini, di sentimenti”, de una “italianità” exaltada por el régimen. Una situación análoga se repite en *Al di là di un sogno*, relato perteneciente a la antología *Fiaba d'amore fra ieri e domani* (1950), nuevamente dos mujeres contrapuestas; una italiana, la otra de “Oltre oceano”. En *L'ora placida* (1936), su cuarta novela, describe un personaje masculino, y si bien el ejemplo no se refiere a una contraposición entre estereotipos de mujer, el énfasis en la “razza” señala en el joven las cualidades que proclamaba el régimen:

(...) il tipo di maschio che piace alle donne: bruno, taglia atleta, viso di fanciullo, occhi di velluto nero, ciglia da bambola, bocca giovane. (...) Figlio d'una nobile donna italiana, pure essendo cresciuto nella patria del padre, parlava perfettamente l'italiano, adorava l'Italia, aveva, degli italiani, il caldo sangue, la vivace intelligenza, il pronto coraggio (p.95).

Como es sabido, el régimen se interesó por aclarar la cuestión de la "raza" italiana, en el apartado *La difesa della razza* del volumen *Il primo libro del fascista*, publicado por Mondadori en 1939, se lee:

D. Come è costituita la razza italiana?

R. La razza italiana, che è ariana, di tipo mediterraneo, è costituita dalla purissima parentela di sangue che unisce gli italiani di oggi alle generazioni che da millenni popolano l'Italia.

D. Quando cominciò la politica fascista della razza?

R. Il principio della politica fascista della razza va cercato nelle origini stesse del Fascismo, che nacque, per volontà di Benito Mussolini, come una rivendicazione del carattere genuino e delle inconfondibili virtù della gente italiana (p. 120)

Retomando la cuestión lingüística, la famosa campaña de los pronombres da cuenta de los despropósitos de esta política caracterizada por un nacionalismo rabioso: en 1938 el secretario del partido nacional fascista A. Starace propuso a Mussolini la sustitución en los documentos

oficiales del “Lei”³⁹ de cortesía por el “Voi” -más apropiado al “uomo fascista” porque el es término autóctono y viril-, propuesta que fue inmediatamente aprobada por el líder. Las razones de semejante cambio: el “Lei” era “straniero”, poseía un deje “femmineo”, “sgrammaticato” y además no se debía olvidar de su herencia de una época de esclavitud⁴⁰, por lo tanto, no era adecuado para el fascismo (A.Rosa, 2009).

En virtud de estas disposiciones descabelladas la revista femenina *Lei* (en este caso pronombre femenino) cambió su nombre por *Annabella*. El uso común del “Lei” de cortesía se encuentra también en las primeras producciones de Liala; en *Signorsì* de 1934,

-Lo raggiunga (...), -Sì, signora, stia tranquilla, - E grazie a lei che mi ha lasciato Elma, (...) (p. 49).

-Ma no, caro Villafranca! (...), -Se lei crede, Eccellenza..., -Può attendere un'ora? O ciò che lei deve fare a Milano è della massima urgenza? -(...) Così, Eccellenza, comunico a lei, (...), (p. 165).

En *Sette corna* y *Peregrino del ciel*, ambas de 1934:

-Lei si è reso conto del motivo dei suoi arresti?

-Signorsì, comandante! (p. 48)

³⁹ **Lèi** pron. pers. f. sing. [lat. **illaei*, dativo pop. di *illa* (invece del classico *illi*) per analogía con *cui* e **illui*: v. lui]. **vóí** (ant. e poet. **vui**) pron. pers. pl. s.m. inv. [lat. *vōs*]. L'uso decadde da quando, a partire dal Cinquecento, il *voi* allocutivo esprime deferenza fu sostituito dal *lei* e, nonostante un tentativo di ridargli vigore compiuto durante il regime fascista (1938-43), è oggi piuttosto raro in ogni caso, salvo nell'uso region. e fam. del Centro e del Mezzogiorno (Dizionario Treccani 2017).

⁴⁰ El uso del “Lei” es de origen español, con la expresión “epoca di schiavitù” se alude al Reino de Nápoles (S. XIV-XIX)

-Signor maggiore, mi permettete di scannare questo mastodontico capitano?

-Fate pure, tenente (Peregrino del cielo p.60)

En *Buona fortuna. Storia di un cavallo, di un cane e di un amore*, de 1938: - Dica pure...

-Se lei permette, comandante, vorrei andare a casa, stasera (p. 90)

Liala utiliza sólo el “voi” en *A cavallo di Ugorò* (1941) *Donna Delizia* (1944), *Tempesta sul lago* (1945), *Fiaba d’amore fra ieri e domani* (1950). La cuestión, como hemos observado, tuvo una cierta repercusión en el mundo de la prensa y de las editoriales; no pasó por alto a intelectuales como Totò (Antonio De Curtis, 1898-1967) o Benedetto Croce (1866-1952), por mencionar sólo algunos, que se permitieron ironizar sobre estos cambios. El gran actor, poeta y comediante napolitano transformó Galileo Galilei en Galileo “Galivoi”; por su parte el filósofo también napolitano, que hasta entonces había siempre usado el “voi” comenzó a usar el “Lei”. También los nombres propios fueron objeto de una atenta revisión.

En la elección de los nombres propios los padres y madres cedieron a las imposiciones del régimen, por lo que optaron por nombres italianos, fueron muy populares los nombres de los hijos varones del dictador, nombres inspirados por las palabras de orden del régimen o de gusto latinizante. A. A. Rosa (2009) subraya además la importancia de los componentes no verbales en la comunicación fascista; por ejemplo, en la cotidiana gestualidad, el apretón de manos se debía evitar para dejar lugar al saludo romano. La perspectiva de la comunicación y del análisis

del discurso define el “ventennio” como una fase de parálisis de las relaciones y de las prácticas comunicativas (p. 292).

Uno de los géneros literarios en boga durante el “ventennio” fue el biográfico. Observa M. Pagliara (1991), que fue uno de los géneros de mayor éxito, ya que era congenial al régimen porque aunaba la exaltación de la figura de Mussolini, símbolo y modelo de coraje, heroísmo y virilidad, con la divulgación de sus ideales tales como el orden, el activismo, la eficiencia y el individualismo aristocrático. Señala también que el léxico del género biográfico de la época, a veces culto dado su carácter neo-purista, debe colocarse dentro del panorama cultural de inicios del Novecientos y más específicamente en el contexto mussoliniano que emula las formas lingüísticas del dictador. Es evidente, en el léxico de Mussolini y de sus imitadores, la herencia del D’Annunzio de Fiume, “connotato da un’intenzionalità di lingua prevalentemente fática, grondante di termini come *audacia, energia, dinamismo, concretezza, titanismo, misticismo, sacro, grande, superbo*, e l’andamento dei periodi presenta un tono di “energía pedagógica” (p. 288). Como ya hemos señalado, Liala admiraba D’Annunzio, en *Voci del mio passato* (1949) recordaba su encuentro con el Vate:

Molti scrittori, assai più importante di me, hanno parlato e parlano del Comandante Gabriele d’Annunzio. Anche se sono poco importante, debbo pur parlare anch’io di questo Amico al quale debbo il mio alato nome. (...) Io sono colma di ammirazione per il Poeta (p. 148-149).

A las tres palabras antes mencionadas también hay que agregar por lo menos otras dos “palabras de orden” que señalaba P. Calamandrei⁴¹, ellas son “Totalitarismo” y “consenso”. “Totalitarismo”, decía el jurista y político, es una palabra que ha obsesionado a los italianos durante veinte años, todo en la “oratoria maschia fascista” es totalitario, desde la veneración por el duce a las multitudes reunidas por sus secuaces, desde la reforma de la escolástica a la distribución de productos agrícolas; pero la intención originaria de este “attributo inventato dal suo creatore (giustamente celebrato dai filologi più avvertiti come rinnovatore della lingua italiana) erano soprattutto due: “regime” e “Stato”. Regime totalitario, Stato totalitario (2014, doc. digital).

La segunda palabra que señala Piero Calamandrei es, como dijimos, “consenso”. El fascismo no fue solo violencia física y aniquilamiento de las organizaciones políticas y sindicales, supuso también la destrucción de la preexistente vida cultural del país y la preparación de una nueva base social necesaria para sostener la visión oficial de la realidad. Observa el jurista, que sería reductivo atribuir el largo período de vida de la dictadura al solo consenso popular en los términos en que los presentaba el régimen y del que se jactaba (2014, doc. digital).

Como ya hemos observado, la eficaz manipulación de los medios de comunicación de masa jugó un rol fundamental. La intensidad de las palabras evoca modos, espacios, el estado físico y de ánimo del líder. El control minucioso que el dictador personalmente ejercía sobre los medios

⁴¹ *Piero Calamandrei* (Florenia; 1889 - 1956) fue un jurista, político y periodista, se lo considera uno de los padres de la Constitución de 1948.

de comunicación hizo posible que los periódicos y la prensa escrita en general se convirtieran en “attivi banditori della verità fascista e celebratori della storia del regime” (Calamandrei, 2014, doc. digital). Una parte considerable de la población adhirió *volente o nolente* a las consignas del régimen; la misma actitud, si no complaciente, en algunos casos por lo menos indulgente, se puede atribuir a una amplia parte de los intelectuales y de los escritores, incluida Liala, por supuesto. Si consideramos el antisemitismo y los prejuicios raciales del régimen, en el relato breve *A cavallo di Ugorò* (1941) encontramos un fragmento que se ajusta perfectamente a la ideología de la dictadura, claramente expuesta en el citado manual *Il primo libro del fascista* (1939): las personas de religión hebraica, se representaban como “infiltrazione strana e nociva” para el Estado fascista, y a la pregunta: “Gli ebrei appartengono alla razza italiana? la respuesta era:

No, gli ebrei, anche se nati in Italia, non appartengono alla razza italiana. Essi rappresentano l'unica popolazione che non si è mai assimilata in Italia perché è costituita da elementi razziali non europei, diversi in modo assoluto da quelli europei che hanno dato origine agli italiani (p. 122).

El pasaje explícitamente antisemita se puede leer en el relato breve *A cavallo di Ugorò*, en la versión editada por Sonzogno en 1949. La heroína, adolescente italiana, hija de un oficial de la aeronáutica de estancia en Rodas a fines de los años treinta, pasea con su caballo por las calles de la ciudad, mientras narra de sus temores hacia hebreos y turcos y el comportamiento xenófobo que asume para con ellos:

A Rodi tutti mi volevano bene: *e io potevo passeggiare nei quartieri turchi ed ebrei con la massima sicurezza*. Quando poi ebbi Ugorò, che il babbo mi aveva regalato per festeggiare il suo ritorno nell'Egeo, la mia sicurezza diventò sicumera, perché passeggiando in quei quartieri *io non esitavo a far fischiare il mio frustino sul muso dei molti ebrei e dai numerosi turchi che si azzardavano ad avvicinarsi troppo*. Ebrei e turchi mi sorridevano, si inchinavano: *ma io conoscevo bene la loro malvagità e impostura* e forse avrei avuto paura di quei loro sorrisi, se quel cuore saldo che sempre mi sostenne nella vita non mi avesse fin da allora dato un grande coraggio. Comunque, *ero quasi certa che quella gente un giorno o l'altro m'avrebbe giocato un brutto tiro*. E stavo sempre in guardia, quando passeggiavo in quei luoghi, *certa che, lontana dalle loro tane, non avrebbero osato nulla*⁴² (p. 228)

Es innegable la carga ideológica que denota esta novela y aunque sus obras se presentasen como inofensivas no todas lo fueron. No obstante la escritora declarase su apoliticidad, es evidente que sus convicciones en cuanto a prejuicios raciales e intolerancia antisemita coincidían perfectamente con la ideología del régimen fascista y que no se preocupaba por ocultar su ideología reaccionaria a sus lectoras y lectores. Cabe señalar que existen dos versiones diferentes del relato, la primera es la apenas citada, y que como hemos apuntado, se encuentra en

⁴² Cursivos añadidos

la edición Sonzogno de 1949, y la segunda⁴³ se encuentra en otra edición de la misma editorial, pero del año 1981 y las expresiones antisemitas y xenófobas han sido censuradas. Pero, aunque se haya censurado las frases hostiles a hebreos y turcos, el fragmento mantiene su innegable carácter racista.

Si la actitud de Liala fue *volente o nolente*, no podemos afirmarlo con exactitud, pero una vez más, encontramos fragmentos de sus novelas que avalan las tesis de Asor Rosa, como los siguientes de *L'ora placida* (1936) donde, con hipérbolos, destaca la bondad de la fruta y el vino nacional: un príncipe árabe afirma que “Nemmeno a Palazzo Reale si mangia così” (p. 23), o cuando debe comprar un coche, el sirviente le aconseja un producto de factura nacional:

-(...) andate a cercare l'automobile più graziosa che sia stata fabbricata. (...)

-Ho visto una Fiat con quattro posti: interno di antilope cenere; borchie, maniglie, sostegni in argento brunito; aerodinamica, smaltata in grigio e argento.

-Telefonate, acquistatela.

-È fatto, Altezza (p. 72)

Se estableció tácitamente, según Asor Rosa (2009), entre quienes, sin estar de acuerdo, fingieron afinidad con la doctrina y quienes estando

⁴³ “A Rodi tutti mi volevano bene: e io potevo passeggiare nei quartieri turchi ed ebrei con la massima sicurezza. Quando poi ebbi Ugorò, che il babbo mi aveva regalato per festeggiare il suo ritorno nell'Egeo, la mia sicurezza diventò sicumera. Forse avrei avuto paura di quei loro sorrisi, se quel cuore saldo che sempre mi sostenne nella vita non mi avesse fin da allora dato un grande coraggio. Comunque, ero quasi certa che quella gente un giorno o l'altro m'avrebbe giocato un brutto tiro. E stavo sempre in guardia. (versión 1981 p. 80).

de acuerdo -muchos según el historiador- evitaban la cuestión. De los locutores radiofónicos, recuerda Calamandrei (2014), “perfino l’accento dell’annunciatore intonato all’altezzosa solennità del verbo che il regime dettava al mondo, era riconoscibile tra mille per la sua pacchianeria autoritaria”. Por ello, sostiene que en realidad no se trató de un verdadero consenso, sino de la concomitancia de dos factores que contribuyeron a crear un clima de aparente adhesión al régimen. El primero es la falta de preparación para una resistencia armada y el segundo es el dilatado aplazamiento de la liberación. No fue entonces sobre este aparente acatamiento que el régimen asentó su alardeado consenso, más bien sobre la infinidad de manifestaciones actuadas periódicamente para mantener alto el interés y el entusiasmo de las masas (doc. digital).

Esta “democrazia accentrata”⁴⁴ que, como declaró Mussolini algunos años antes, “conosce soltanto la dittatura della volontà e dell’intelligenza”⁴⁵, se hizo patente en todos los ámbitos de la vida cultural del país; y por lo que concierne a la literatura, ya hemos mencionado la oportunidad que el régimen vio en el género biográfico. Narrar la vida del “capo del fascismo” según M. Pagliara (1991), significaba en aquellos años renunciar al propio juicio crítico, a la propia autonomía en virtud de una identificación con la manera de obrar y pensar del líder. Señala la estudiosa que durante el fascismo emergen dos estereotipos de la cultura fascista y en general de la cultura de masas: el primero que exalta el *líder*, extraordinario por su individualidad y el segundo exalta las multitudes, en la que las individualidades se

⁴⁴ *Discorso dell’ascensione*

⁴⁵ Fragmento del Discurso del 23 de marzo de 1919.

confunden y se adecuan a la voluntad única de quien las guía, en una fusión completa en la que es difícil distinguir las partes.

Las biografías narraban las circunstancias de una persona fuera de lo común, tanto físicamente como moralmente, capaz de cualquier sacrificio por el bien de su patria, y al igual que un héroe también capaz de aventuras excepcionales. Estas narraciones apuntaban a captar la atención del público utilizando los recursos estilísticos propios de las novelas por entrega o folletín. La figura de Mussolini se convierte así en modelo de padre de la patria, en marido ideal, en el “*uomo italico*”, como lo define Pagliara (1991), en el cual se concentran la energía y la vitalidad, la persona capaz de luchar contra las injusticias y las prevaricaciones de la clase política y de la burguesía (p. 293). La exaltación de cuerpos perfectos es otro de los aspectos que destacan en Liala. No se encontrarán entre los protagonistas de la escritora, hombres o mujeres obesos, ni con defectos físicos; salvo alguna descripción de mujer de escasa feminidad como la que ya hemos citado.

Otro aspecto fundamental para la doctrina fascista fue el cuidado del cuerpo. A la dimensión lingüística se sumaba la dimensión de lo estético y el hincapié en una forma física atlética, en cuerpos perfectos. De más está decir que también el cuerpo del líder se presentaba como modelo del “*uomo nuovo*”, cuerpo y mente forjados desde temprana edad, según una disciplina férrea. Órganos de propaganda del régimen como el Istituto Luce y el Giornale Luce⁴⁶ exhibían el cuerpo del Duce

⁴⁶ Órganos de propaganda fundamentales durante el fascismo. “(...) e non parliamo del giornale-luce che in quell’ora di disarmata distensione dello spirito che dopo una giornata di lavoro si cercava qualche volta al cinematografo, ti aggrediva vigliaccamente con esibizioni del duce a torso nudo” (Calamandrei, 2014).

siempre altivo y dominante, el suyo era un *corpus par laboribus*. Así como el Duce, este “uomo nuovo” fascista debía ostentar un físico atlético, el vestuario discreto y ordenado, como ya hemos dicho, saludar con el saludo romano, caminar de una cierta manera, además de un comportamiento mesurado respecto a las frivolidades, que debía menospreciar. *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano*⁴⁷, predicaba el poeta latino Juvenal, y que aquí no citamos casualmente, ya que además de adoptar esta sentencia Mussolini compartía con el poeta el mismo sentimiento de desprecio por el género femenino; como hemos visto, tanto el Duce como sus secuaces declaraban públicamente su profunda misoginia sin ninguna reserva o disimulo.

2. 3. La educación delle *piccole italiane*

Ilustrar la política fascista reservada a las mujeres resulta complicado no sólo porque, las diferencias de clase y cultura no permiten una generalización, sino también porque la política femenina del régimen no fue homogénea, como tampoco fue homogénea la ideología que le servía de base (De Grazia 1997). Según P. Calamadre (2014):

Essenziale per questa dottrina è l'autorità (...) un movimento il quale, avendo come unico dogma il potere, è pronto ad adottare caso per caso qualsiasi politica che gli serva a mantenerlo (doc. digital).

⁴⁷ Decimo Giunio Giovenale, Satire, X, 356.

El régimen eliminó las barreras que separaban la vida pública de la privada, así la ciudadanía fue llamada a cumplir con el solemne cometido que el Estado le asignaba: la construcción de una “nuova patria” y de una “nuova razza italiana”. La restauración de la familia tradicional autárquica y patriarcal pre-capitalista, que en aquellos años estaba mutando su forma como consecuencia de la Gran Guerra, de la crisis económica y de valores tradicionales y se estaba adaptando a nuevas formas sociales y de producción, fue una de las cuestiones centrales de la dictadura fascista.

Mussolini, escribe De Grazia (1997), impulsaba el desarrollo económico como medio para aumentar el poder del país y contemporáneamente “temeva, condannava e cercava di limitare i cambiamenti social connessi alla rapida trasformazione economica iniziata alla fine dell’Ottocento” y, subraya la historiadora, “questa contraddizione era particolarmente visibile nell’atteggiamento del regime verso le donne”. Si, por un lado, el fascismo desaprobaba cualquier idea de emancipación, de voto, de autonomía o de paridad con los hombres, incluso de trabajo asalariado que pudiese perjudicar la natalidad, por otro lado, la necesidad de emplear todos los recursos disponibles para acrecentar el poder económico del país, incluida la capacidad reproductiva de las mujeres, acabó por fomentar los mismos cambios que reprobaba. La “mobilitazione di massa, la modernizzazione dei servizi sociali e infine il militarismo degli anni trenta”, concluye la historiadora, “ebbero l’effetto imprevisto e indesiderato di intaccare la concezione tradizionale della donna e della famiglia” (p. 147).

Los anteriores gobiernos liberales o liberal-democráticos se habían mostrado indiferentes ante la componente femenina de la población: las mujeres estaban excluidas de la mayor parte de los actos jurídicos, aunque representaran el 30 % de la mano de obra industrial del país y la única ley (de 1902) que, en teoría, debía protegerlas con medidas que reglamentaban las horas de trabajo, no más de 12 horas diarias, o la vuelta al trabajo a un mes del parto (no pagado), no se respetaba. A este panorama, se sumaban las leyes en derecho familiar: el estado liberal reconocía sólo los matrimonios civiles, desheredaba a los hijos nacidos de relaciones extramatrimoniales, consideraba un crimen solamente el adulterio femenino, prohibía cualquier acción en materia de paternidad.

Un tímido movimiento feminista italiano surgió en este período contra la ideología liberal y las instituciones, una parte del movimiento mostró simpatía hacia el movimiento socialista; la otra, conservadora, se acercó a la iglesia católica. El Consiglio nazionale delle donne italiane, asociación fundada en 1903 e inspirada en su homónima estadounidense, representaba un punto de referencia, pero a diferencia de las norteamericanas, que apuntaban a la igualdad de derechos para lograr la emancipación, las italianas que formaban parte de este movimiento “mai numeroso, poco unito e raramente combattivo” esperaban que el reconocimiento social derivase de la “speciale missione materna che svolgevano all’interno della moderna società” y en razón de esto, “molte si dimostrarono sensibili alle altisonanti pretese mussoliniane che ciò fosse appunto avvenuto nell’epoca fascista” (De Grazia, 1996, p. 148).

Como explica M. Marzano (2012), mientras que el conservadurismo despreciaba las personas comunes y pretendía imponer su concepción de la política y de la sociedad, por el contrario, el fascismo siendo un movimiento popular, se nutría de los sentimientos agresivos e intransigentes que las consignas del líder despertaban en las masas; las cuales, gracias a su mediación, se hacían partícipes de la regeneración de la patria (p. 80-81). Por ello, la inmensa mayoría de las mujeres creían que su misión reproductora formaba parte de una empresa colectiva.

Mussolini vio en el espíritu de sacrificio y en el patriotismo de estas mujeres una oportunidad para conquistar su confianza y su consenso y para que llevasen a cabo la misión que las vería directamente interesadas, contemporáneamente el acatamiento daba mayor solidez a su poder. De Grazia (1993) sostiene que, no obstante, las mujeres del “ventennio” fuesen conscientes de estar sometidas a la ideología del régimen, no imaginaban que esto llegara a tal punto de hacerles perder la libertad (p. 18-28). El debilitamiento de la “raza italiana” extenuada y mal nutrida a causa de las secuelas de la Gran guerra, constituyó una de las mayores preocupaciones del régimen. El cuerpo de la mujer, se convirtió en objeto de primaria importancia, en una cuestión de Estado; en cuanto madre de la futura nueva raza de italianos, la dictadura impuso a las masas femeninas una verdadera política de transformación, de “Reforma” del propio cuerpo: la reorganización, justificada con razones sanitarias y de Estado, manipuló los cánones de belleza física, amenazados por la modernidad de la cultura comercial y de los medios de comunicación de masas como el cine y la moda, e impuso el propio

modelo uniforme de mujer, basado en la fecunda centralidad de los atributos físicos “abbondanti” una mujer “con le labbra rosee, il costume contadino, le fatezze arrotondate (p. 289).

También observa la historiadora, que la diferencia de clases sociales entre las mujeres nunca se había marcado tanto como durante la era fascista, porque se apuntaba a utilizar las diferencias de educación, de costumbres y comportamientos sexuales, para separar a las mujeres de la clase alta discretamente emancipadas de las de clases bajas, a las mujeres de ciudad con dos o tres hijos de las de zonas rurales, madres de familias numerosas con cinco o seis hijos, menos instruidas. Esta contraposición, como ya hemos señalado, está presente en Liala; la genuinidad de la mujer italiana residía, ante todo, en la potencia fecundadora de su cuerpo, capaz de provocar en los hombres fuertes pasiones, pero también de despertar en ellos un sentimiento de protección análoga a la de un padre. La marcada separación de las mujeres tenía como objetivo reforzar los estereotipos, las mujeres buenas, maternales, que adherían a las políticas pro-natalidad, de las mujeres que aspiraban a una emancipación que ponía en peligro la procreación (De Grazia, p.32).

En origen, el fascismo puso a las generaciones de mujeres del “ventennio” ante nuevas posibilidades, sosteniendo las entonces inmorales proclamas de los futuristas a favor del divorcio y de la eliminación de la familia de tipo burgués, o el sufragio femenino, pero debido a su política versátil el régimen cambió posiciones según la propia conveniencia, pero siempre aliándose con los sectores científicos, culturales, literarios y políticos más conservadores y misóginos del

panorama nacional; esto explica el cambio de posición a favor de los sobrevivientes de la Gran Guerra y de los sindicatos que desaprobaban el trabajo femenino, visto con temor por la directa competencia laboral, a favor del antifeminismo católico rural de los violentos “squadristi agrari”⁴⁸. Respecto al sufragio femenino y a la Ley Acerbo de 1925 que concedía el derecho al voto femenino, es necesario aclarar que el voto concedido era pasivo y se limitaba a las elecciones administrativas y sólo como recompensa para algunas categorías de mujeres: a las viudas y madres de los caídos en la guerra, las que habiendo completado el ciclo escolástico primario supieran leer y escribir, pagasen los impuestos comunales y superasen una cierta cifra anual. Con la sucesiva abolición de las elecciones administrativas se pondrá fin a la cuestión hasta 1946 cuando finalmente se concederá el pleno voto a las mujeres (De Grazia, 1993, p.18-28).

El régimen impuso variadas y disimuladas formas de represión hacia lo nuevo y en favor de la tradición. Edith de *È nata una mamma*, representa un modelo de mujer incompatible con el proyecto del régimen. Una de las formas de control se escondía bajo la fachada del asociacionismo, por ejemplo, la organización de los “Fasci femminili” uno de los órganos de propaganda más poderosos e influyentes por el alcance que tuvo, también organizaciones deportivas, además de otras entidades que se ocupaban de organizar actividades recreativas y culturales para trabajadores durante su tiempo libre llamadas “dopolavoro”, todas bajo el estricto control de las jerarquías masculinas;

⁴⁸ Organizaciones paramilitares financiadas por el patronato agrario contra el movimiento obrero y campesino.

a través de esta red con ramificaciones en todos los ámbitos de la vida pública y privada la dictadura construyó, entre otras cosas, la idea de raza que le servía para sostener la disparatada ambición imperialista. Las heroínas de Liala son siempre atléticas y practican deportes, por supuesto, adecuados a sus rangos:

Donna Francesca sorridendo guardò la figlia (...). Robusta e snella, la giovinetta rivelava già, sotto il grembiule di cotone, due seni alti, tondi, turgidi e un corpo ardito e rigoglioso. Ma Velella non si curava di sé stessa. Forse, non pensava nemmeno d'essere una donna. Adorava la barca, i remi, la bicicletta, le lunghe passeggiate, le lunghe dormite, i colmi piatti di pasta col sugo. Amava gli abiti ben confezionati, semplici, puliti, ben stirati, ma non si curava di vedere se il suo viso era bello e il suo corpo ben fatto (Liala, 1947, p. 17-18)

Cabe recordar siempre el profundo sentimiento antifeminista del régimen y que la fomentada participación femenina se contraponía a una realidad donde a las mujeres se les negaban los mismos derechos civiles y políticos de los hombres. Sin embargo, como observa De Grazia (1993), esta subordinación no era evidente como en otros sectores de la vida pública donde el régimen no escondía su carácter intolerante y violento; la proclamada normalidad de las restricciones de la libertad femeninas, avaladas por la tradición y la Iglesia hizo posible que se justificara la limitada participación femenina y que fuera aceptada como legítima por las mismas mujeres. Para compensar la falta de derechos civiles la propaganda del régimen puso en marcha una serie de iniciativas demagógicas dedicadas a la “Nuova italiana” como la “enfermera

fascista” o la “visitatrice fascista”, que se ocupaba de las campesinas, permitió frecuentar los estudios femeninos de educación física en la Accademia di Orvieto, promovió la camaradería en las organizaciones voluntarias de masa, las publicaciones especializadas, y muchas otras actividades, y sin olvidar la más importante de las participaciones, la decisiva participación en la reproducción de la raza. Todas las iniciativas respaldaban la hipocresía del régimen, que no sólo se proclamaba defensor de los derechos y deberes de las mujeres, sino que con gran habilidad logró que se le identificase con la libertad física y las conductas de emancipación posibles gracias a las nuevas formas de organización del tiempo libre (De Grazia p. 18-28).

Una de las primeras cuestiones de la dictadura fue impulsar la reforma del sistema educativo: “l’angelo del focolare” se forjó con una meticulosa instrucción. El régimen presentó la reforma del sistema educativo como la “più fascista delle riforme”. La tarea de la reforma escolástica fue asignada al filósofo G. Gentile, Ministro dell’Educazione Nazionale desde 1922 hasta 1924. P. Dogliani (2014) señala que “l’ossatura e in parte gli intendimenti conferiti da Gentile alla riforma rimassero comunque nel corso del tempo e superarono la caduta della dittatura protraendosi per almeno due decenni dell’epoca repubblicana” (doc. digital), en su opinión se trató del triunfo de una “corrente di pensiero e di uomini sul positivismo dei decenni precedenti la Grande guerra piuttosto che l’affermarsi di un’idea fascista dell’educazione” (doc. digital). La “Riforma Gentile” pretendió ser radical y omnicomprensiva, como observa Dogliani, abarcar la completa vida

escolástica, desde la instrucción primaria a la universitaria, conforme a un modelo neo-idealista que apuntaba a la formación del individuo como parte integrante de la nación, tenía que “formare lo spirito preso nella sua integrità” y al ciudadano “al sacrificio, devozione di sè all’ideale che lo trascende nel riconoscimento di una legge che gli è superiore” (doc. digital).

La reforma apuntaba a eliminar la fragmentariedad del saber atribuida a una configuración positivista, para crear una escuela única de cultura: la escuela primaria, apta para todos, y el gimnasio-liceo classico. La escolarización de la población era bajísima; los datos oficiales, de poco anteriores a la reforma, informaban que un 60% de la población infantil nacional no asistía a la escuela primaria. La cifra aumentaba considerablemente en las áreas rurales, esto se debía a las condiciones económicas miserables de las familias que veían una ayuda en la mano de obra infantil, y también culturales en el caso de las niñas, donde la pobreza se unía a la discriminación, ya que las familias no consideraban necesaria para ellas ni siquiera una mínima instrucción. Las cifras del analfabetismo eran muy altas, sobre todo en la población femenina rural, mientras que cuantificar los semianalfabetos y analfabetos de retorno era tarea difícil.

La reforma preveía cinco años de instrucción primaria más dos de preparación profesional, escuelas provisorias para alumnos de bajo rendimiento, las técnicas, delegadas a la administración de asociaciones culturales, con financiamiento públicos y privados. Pero el elemento que la distingue de las demás reformas es, según Dogliani (2008), la creación

del “gimnasio-liceo classico” o especialidad de estudios clásicos, único ciclo superior que permitía el acceso a las universidades, exclusivamente dedicado a la instrucción cultural de las elites destinadas a formar la futura clase dirigente. El enorme privilegio dado al gimnasio-liceo clásico descalificaba las demás escuelas de instrucción media y media inferior; la gran masa de los alumnos egresados del ciclo primario pasaba a acrecentar la mano de obra mal retribuida y a falta de una inmediata ocupación continuaba los estudios técnicos (doc. digital). La ideología del ministro Gentile era claramente misógina y anti-femenina; a las mujeres reservó una instrucción especial, en razón no sólo de una diferencia física avalada por estudios científicos como los de C. Lombroso⁴⁹, el cual colocaba a las mujeres a un nivel más bajo de la escala evolutiva con respecto al hombre, sino también debido a la inferioridad mental.

Por lo que concierne la educación escolástica de Liala, en el libro de memorias *Diario vagabondo* (1977) narra a sus lectoras y lectores que cursó sus primeros estudios, como su nobleza lo requería, en una escuela privada de la ciudad de Como (Regione Lombardia):

A Como c’era allora una scuola privata, Tirocinio. Andai là (p.19). Non feci la quinta elementare: allora c’erano gli esami di maturità: bastava la quarta e poi il ginnasio, sempre che gli esami di maturità fossero superati. Li superai bene, andai al ginnasio, avevo nove anni e mezzo (p. 20).

⁴⁹ Por ejemplo, los de C. Lombroso (1835-1909) médico y criminólogo italiano.

Al igual que un personaje de sus novelas, su niñera Annetta, sin familia, de media edad, “portava abiti lunghi e scuri, una crocchia sulla nuca e i capelli erano lunghi fino alle reni, lisci. (...) aveva frequentato soltanto la terza elementare ma era intelligentissima e apprendeva tutto facilmente” (p. 15), comenzó a ocuparse de ella prácticamente desde su nacimiento, las unía un “reciproco affetto”: “devo a lei il mio buon grado di educazione” (p. 18); “far studiare il latino a una bambina così piccola... Bisogna avere la testa chi sa dove...”, diceva Annetta alludendo alla testa della mia mamma e forse delle nonne e del nonno” (p. 20). Terminado el ciclo primario obligatorio, cursó los estudios secundarios:

Ginnasio, ginnasio superiore: si facevano le tre prime classi del ginnasio ed era l’inferiore, si facevano la quarta e la quinta ed era il ginnasio superiore. I primi brutti voti, sgridate dalla mamma, indulgenza dalla nonna, furie di Annetta: “Quei cretini malnati...”. Erano i professori (p. 20).

En los años en que la escritora cursó el Liceo Classico, la instrucción superior para las mujeres no era frecuente, de hecho, en *Voci del mio passato* (1949), recuerda que en la “prima classe liceale eravamo appunto in tredici: dodici maschi e la sottoscritta femmina” (p.93). Como señala A.G. Marchetti (2013) Liala no escondía su desinterés por el estudio, en el mismo libro de memorias la escritora recordaba “il latino da studiare per presentarmi a ottobre: perché a ogni ottobre dovevo rimediare il latino e anche la matematica. Malgrado gli esami di riparazione io ero tranquilla e serena” (p.38). En otro pasaje de *Diario*

vagabondo (1977) la escritora recuerda su experiencia con el piano y el poco interés que despertaba en ella el estudio del instrumento musical:

Anch'io studiavo il pianoforte e lo studiavo con la voglia di prenderlo a calci. Non mi piaceva per nulla lo studio di quello strumento, ma dovevo subirlo perché usava così: una giovinetta di buona e agiata famiglia doveva studiare (...) quando ero con la nonna olandese, suonavo pezzetti ridotti: magari Chopin, ridotto per asinelli come me. (...) Poi mi fidanzai, mi sposai, partii da Como. Le mani sul pianoforte, con grande gioia, non le misi più” (p.79)

Pocas son las ocasiones en las que Liala se ocupa de la instrucción de sus heroínas, como tampoco de la propia. Sin duda, Liala prefería otro tipo de actividades para sus heroínas y para ella misma. La escritora practicaba deportes: natación, remo y le gustaba disparar con armas de fuego (Liala, 1977). En la biografía novelada *Ombre di fiori sul mio cammino* (1951), Liala describía a Leana Egret, su alter ego, como una joven:

Intelligente, ma non troppo studiosa, poteva appena appena conquistare un sei là dove, con un poco di sacrificio, avrebbe potuto ottenere otto. Alcuni dei professori le volevano bene: altri la detestavano. E i compagni maschi l'avevano cara quanto una sorella. L'adoravano” (p. 6).

Se presentaba a sus lectoras como ejemplo de joven desganada en cuanto a los estudios: a mitad de curso del tercer año de bachillerato

Leana Egret debe trasladarse a Rodas; el profesor, narra la escritora, expresado su pesar por la partida de la alumna, le aconseja: “Da quasi tre anni le do dei brutti voti in orale e dei magnifici voti negli scritti. Coltivi la sua facilità nello scrivere. E cerchi di studiare un poco... un poco di più” (p.7). Terminados los estudios superiores, Liala se inscribe en la Universidad de Pavía, para cursar farmacia, pero abandona los estudios (Marchetti 2013, p. 14-15).

Los personajes de Liala, varones y mujeres, por cierto, muy pocas, cursaban estudios de “ginnasio”, y todos pertenecían a las clases dominantes, eran nobles o alto burgueses. Si consideramos los textos seleccionados para este trabajo, encontramos alguna mención de los estudios de las protagonistas en el relato *Quando gli altri giocano a rimpiantino* (1950), de la antología *Fiaba d'amore fra ieri e domani*; por supuesto siempre muy jóvenes y adineradas, o pobres, pero de noble linaje:

Adriana studiava a casa, con la signorina Marta (la institutriz); (su futuro marido) Lando studiava a Bologna in un collegio. (...) Ma l'aveva preteso il ragazzo, che voleva avere una laurea;

-Non sono una bambina come Adriana, io – aveva detto – Voglio studiare come tutti gli altri (...).

-Ma tu non devi laurearti. -osservò Lando –E una donna non ha bisogno di sapere troppe cose.

-Ecco! Lo dico io sempre - interruppe Adriana- So anche troppo... (p. 182)

De la carrera universitaria de su personaje Lando no sabemos nada, ni siquiera una alusión al tipo de estudios, sólo que estudia y dónde; por cierto, en la prestigiosa universidad de Bologna, la más antigua de Europa.

Para el ministro Gentile y sus seguidores, las mujeres se caracterizaban por su “natura infinita”, “principio primordiale” che stava al di fuori della storia e in rapporto subalterno allo Stato e allo Spirito. Per essere “pregiata, rispettata, esaltata” la donna doveva “accettare e non tentare di negare i limiti della sua diversità” (Dogliani, 2008, doc digital). Contra “la casta delle professioniste” observa De Grazia (1997), las leyes laborales del régimen se ensañaron particularmente, impidiendo o complicando el acceso a profesiones intelectuales que requerían estudios universitarios (p. 264). Un ejemplo de la citada discriminación, que imponía límites a la realización personal trata el siguiente fragmento de Liala en *Pace al tramonto* de la antología *A cavallo di Ugorò* (1941):

-Ma se un giorno avrete dei bambini, Ada, che cosa ne farete della toga? Ada rise apertamente e rispose: -La indosserò per far paura ai miei pupi, quando mi faranno inquietare.

Stavolta, l'avvocato Bonfà dimenticò per un istante di essere un uomo molto serio e molto educato: si curvò sulla testolina d'oro di Ada e vi depose tanti, tanti baci, che risonarono come allegro suono di dolci nacchere (p. 75-76).

La risa de Ada (estudiante universitaria de 19 años) es coherente con la aceptación de los límites naturales que imponía el rol de madre-esposa. Resulta interesante también el uso del diminutivo y el énfasis a

las exageradas efusiones del hombre adulto y serio a la joven, casi a confirmar la tesis del ministro Gentile sobre la inferioridad intelectual de la mujer y de la poca seriedad o insignificancia de una mujer abogada, que, de todos modos, acabará por cumplir con su destino de madre. Las mujeres de Liala no estudian, son cantantes de ópera, actrices de teatro, nobles sin ocupación, secretarias sin futuro, amantes sin esperanzas de casarse con su príncipe azul; ninguna de ellas posee una instrucción de una cierta complejidad digna sólo de los hombres.

A partir de los años 30 la dictadura acentuó progresivamente la discriminación de género con leyes *ad hoc* tales como la exclusión de las mujeres en la enseñanza de las asignaturas consideradas fundamentales: filosofía, historia y letras. Como ya hemos observado, la élite frecuentaba el “Liceo”, donde “l’educatore «virile» era particolarmente importante nelle discipline ritenute adatte alla formazione delle élite: filosofia, storia, lettere”; en las escuelas técnicas y profesionales la enseñanza cultural era casi inexistente (De Grazia, 1993, 210-211).

Hasta los dieciocho años a “le piccole italiane” (a los varones se los llamaba Balilla) se las asignaba a la “Opera nazionale balilla”, organización juvenil que llegó a convertirse en una organización paramilitar, el objetivo de la ONB era inculcar en los jóvenes la obediencia, el patriotismo, la lealtad al régimen. El decálogo de “le piccole italiane” proclamaba que “la Patria si serve spazzando in casa propria” y que “la donna è la prima responsabile del destino di un popolo” ese destino tenía que realizarse en seno de una familia numerosa fascista y cristiana (Dogliani, 2014, doc. digital). En *L’ora placida* publicada por

primera vez en 1933, es decir, después del agravamiento de las exclusiones de las mujeres del sistema educativo, la autora presenta una situación inicial contraria a las disposiciones del régimen, no sólo por la voluntad de la madre de la protagonista, decidida a hacerla estudiar, agravada por la elección de Letras, una carrera prohibida para las mujeres, sino también por la de la misma protagonista resuelta a cursar estudios universitarios.

La giovinetta aveva negli occhi un'ombra scura. Era annoiata. Era stanca di latino, di greco, di matematica. Eppure, bisognava studiare.

- Farai belle lettere – aveva stabilito la madre.

- No: medicina, chirurgia – aveva risposto Velella.

- Chirurgia? Avresti il coraggio di tagliare un dito, tu?

- Anche un braccio...

- Ma le donne non possono fare questo mestiere.

- Chi lo dice? Intanto, io farò la dottoressa, poi, se potrò, farò anche la taglia-gambe (Liala, 1949, p. 11).

Naturalmente, en el respeto de las exigencias del género y del régimen, será suficiente que la heroína cruce su mirada con la de un príncipe (gracias a un amaraje de emergencia) para que se olvide de cualquier aspiración que no sea vivir para él. Si la escritora especifica el tipo de estudios, es porque obedece a una razón precisa, la protagonista será la amante de un príncipe árabe, la “ragazza” italiana, hija de un “nobile signore” debe cursar estudios de prestigio, como el antes mencionado “gimnasio-liceo classico”.

Al clima violento y represivo que imperaba se sumó la tácita colaboración de la igualmente intolerante y misógina ideología de la iglesia católica, que proclamaba la urgencia de una redención moral a través de la ecuación represión sexual-maternidad-moralidad; desde 1929, año del Concordato con el Vaticano, observa De Grazia (1993), “istituzioni, personale e tradizioni della Chiesa cattolica si dedicarono al rafforzamento del antifemminismo fascista”. De más está decir que los parámetros de la moralidad masculina no coincidían con los femeninos. También la ideología católica asignó una asfixiante centralidad a las mujeres y pregonaba, con el beneplácito del régimen, los valores de la “donna cattolica ideale”: es decir, la sumisión total de la mujer a su destino trascendental de madre-esposa defensora de la moral de la familia católica. El siguiente fragmento extraído del relato breve *La casa nuova* (1981) perteneciente a la antología *A cavallo di Ugorò* (1981):

E Guido (...), scelse prima una bella casa al sole moderna (...); poi scelse la sposa da metterci dentro. E trovò una bella figliola bruna, e salda, una bella figliola dal viso onesto, le labbra pulite, le manine sapienti e la voce calda. La nonna si aspettava la solita giovinetta magra, ossigenata, truccata, svenevole o leziosa, ammirò la scelta di Guido (p. 97-98).

El modelo positivo de mujer-esposa sumisa y futura madre ideal, elegida como un objeto más del amueblado de la casa, “da metterci dentro”, en oposición al modelo negativo de mujer urbana, se ajusta a las posiciones que planteaban las dos jerarquías, y la elección que propone a sus lectoras es a favor de estas.

Los puntos de contacto entre la dirigencia fascista y la eclesiástica fueron numerosos⁵⁰; como también fueron numerosas las ocasiones para poner implementar políticas paralelas que reforzasen los intereses de ambas partes. Ejemplo de esta duradera y prolífica colaboración son los Pactos Lateranenses, serie de acuerdos de mutuo reconocimiento entre el entonces Reino de Italia y el Estado Vaticano, firmados en 1929 por Mussolini en calidad de primer ministro y el Secretario de Estado Vaticano en representación del pontífice Pío XI. El concordato estableció entre otros puntos, el juramento de lealtad de los obispos al estado italiano antes de tomar el cargo y la renuncia a toda pretensión política, mientras como contrapartida el estado italiano acordó adecuar las leyes en materia de matrimonio y divorcio al ordenamiento de la iglesia católica (Galli, 2008).

Los principios reaccionarios y discriminatorios encontraron convergencia y aunaron los esfuerzos para contrastar y reprimir la modernidad y las nuevas modas femeninas con medidas y campañas de propaganda que preconizaban los mismos valores. Si bien los principios y credos apuntasen a la defensa de la tradición más recalcitrante, ambas

⁵⁰ Luti, G: "Intanto si è determinato un fatto nuovo, di gran peso per la cultura nazionale. Nel 1929 il concordato tra Stato fascista e Santa Sede ha riproposto ai cattolici l'inserimento attivo nella vita sociale e culturale del paese. Il fascismo diviene ora l'artefice malizioso della pacificazione tra Stato e Chiesa; i cattolici accettano l'ambigua collaborazione che il partito al potere offre loro. Il "Frontespizio", nato a Firenze nel '29 è la rivista in cui la coincidenza tra situazione politica e cattolicesimo appare in piena luce. La rivista è destinata ad ottenere in breve un grande successo; il suo cattolicesimo aspro, (...) rivendica al tempo stesso le tradizioni della posizione popolare cattolica italiana, incontra il favore della media borghesia. (...) Alla base del programma di "Frontespizio" stanno la revisione in senso cattolico della tradizione culturale italiana, la demolizione sistematica dell'anticlericalismo risorgimentale, l'antipositivismo e insieme la delimitazione in senso qualunque dell'idealismo (...) In questa mediocre dialettica è destinata a non avere significato l'autentica ricerca culturale; prevale la divulgazione, che si stempera nella superficialità e nel semplicismo. Conta, al contrario, la partecipazione del gran pubblico ai temi proposti in chiave divulgativa. È questo il motivo interpretativo più valido in "Frontespizio" inteso come organizzazione culturale."

jerarquías no desdeñaron la modernidad de los medios de comunicación de masas. De Grazia (1993) señala que tanto el régimen fascista como la iglesia católica se sirvieron de los mismos métodos que utilizaba la industria cultural para adoctrinar la juventud femenina (p. 180), diarios, revistas, concursos de belleza, cine, radio. El connubio entre la iglesia católica y el régimen fascista, explica P. Dogliani, determinó una mayor influencia de la ideología católica conservadora en la concepción fascista de la mujer: virilismo y catolicismo se unieron para someter las mujeres a la voluntad machista (doc. digital).

Sobre la presunta orientación laica del régimen fascista, G. Galli (2008) explica que fue posible la coexistencia de ambas ideologías; por ejemplo, el caso concreto de la reforma escolástica donde “si concepisce la religiosità come una sorta di infanzia dell’umanità, alla quale fa seguito l’impostazione filosofica della maturità”. De este modo, vinculada la educación religiosa a la infancia, la única posibilidad de instrucción para la mayor parte de la población, sobre todo de la rural, se realiza en torno a la doctrina católica conservadora (p. 85). Esta situación contribuyó a la realización del propósito fascista de crear la “Nuova italiana”, la instrucción femenina tuvo como objetivo la formación de mujeres conscientes del propio deber hacia la patria y la familia.

Las mujeres se ocupaban de los trabajos más humildes; además de constituir mano de obra a bajo costo en beneficio de la clase capitalista. En *Tempesta sul lago* (1945) Liala caracteriza los sirvientes con adjetivos que connotan sencillez y humildad, como por ejemplo la institutriz y doméstica de las jóvenes:

una istitutrice di capelli bianchi e dal volto malinconico, entrava nella villa. (...) Di vivo, di giovane, di acuto, ella non aveva che gli occhi (...) colmi di bontà (...). Non pretese un forte salario: si accontentò, ringraziando, di quanto donna Virginia le offrì (Liala p.19).

De todos modos, una parte del régimen acusaba a las mujeres de ser la primera causa de la desocupación masculina. La política misógina del régimen apuntaba a una paulatina exclusión de las mujeres tanto de la vida pública como social; gradual porque, como dijimos, necesitaba por una parte el consenso de las masas femeninas y por el otro no podía perder el importantísimo favor y apoyo del sector industrial.

Pese a la represión y las presiones explícitas o enmascaradas, la dictadura de Mussolini no logró imponer proyectos cruciales para la política del régimen como la Opera Nazionale per la Maternità e l'Infanzia; la organización que se proponía modelos y soluciones para la asistencia integral de la maternidad y de la infancia, no obtuvo los resultados esperados. La O.N.M.I. debía ocuparse de todas las categorías de madres (casadas o solteras) y de todas las categorías de hijos (legítimos e ilegítimos):

Bisogna quindi vigilare il destino della razza, bisogna curare la razza, a cominciare dalla maternità e dall'infanzia. A questo tende l'Opera nazionale per la protezione della maternità e dell'infanzia. (Mussolini, 1927).

El fracaso se debe, según De Grazia (1993), a dos motivos fundamentales: el primero es socio-económico, ya que el régimen fue incapaz de reducir los gastos de la familia numerosa, poco proclive a empeorar la ya difícil situación económica que siguió a la Gran Guerra; contra pocos que apoyaban la familia numerosa, la mayor parte de los interesados prefería a la cantidad la calidad de la vida de sus hijos. El segundo motivo es cultural e interesa a las clases privilegiadas: el control de la natalidad está vinculado a la conciencia de la propia sexualidad y del propio cuerpo. Según la estudiosa, las mujeres de las clases privilegiadas evitaban los embarazos usando métodos contraceptivos, las proletarias que también conocían los métodos contraceptivos no los usaban con asiduidad ya que el uso del profiláctico tenía una connotación negativa porque se lo asociaba a las relaciones extraconyugales (p. 109-110)

La política pro natalidad fascista -y el consiguiente temor por una caída del índice de natalidad- está ante todo vinculada con la peligrosa emancipación femenina: se vio en las mujeres de las clases privilegiadas, de ideas liberales y estilo de vida emancipado, que, por cierto, no adherían a los ideales propuestos por las novelas rosa, la amenaza feminista. Según De Grazia (1993), la propaganda fascista, forjó dos imágenes femeninas bien distintas: por un lado, la “*donna-crisi*, cosmopolita, urbana, magra, isterica, decadente, e sterile” por el otro la “*donna-madre*, patriottica, rurale, florida, forte, tranquilla, e prolifica”. Mientras las burguesas veían en la familia numerosa un impedimento contra la propia libertad de acción, las proletarias, consideradas

inferiores, a pesar de que estuvieran de acuerdo con el control de la natalidad, consideraban la familia numerosa un valor positivo de la propia clase. La propaganda del régimen, de la parte de las familias numerosas, con desaire envilecía las clases privilegiadas: a la *donna-crisi* correspondía el “maschio” amanerado -que la dictadura aborrecía-, capaces de engendrar pocos hijos, débiles y afeminados, o en algunos casos, como el que representa el siguiente fragmento del relato breve de Liala titulado *Il mondo è crollato ieri* de 1941, ni siquiera uno; los estilos de vida urbanos y la nociva modernidad emancipadora lo impedían:

-Marta... Mi sono ammogliato a Milano tre anni or sono. Era la grande passione. Bella, ricca, giovane, mia moglie fu per me il vero amore per due anni. Nel nostro ambiente eravamo invidiati. (...) Lei riprese la sua vita (...) A me piace il lavoro del mio stabilimento e lei dice che non trovo il tempo per accompagnarla ai ricevimenti e per presenziare a quelli che offre. La sera, qualche volta, io mi sento un qualunque borghese stanco (...) Lei incendierebbe tutti i televisori, dice che sono macchine stupide per piccola gente (p. 9-10).

Durante gran parte del “ventennio” las asociaciones católicas no se opusieron a las iniciativas del régimen. Aunque las organizaciones femeninas fascistas tuvieron más relieve, fue la identidad femenina que forjaron las asociaciones católicas la que sobrevivió a la caída del régimen, la que luego tomó parte en la resistencia antifascista y por último integró las filas de la naciente Democrazia cristiana (Dogliani, 2014, doc. digital).

Hablar de “donne italiane” como grupo homogéneo durante el fascismo es reductivo, ya que las diferencias de clases y de cultura eran muy marcadas. De Grazia (1993) cita algunos ejemplos concretos de cuánto eran acentuadas estas diferencias: si en Florencia podíamos encontrar a una joven pareja con un estilo de vida angloamericano no lejos, en los suburbios rurales de la misma ciudad, el campesino tenía poder absoluto sobre las mujeres de su familia. Trasladándonos a Turín, podíamos observar que una “donna di servizio” apenas llegada a la ciudad, compraba en un quiosco revistas de estilo americano, mientras que su «padrona» católica en compañía de sus hijas mayores consagraba su tiempo a la devoción religiosa. En las tertulias romanas o milanesas se reunían las mujeres de modales cosmopolitas y en los caminos rurales la Fiat «Ardita» (p. 31-32),⁵¹ conducida por la “donna nuova”, elegante y sofisticada “sollevava polvere sulle facce mute di contadine invecchiate anzitempo” (De Grazia, 1997, p. 249-254)⁵². Como sucede en este pasaje de *Donna Delizia* (1944):

Ah, quante volte Furio arrestò la macchina per baciare sulla bocca la sua donna! La quieta strada sonnolenta fra le malinconiche risaie non vide mai due creature più belle e più bionde, non ascoltò mai parole più ardenti, né invocazioni più appassionate (Liala, p. 184).

⁵¹ De “ardire”: osar, atreverse, la traducción “ardita” es osada, atrevida, la publicidad, señala De Grazia, estaba dirigida a este tipo de mujer nueva.

⁵² De Grazia V., Véase el punto tres del capítulo intitulado Lavorare sobre las difíciles condiciones de trabajo de las campesinas y las condiciones deshumanas en que trabajaban las decenas de miles de “mondine” que cada año transitaban por los “soñolientos” caminos para dedicarse a la recolección del arroz en los “melancólicos” arrozales que menciona la escritora.

2. 4. La democracia *cristiana*

La barbarie fascista dejó tras su derrota, como hemos apuntado, un país sumido en la miseria y la destrucción. Después de los tratados de paz de 1946, Italia pierde las colonias y comienza para el país un período de cruciales transformaciones político-constitucionales. Los partidos políticos, ya comprometidos a aunar sus esfuerzos durante la lucha por la liberación, convocaron un referéndum para que la ciudadanía se expresara sobre la forma que debía asumir el Estado; a la pregunta “monarchia o repubblica?” la respuesta fue “repubblica”. Fue la conclusión lógica y “meritevole”, sostiene A. Asor Rosa (2009), después de veinte años durante los cuales la monarquía fue cómplice o estuvo sometida por el fascismo (p. 381-396). Una vez elegida la asamblea constituyente, se le encarga redactar la constitución de la nueva república, que será aprobada en 1947 por una amplia mayoría, el país retorna a la normal dialéctica política, con centro en Roma, y desde este momento los gabinetes anti-fascistas, compuestos por exponentes del partido democristiano, gobernarán el país hasta las elecciones políticas de 1948, las primeras donde finalmente votan las mujeres.

Se trata del primer voto femenino pleno a elecciones políticas, la victoria va a la Democrazia cristiana⁵³ pero, como observa A. Cavarero, la tradicional concepción patriarcal del “suffragio universale” de grandes y distinguidos juristas y pensadores referida sólo a los hombres en cuanto de sexo masculino no terminó con la derrota de Mussolini. De hecho, el

⁵³ La ideología del partido “Democrazia cristiana” de inspiración centro-derecha estuvo subordinada a la iglesia católica, con oscilaciones proclives a izquierda o derecha según las oportunidades electorales.

voto femenino pleno se aprobó con decreto legislativo después de casi tres años de manifestaciones y peticiones de las organizaciones de mujeres que reclamaban la igualdad de derechos a los integrantes de los gobiernos provisorios y a los dirigentes de los partidos de derechas e izquierdas. A finales de enero de 1945, la cuestión llega a una sesión del Consiglio dei Ministri como tercer y último punto, así se extiende el derecho de voto a las mujeres que hubieran cumplido veintiún años, a excepción de las prostitutas que trabajaban fuera de las casas donde les era permitido ejercer la prostitución.

Sin embargo, todavía no se trata de un voto pleno porque en el decreto no se menciona explícitamente la extensión del electorado pasivo, que sólo se introducirá después de varios meses, en 1946. El “vecchio ordine basato *su differenze tra uomini* viene soppiantato dal nuovo ordine politico basato *sull’uguaglianza fra uomini*” porque contiene en su origen la idea de una igualdad que se refiere explícitamente a los hombres, la política y los poderes continúan a ser concebidos para los hombres, así como a las mujeres continua a corresponder por naturaleza la esfera doméstica. Para Cavarero (1999):

Il principio di uguaglianza dichiara infatti che tutti i cittadini sono uguali senza differenza di sesso. (...) l’uguaglianza modifica più tardi, a parole, la sua forma e *comprende* anche le donne. Le comprende nel senso etimologico della parola: ossia le *prende* dentro come se fossero uomini, nonostante siano e rimangano donne a tutti gli effetti pratici e simbolici (p. 123).

Esta inclusión implica la homologación de las mujeres al modelo dominante, es decir el masculino:

La differenza femminile viene, per così dire, cancellata, assunta come qualcosa che non conta o, per lo meno, che bisogna fingere di ignorare. (...) la logica è quella ben nota del “come se” (...) sono incluse come se fossero uomini” (p. 127).

Son años, estos, de “sustancial equilibrio político” seguirán cuarenta y cinco victorias electorales de la Democrazia cristiana, como partido católico dominante con el apoyo de coaliciones de los partidos menores, tanto de derechas como de izquierdas, salvo la exclusión del parlamento de los extremismos de ambas ideologías. El lapso de tiempo que abarca parte de los años cincuenta y mitad de los sesenta, verá lo que se denominó “boom económico”. Los factores que permitieron este extraordinario desarrollo económico fueron varios. Uno fue, como ya hemos anticipado, la ayuda de Estados Unidos, otro la capacidad y la tenacidad de generaciones de trabajadores y trabajadoras de todos los sectores productivos del país.

El cambio de clima cultural y literario de los últimos años anteriores a la guerra fue radical. A. Rosa (2009) da idea del sentimiento de liberación, del extraordinario cambio de atmósfera en que pudieron trabajar los y las intelectuales, escritores y escritoras, artistas de gran valor y calidad artística. En un artículo periodístico el escritor E. Vittorini afirmaba: “Non più una cultura che consoli dalle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che la combatta e le elimini” (p. 292) Este estado de ánimo comprometido y auténtico, escribe A.

Rosa (2009), la lucha contra el fascismo y la reconquista de la libertad y la democracia produjeron una nueva lectura de la derrota militar, a su decir, el precio que se pagó para poder renacer y comenzar a trabajar con gran entusiasmo en la reconstrucción nacional y civil (p. 292). Las personas que representaban la cultura pre fascista y de extrema derechas nacionalistas, futuristas de vanguardia y novelistas rosa como Liala, que en un modo u otro habían apoyado el régimen mussoliniano quedaron fuera del nuevo clima cultural oficial.

Como también quedó fuera de esta nueva época el público de Liala, derrotada la dictadura de Mussolini, y ya libres durante los años de la cristiana democracia, los detractores de Liala no se esforzaron por llevar a cabo un real cambio de perspectiva que tuviera cuenta de la dignidad de las mujeres, el modelo alternativo a la literatura rosa y a la mujer “rosa” que propusieron los intelectuales democráticos y de izquierdas no presentaba sustanciales diferencias⁵⁴. Su enorme público de lectoras quedó fuera del ámbito de interés de los sectores intelectuales y progresistas. Fueron inexistentes para la “alta” literatura, dominio exclusivo de los hombres, incomprendidas por las poquísimas escritoras

⁵⁴ Como escribe R. Spagnolo (2016) “l’art. 559 C.p., puniva con la reclusione l’adulterio femminile – e non anche quello maschile, sia stato giudicato costituzionalmente illegittimo solo nel 1968”, el delitto d’onore venne abrogato in Italia solo nel 1981. La predetta legge, peraltro, intervenne anche su di un’altra “norma vergogna” che allora faceva bella mostra nel Codice penale italiano: l’art. 544 C.p. Fino al 1996, infatti, la punizione del reato di violenza sessuale – allora inquadrata nelle due fattispecie di violenza carnale e di atti di libidine violenti – veniva giustificata in Italia non perché si trattasse di una delle forme più ripugnanti di attacco alla persona, ma solo in considerazione del fatto che si trattava di comportamenti giudicati come offensivi per “la moralità ed il buon costume”. A doversi considerare offesa dalla commissione di questi atroci delitti, insomma, non era la vittima del reato che li subiva, bensì la società “che si scandalizzava”. (...) coerentemente a quanto sopra, ancora fino al 1981 era stabilita un’ipotesi di estinzione del reato di violenza sessuale (con conseguente impunità per il responsabile) allorquando la vittima ed il carnefice contraessero in seguito matrimonio.

de la época, ya sumidas en una óptica patriarcal que, de todos modos, tampoco incluía a ellas mismas. Fueron también despreciadas por las ideologías de izquierdas fundamentalmente elitistas y conservadoras que, por considerarlas electoras de ideologías de derechas, las delegaron a los movimientos sindicales que, a su vez, confundían equidad con igualdad. Los movimientos sindicales confundieron el derecho a la paridad de oportunidades y retribuciones con la “masculinización” de las trabajadoras, es decir, las consideraron “trabajadores” y nada más, sin considerar las diferencias, ni la carga de agobios y exigencias que las oprimían.

Por lo que respecta la escritura “al femminile” del post fascismo y de las escritoras pertenecientes a la literatura “seria”, es decir, ni rosa ni serial, vio personalidades de la talla de la “partigiana” Alba de Céspedes (1911-1997), de Anna Banti (1895-1985), Gianna Manzini (1896-1974), Anna Maria Ortese (1914-1998), Elsa Morante (1912-1985). Escritoras que, a diferencia de Liala, sintieron la necesidad de expresar un fuerte compromiso con su tiempo, y por supuesto, con modos y con estilos diferentes: sentimientos como la libertad y la justicia, en el caso de la Céspedes, en más de una oportunidad blanco de cierta crítica que postulaba su “descalificación” al género rosa; crisis morales y existenciales relatadas con la prosa sutil y delicada de la Banti, o las experimentaciones y la fantasía, como en los casos de la Manzini y la Ortese, sin olvidar la Morante, con novelas como *L'isola di Arturo*, sus traducciones o los trabajos para el cine.

2. 5. Las novelas de Liala entre fascismo y democracia

A la luz de los aspectos que hemos considerado, algunas de las cuestiones que planteamos al inicio de este apartado encuentran una posible respuesta. Fueron numerosos los escritores que se sometieron a las imposiciones de la dictadura que nunca dejó de apuntar al adoctrinamiento de todos los ámbitos de la vida cultural del país. El régimen encontró terreno fértil para enquistarse en una prensa servil, en el género biográfico, en el rosa clásico, en el rosa con matices de aventura, de misterio, etc. Durante la época del “ventennio”, el género rosa mostrará su vitalidad triunfando en el emergente y provechoso mercado de masas y si bien dentro del rosa tonalidad “ventennio” persiste todavía la influencia del rosa francés de finales del siglo XIX, ya en esta época se delinear las bases de un rosa moderno.

Liala no fue la única escritora rosa de su tiempo, y el rosa más comprometido con el régimen no fue el suyo; fue el escrito por autoras que fracasaron en la empresa de operar cambios en la inamovible estructura del género rosa funcionales al régimen como Flavia Steno (1877-1946), Rina María Pierazzi (1883-1941), Carola Prosperi (1883-1981), Willy Dias (1872-1956), Térésah (1877-1964). Estas escritoras fracasaron también en la empresa de distinguirse individualmente: las políticas editoriales los redujeron a las producciones seriales y sus nombres perdieron importancia o desaparecieron detrás del nombre de la colección (p.35).

El rosa de Liala se aleja de esta configuración debido a varios factores: uno de ellos es su lenguaje garboso; su estrategia expresiva es

sutil y un cierto humor permite que se establezca una especial relación de complicidad entre la autora y su público y, al mismo tiempo, mitiga o suaviza las tramas más espinosas. Otro factor importante es la producción y gestión de las obras, la actitud de la escritora es la de una moderna empresaria que se ocupa personalmente y escrupulosamente de sus productos. Para las lectoras las suyas no son novelas seriales, su nombre garantiza la diferencia respecto a las demás autoras. Estos elementos innovadores marcan la diferencia y la particularidad del rosa Liala, que en apariencia modifica temas y estereotipos, pero no por cierto la visión conservadora y fuertemente patriarcal del género.

De hecho, a pesar de los cambios de esa presunta modernidad, como por ejemplo la pertenencia de la protagonista a la pequeña burguesía, belleza con intención y agallas para escalar posiciones sociales valiéndose de sus atractivos e incluso aceptando la condición de amante (impensable en el rosa más conservador), de las novelas de Liala emerge una sociedad fascista donde la única posibilidad de cambio social o económico para una mujer pasa a través del hombre (Ghiazza, 1991, p.129-146). Si bien esto es verdad, es importante diferenciar el contexto de sociedad fascista donde se sitúan las novelas de la actitud de algunas de sus protagonistas. De hecho, en algunas novelas emerge un modelo de mujer más moderna y desenvuelta que, sin llamar la atención, con ínfimas aspiraciones apunta a conseguir un mínimo espacio propio, aunque más no sea el de cantar como Ubalda de *Tempesta sul lago* (1945) o aceptar un amor clandestino que implica renuncia a la unión matrimonial, como Marta de *Il mondo é crollato ieri* (1941). A pesar del

contesto, son mujeres decididamente realistas y pragmáticas, y como las heroínas que las precedieron, utilizan los medios a su disposición para obtener lo que desean; la voz si son cantantes de ópera, el propio cuerpo, las demás. No sólo se entregan a la “forza dell’amore”, la posición económica del pretendiente es tan importante como el mismo amor, la mencionada Marta es un ejemplo de este modo de actuar, que le procura un destino de sufrimiento y la condena social, pero que no le impide vivir su experiencia amorosa:

-Oh, Marta! Tu ridi! Ed è una cosa seria quella che è avvenuta fra noi. (...)

-E che non può concludersi in una camera d'albergo. Pensa tu a una soluzione. Io accetterò tutto quanto avrai stabilito tu.

E lei, come se nella vita ci fosse già stato un ben definito programma, mormorò:

-Vengo a Milano con te. A casa dirò che mi offrono un impiego dove guadagno il doppio. Mi lasceranno partire. C'è tanto bisogno di danaro nella mia casa.

Calcò la faccia nel guanciale:

-Qui si saprebbe troppo presto di noi. Di ciò che siamo e di ciò che sono io, soprattutto. [...] E una ragazza che abbia una amante...

Giorgio corresse, rapido:

-Non devi dire “amante”: devi dire “amore”. Una ragazza che abbia un amore (p.125).

Lejos de los ojos acusadores de quienes las conocen, no renuncian a la posibilidad de una mejoría económica gracias a una relación de amor y de conveniencia que no las escandaliza:

-Va bene. Una ragazza che abbia un amore non è segnata a dito come lo sarebbe qui. Portami via, dunque. Io so vivere con poco: mi basterà qualche cosa di più di quanto guadagno qui per convincere tutti che avrò detto la verità.

-Avrai una bella casa, il tuo, scusami, stipendio, sarà quattro, cinque volte superiore a quello che hai ora. Avrai vestiti eleganti, gioielli, tutto, Marta. Tutto, tranne la fede nuziale.

-Che tu non porti –mormorò lei.

-Non l'ho mai portata. Nemmeno quando ero un marito felice. Gli anelli mi danno noia e del resto non sono l'unico marito che non porta la fede (p. 126).

Como observa Silvana Ghiazza (1991), el régimen ejerció su presión sobre todo en la inclusión de los temas populares que favorecían o apoyaban su política: un fuerte nacionalismo, exaltación de los símbolos itálicos y romanos, la sumisión incondicional de la mujer al macho guerrero, la maternidad prolífica. Sin embargo, sostiene la estudiosa, es en esta misión de cuerpo reproductor, en la maternidad exaltada, pero totalmente pasiva, sin voz dentro de una estructura fuertemente patriarcal que encontramos la fractura, nunca formalizada, entre el rosa y el régimen. Liala da prueba de esta ruptura en *Tempesta sul lago* (1945), y Ubalda confirma la exactitud de la tesis de S. Ghiazza:

-Ti amo e devi credermi, perché io non mento e tu lo sai. Ti amo.
Ma prima di te, amo la mia voce.

-Ma io stesso amo la tua voce, Balda; io stesso ti aiuterò a salire,
a trionfare.

-No, Lucio, tu con il tuo amore non mi potrai aiutare a salire. Tu
sciuperai in me la freschezza, tu sciuperai in me quella forza
necessaria a chi vuole salire. Ascolta, Lucio, ascolta: tu sai che
non posso avere nessun altro nel cuore. Tu vedi che io vivo di
te. Lasciami arrivare dove voglio, lascia che il mio nome giunga
dove sogno... (p. 184)

Los modelos femeninos de Liala no siempre reforzaron la
propaganda del régimen. No siempre se amoldaron a las pautas que
proclamaba el régimen, la mujer dedicada exclusivamente a engendrar el
“uomo italico”, o la que predicaba el catolicismo, alma devota que
antepone la reproducción al placer amoroso; aun estas mínimas
pretensiones significan señales de desatención o desacato a la misión que
les incumbía. Como tampoco se amoldaba a los propósitos oficiales la
escritora en su aristocrática vida privada, el fracaso de su matrimonio y,
sobre todo, el pasado de una relación extraconyugal que insistentemente
volvía en sus obras y que su público conocía.

Liala siempre se declaró apolítica y nunca adhirió a la doctrina
fascista, sin embargo, los puntos de coincidencia con el régimen de
Mussolini son numerosos e innegables. Entrevistada acerca de la política
confesaba: “Per l’amor di Dio, non ne voglio sapere. Quando c’è il
telegiornale: tac, io cambio canale e passo alla Tv Svizzera. Comunque

sono di idee moderne: ho votato Democrazia Cristiana” (Gregoricchio 1981, p. 12). Años más tarde y ya anciana, concedió una entrevista en su casa de Varese al transgresivo escritor Aldo Busi (1994). Participaron también la mucama Tilla y su hija Primavera, quien comentó acerca de Mussolini:

Ma cosa vuole che ce ne importasse a noi di Mussolini? Eravamo già la famiglia Odescalchi-Negretti-Cambiasi, vivevamo come se niente fosse, come se a Sua Maestà non fosse mai subentrato niente. Per noi Mussolini non era niente (p.139).

Liala añadió: “E poi che brutto, brrr”, “Così gretto!”, “l’abbiamo ignorato e lui ha ignorato noi, voglio ben vedere!” (p.139).

Es importante considerar, como señala S. Ghiazza (1991), que la ideología de base del género rosa es sustancialmente conservadora, más allá del régimen de turno, porque defiende un orden social establecido (p.131-132); como lo confirman las palabras de nuestra autora y de su hija Primavera: para la marquesa y su hija el Duce no contaba, sí el monarca. Liala no sólo era conservadora, era monárquica; por descendencia materna y por ideología, y que esta ideología pudiese confundirse o coincidir con la del dictador no la preocupaba. Tampoco le preocupaban las posteriores reivindicaciones feministas, por las cuales no sentía ninguna simpatía. Aldo Busi (1994) sostiene que Liala no ha alterado nada, que se ha limitado a reproducir

con lo stesso nastro funerario alcune poche, scarse memorie della sua gioventù, e attorno a esse fila alcuni leitmotiv monocordi (...)

Sembra aver fissato in un refrain la cosa *per quel che è* senza provare alcun bisogno di trovarla divertente, almeno un po' diversa, mattino dopo mattino, libro dopo libro, intervista dopo intervista. (...) Da perfetta dama di corte, si è mantenuta fedele al suo Principe Azzurro, al suo Ideale per quel che era e è rimasto (p. 115-116).

La consigna fascista “Credere, combattere, morire” se repite numerosas veces en las primeras producciones de la escritora. Su primera novela, *Signorsì* (1931), es un concentrado de heroísmo (acrobacias aeronáuticas) y de disciplina, de obediencia militar, de exaltación del macho itálico, “dell'uomo nuovo fascista”:

-Povero ragazzo!

-No, sa, non è da compiangere, chi in piena giovinezza, muore per un ideale. Quello che è accaduto a Centurione può accadere a me: non faccia scongiuri, non servono..., ma se cadrò non sarò un poveretto, perché avrò potuto donare il mio nome, i miei sogni, il mio amore, la mia giovinezza. E, badi, deve essere ben ricco colui che può dare tutto ciò! (p. 244).

El siguiente fragmento pertenece a *Tempesta sul lago*, novela ambientada en un momento impreciso del “ventennio” pero publicada en 1945:

-Cielo da partenza su allarme. Quando finirà questa vita da cane di lusso, sarà sempre tardi...

-Finirà, finirà, siamo ormai pronti anche noi...

-Ti spiacerà partire, Stelvio? Ti spiacerà lasciare la piccola?

-Mi spiacerà lasciare la piccola, è certo; ma partire... no, no, non mi spiacerà per nulla, perché partire significherà combattere, vincere... (p.339)

Siempre en *Tempesta sul lago* uno de los protagonistas masculinos, famoso cantante de ópera, menosprecia el valor de su profesión casi juglaresca frente a las empresas de los héroes guerreros-aviadores. La militarización de la sociedad y los prejuicios hacia profesiones o actividades consideradas frívolas o femeninas coincidía con los ideales del “ventennio”:

Cantano l’usignolo e il corvo: cantano la cingallegra e la raganella. No, no, bimbe! La vera gloria non è quella che aleggia intorno a me: è l’altra, è quella di quei ragazzi che combattono e danno alla loro patria qualche cosa di loro stessi. [...] Talvolta, quando mi guardo nello specchio, mi vergogno di non avere sulle spalle una divisa grigioverde. Sono artigliere, lo sapete? Per quale mistero abbiano messo me, avvocato e tenore, in artiglieria ancora non lo so. Ma so che i cannoni mi piacciono infinitamente (p. 106-107).

La falta de alusiones a los horrores de la guerra, a la represión, a la miseria imperante, a las constantes humillaciones que sufrían las mujeres -las reales y también las de sus novelas- son inexistentes. De sus obras se desprende la ideología genuinamente conservadora de la “perfecta dama de corte” que entrevistó A. Busi, coherente con su

historia personal, con las exigencias del género rosa y con la necesidad de fantasear de su público:

Quasi contemporaneamente, Claudio ebbe una notizia che lo infiammò. Egli era richiamato. L'Italia entrava in guerra e il tenente pilota Montani andava a far parte d'una squadriglia da caccia, in una città sul mare; (...). Partì felice, il conte Montani. Non pareva vero, a lui annoiato di tutto, di avere finalmente qualche cosa di bello e di utile⁵⁵ (Liala, 1949, p.216).

Mientras exalta el valor y la utilidad de los aviadores, Liala revive su dolorosa historia sentimental, en pasajes como los siguientes, menciona la entrada en guerra de Italia. La tragedia del evento bélico no la turba, predomina el tono de fábula. El aviador, como el héroe de una fábula no siente temor, la fe en su causa le da coraje, lo hará combatir y, si es necesario, morirá por ella y su rey, y también por el Duce en este caso:

I piloti da caccia sveltamente salirono sui loro veicoli, decollarono, furono più vicini alle stelle. Non erano trascorsi che pochi minuti, quando nel chiarore lunare si profilò la formazione nemica. Fulmineamente, con rapida intesa, i piloti scelsero ognuno il proprio bersaglio. Con veemenza, con temerarietà essi si lanciarono contro i bombardieri che navigavano verso la città aperta. Simile a uno stormo di corvi alla vista del girifalco

⁵⁵ La reedición del relato de 1981 ha sido cambiada por la siguiente: “finalmente un’alta ragione di vita” (p. 111), evidentemente el pasaje resulta al cuanto discutible definir las acciones militares de una guerra “bello e utile”.

terribile, la formazione in pochi secondi si disgregò, si disperse. Ma i piloti d'Italia inseguirono i nemici, li spinsero sul mare, li attaccarono (Liala, 1941, 110).

Liala conocía los fundamentos de su literatura, sus novelas proponían una visión del mundo constante y tranquilizadora, acorde con la estructura fabulesca: honor, coraje, amores puros, dinero. Además de un impecable uso de recursos decadentistas, tales como el ya mencionado uso de la belleza como valor absoluto e instrumento de seducción para lograr una ascensión social o la dimensión irreal de la pasión amorosa. A razón, A.Arslan (1998) considera a Liala no la autora que representa el rosa italiano de aquella época, sino la que mejor supo captar la sensibilidad de su público: “senza mai avanzare pretese letterarie” (p.33-35). Cabe siempre recordar que sus obras significaron mucho más que literatura para sus lectoras. La escritora ha declarado más de una vez cuánto sus novelas y consejos han tenido un impacto casi pedagógico en su público poco instruido o incauto:

Mi accusano di essere diseducativa. Ma con i miei romanzi ho insegnato le buone maniere, il rispetto reciproco. Ho insegnato come si sta a tavola. Ci sono tonnellate di sapone e di Sali da bagno nei miei libri e molte lettrici hanno imparato che è importante lavarsi (Curino,1993, p. 13).

Aspectos como la limpieza, el vestuario, las buenas maneras estaban siempre presente en sus obras. En la sección “La posta di *Elena*”, del ya citado semanal “Confidenze di Liala”, se puede leer un muestrario

de algunas de las cuestiones que afligían a su público y de las respuestas, el sentimiento de participación de la escritora en la realidad de sus lectores y lectoras:

VITTORIA MORANDI 1918 – Con le venine sulle cosce è bene non fare ginnastica, ma recarsi da un medico e vedere di farle eliminare per mezzo dell'elettrocoagulazione.

CHI HA QUALCHE GIORNALE ILLUSTRATO DA INVIARE A BRUNA LOVARANI – (...) – le farà un grande piacere. L'amica Bruna è in via di guarigione, ma non può spendere soldi per comperare i giornali.

LUCREZIA, BARI – Non capisco che cosa vuoi cara. Sei triste, demoralizzata e avvilita? Ma perché? Perché non puoi godere un poco la vita? Mi dici che non ti manca nulla in casa: e allora? Forse sei sacrificata per mamma che non sta molto bene? Abbi pazienza, amica mia. (...) pensa che sono migliaia e migliaia le ragazze che oltre a non poter avere svago alcuno mancano di tutto. (...) Si levano il mattino, si infilano in un tranvai affollato, vanno in un ufficio o un uno stabilimento dove devono sgobbare, devono mangiare poco e male e in fretta a mezzogiorno (...) E dopo cena (quante, quante vene sono!), dopo cena devono riordinare la casa, lavare, stirare, ripulire. E così sempre, per dodici mesi all'anno. Ho una povera e buona Lialina che usa dirmi: «Non si potrebbe avere un mese di più ogni anno? (...)». Sii un poco più serena, Lucrezia cara (Liala, 1950)

Como ya hemos apuntado, Liala no sólo conocía los principios de su género literario, también se refugiaba en ellos, como sus lectoras de entonces y también las contemporáneas. Los sitios web⁵⁶ de las nuevas generaciones de lectoras dedicados a Liala son numerosos y la gran mayoría expresan interés y agrado hacia la escritora y su obra. Su óptica es coherente con la de una integrante de la élite; origen que Liala nunca dejó de ostentar y que aflora en la sutileza de los detalles y el tono de las debidas aclaraciones, en la descripción de los ambientes, en el uso de los diminutivos -en muchas ocasiones de infravaloración-, en la adjetivación de los personajes según su linaje social. Presenta su sociedad monárquico-fascista donde los roles y las jerarquías estaban fuertemente demarcados. En los siguientes fragmentos de *A cavallo di Ugorò* (1941), la gradación, la adjetivación de fábula, la comparación, indican la situación social y económica de los personajes:

Lei era giovane, delicata, bionda, portava un abito decoroso ma non certamente di sartoria. Lui era giovane, decisamente bello, molto virile e il suo vestito portava indubbiamente una grande firma (p. 9).

Las diferencias de clases son una constante en sus obras y las presenta de manera muy directa y realista, con tono casi insensible. En algunas novelas, posteriores al “ventennio” presenta las clases sociales verdaderas castas incompatibles y determinantes cuando se trata de

⁵⁶ <http://librilealidellafantasia.blogspot.it/2011/10/le-grandi-autrici-liala.html>,
<http://www.francescasantucci.it/liala.htm>,

juzgar a un personaje tanto físicamente como moralmente o en el momento de decidir un matrimonio.

Poi tornarono a la casa di Duna. E l'uomo salì. Piccola e linda la casa. Senza lusso *ma* decorosissima. Una settimana dopo Duna e Muci andarono in una graziosa villa alla periferia di Milano. Nella casa elegante e signorile (p. 166).

Los lectores y lectoras premian, afirma U. Eco (1979), la novela que los representa tal cual son o piensan que son (p.25). Por ello una observación sobre el párrafo citado es necesaria: la casa es pequeña, pero “linda”, es decir limpia; no es lujosa, pero no por ello pierde el decoro, como las casas de sus lectoras: secretarias, obreras, mucamas, cocineras, niñeras, amas de casa de la pequeña burguesía. Es ese *ma* el que establece la diferencia, pero también el que la acerca a su público, que encuentra consuelo en el reconocimiento de esa *decorosissima* decencia.

La caída de Mussolini y el fin de la segunda guerra mundial no supuso un cambio sustancial en la vida de los personajes de la escritora, que siguieron obedeciendo a su gusto y estilo. Pese a la inmutabilidad del género podemos señalar algunas variaciones en cuanto a los personajes. Los personajes masculinos, valientes y arriesgados oficiales fascistas, héroes de la *Regia Aeronautica*, cedieron una parte de su regalía y dignidad a los adinerados alto burgueses y a personajes producto de la nueva clase industrial y urbana, y a héroes de la aeronáutica que terminado el conflicto bélico han perdido su razón de ser, como sucede al personaje de *Al di là di un sogno* (1950)

-Tu mi lasci riandare il passato, Flavio? È uno sfogo. È una specie di confessione. (...)

-Poi, insieme, fummo promossi. Il mondo fu nostro. Insieme andammo nel cielo, insieme ci preparammo alla guerra... (...) Quante belle ali belle caddero, sopraffatte dalle forze e dal numero! (...) fummo vivi, tra tante memorie di morti. Ci fu sangue, ci fu lutto in Italia: ma noi continuammo a volare. Noi avevamo creduto in una guerra vittoriosa, noi avevamo portato in alto le ali sorretti da una fede, guidati da un pensiero che si rivolgeva al futuro. E qualcuno, malgrado ciò, disse che per noi non c'era più posto. Noi non siamo più ufficiali, non siamo più. Si levò, si guardò nello specchio. Forse valutò il suo abito grigio, il suo borghesissimo abito grigio (p. 66-67).

Los protagonistas de la nueva república ya no tendrán las cualidades “naturales” del héroe por antonomasia: pureza, integridad moral y un coraje temerario al servicio de la patria:

La vita di Adalberto Fusi era appena iniziata e già il bimbo si rendeva conto di essere qualcosa di importante. [...] Mamma orgogliosa di lui, dei suoi riccioli neri, dei suoi occhi grigio-azzurri, ben fatto, vivacissimo. [...] E crebbe così: in una famiglia agiata ma non ricca, vivendo tuttavia come un ricco. (Liala, 1950)

El rico burgués, no posee la nobleza de los oficiales de la aeronáutica y tampoco es capaz de nobles sentimientos, el dinero no lo ennoblece:

Poi, studiò. Senza voglia, quel tanto necessario per carpire una licenza liceale. E stava pensando entrare all'Università (...) quando il padre gli morì. (...) Adalberto aveva lasciato alle spalle l'avverbio modestamente. Egli voleva tutto. (...) si buttò negli affari. Parlava benissimo, era un magnifico ragazzo, elegantissimo. Qualcuno gli affidò del danaro da collocare a buon interesse. (...) Incassava il danaro, se lo teneva, dava interessi. Garanzie? (Liala, 1950)

Por lo que concierne las protagonistas femeninas, si bien continuaron preservando sus características esenciales, se adecuarán ahora a actividades o trabajos comunes, ya no serán cantantes de ópera, vírgenes nobles sin dinero, sí secretarias, o “reinas” de su hogar, mujeres sin un pasado claro o, mejor dicho, con “una vida ya iniciada” como podemos observar en los siguientes fragmentos:

-Ti ho amata e ti amo. Me è tempo che inquadri la mia vita futura. E non posso inquadrarla con te, lo capisci bene. Devo sposare una donna del mio ambiente, della mia classe sociale, della mia potenza finanziaria. Non posso concedermi il lusso di sposare la fanciulla povera, la mammola trovata nel bosco, la ragazzina che per amor mio ha buttato la propria purezza.... (...) ti darò una forte somma che ti consenta di avere molto, molto di più di quanto avevi prima. Riprenderai un impiego se vorrai, altrimenti ne farai a meno. Con quanto ti darò avrai una discreta rendita. Potrai anche aprire una boutique. È di moda. Molte ex mantenute aprono una boutique e fanno affari d'oro (Liala, 1945).

Liala hará volver la heroína a tranquilidad de su ambiente, pero cabe señalar dos novedades que diferencian tanto a la escritora como a su personaje de las viejas novelas del siglo anterior y de sus protagonistas: la primera, consiste en que Marta no volverá con las manos vacías, ya que en el intercambio amoroso su “purezza” se ha demostrado un valor, ya no moral, sino económico; la segunda, y más importante, porque se podría interpretar como una tímida toma de conciencia de sí misma y de su cuerpo, es que Marta ya no se reconoce en el modelo decimonónico, es moderna. Claro está, una modernidad, contextualizada en las décadas entre los años cuarenta y cincuenta, que le permite no convertirse en cuerpo-objeto abandonado, sino rescatarse íntimamente como sujeto activo en la ruptura de una relación amorosa, rechazar el estereotipo de una mujer que ya no la representa:

E qui c'è ... Ecco. C'è quanto ho promesso.

-Grazie -ripeté lei. Poi, improvviso, scoppiò in una risata.

-In quei romanzi cui accennavi ieri -disse ridendo.

-In quei romanzi dell'ottocento la donna abbandonata e offesa di solito respingeva il danaro che le veniva offerto. Lo rifiutava, sdegnosamente. Io invece me lo tengo, il danaro. Perché io devo ricostruire il mondo. Perlomeno il mio. (p. 41-42)

En este intercambio Marta es realista y práctica, como afirmamos, la consciencia de ser sólo cuerpo-objeto que satisface las necesidades de un rico burgués, le permite no considerar indigno el aceptar una indemnización por la relación terminada; por el contrario, es el varón quien se siente desconcertado ante la actitud de su amante, es decir, ante

la discordancia entre su imagen de Marta y la Marta real. La conducta de la mujer rompe con el orden establecido y lo transforma en estereotipo de varón decimonónico, fuera de los esquemas tradicionales no sabe cómo comportarse. Con respecto a la aclaración de la heroína sobre el uso del “addio”, en nuestra opinión no se trata sólo de un detalle lingüístico, sino que evidencia la distancia que existe entre la representación masculina de una Marta-mujer débil y romántica y la Marta-mujer real:

La fissò, senza capire. Vide la mano di lei, tesa. La strinse.

Ricordò che quella mano era stata ruvida, un poco solamente, ma tanto da rivelare le fatiche di casa. -Se ti ho fatto male, scusami.

Ma io non ti avevo...

-Lo so. Non avevi promesso di sposarmi. Me l'hai detto.

-Addio, Marta.

-No -esclamò lei. -Non si dice addio. È vocabolo da vecchio romanzo.

-Che devo dire?

-Nulla.

Non lo rivide più. Ma lei poco a poco costruì il suo panorama. eresse una casa linda, onesta, tranquilla (p. 42).

Las protagonistas se adecuarán a las exigencias del tiempo, a la representación que la sociedad les pide:

Noi non ci facciamo belle per noi stesse. E quando ci guardiamo in uno di quegli specchi che ci riproducono fedelmente e per

intero, noi non ci valutiamo secondo i nostri occhi, ma con quelli dell'uomo che ci è caro. O magari con quelli dell'ignoto che ci incrocia per la strada e si volta.

De todos modos, las variaciones de esta nueva época no defraudaron a su público, que continuó siguiéndola, con el mismo entusiasmo de siempre, en *Diario vagabondo* (1977) Liala se refiere a la correspondencia con sus lectoras:

Devo rispondere a quella lettrice che mi domanda come far innamorare un tale che non la guarda e del quale lei è perdutoamente innamorata.

Io ricevo centinaia di lettere di ragazzine: dodici, tredici, quattordici anni: tutte innamorate di ragazzi.

Statemi a sentire ragazze: cercate di non cederé subito e sempre. Va bene, se il sangue va alla testa non è troppo semplice ragionare. Ma se potete un ragionamento piccino piccino fatelo; ditevi che cedendo non guadagnate nulla, ma rischiate di perdere tutto (p. 168-187-195).

Pese a la obediencia a los dictados de su clase y a los de la época, tanto fascista como luego democristiana, a las declaraciones anti-feministas, como la publicada en 1978 en el suplemento cultural "Tutto libri":

Femministe? Fra il mio grandissimo pubblico non ce ne sono e sono contenta. In una libreria femminista una volta hanno scritto:

“Qui non entrano libri di Liala”: benissimo, tanto peggio per loro (doc.digital).

En algunas novelas podemos observar una cierta apertura que podríamos considerar seudo-progresista, si tenemos en cuenta el enfoque de un tema como el divorcio. *Per tutta la vita* de 1975, es el título de un breve relato sobre una conversación que mantuvo con un compañero de liceo y amigo, que al igual que ella, vivió una relación extraconyugal en una sociedad donde el divorcio era impensable. El “senso di dirittura morale che oggi farebbe ridere”, escribía Liala, y el miedo y la vergüenza de los amantes de ser descubiertos y acusados moralmente condicionaban fuertemente cualquier decisión. En el relato de la historia imposible de su amigo, Liala revive nuevamente el dolor de su pérdida, en *Diario vagabondo* (1977):

Quanti sogni si sarebbero avverati se il divorzio fosse venuto prima! Quanti matrimoni sballati sarebbero diventati matrimoni felici se i due del matrimonio sballato si fossero potuti separare e poi risposare.

[su amigo la llama con verdadero nombre] «Chiamami Liana. Liala è l'altra, quella che non ha visto nascere il tuo sogno» [el sueño de] un ragazzo capace di restare fedele a un sogno per tutta la vida. (p. 196-198)

Podemos concluir observando que, a pesar del importante cambio político y cultural que siguió a la caída del régimen fascista, lo femenino y los personajes literarios femeninos seguirán actuando dentro de los

restringidos límites que no sólo nuestra escritora les asignaba, sino también la nueva sociedad democrática y cristiana, la cual, pese a las críticas al conservadurismo de Liala⁵⁷, utilizó los mismos estereotipos que desaprobaba en la escritora para relegar a las mujeres a la esfera doméstica (Cavarero, 1999, p. 123-127).

Sobre las preferencias literarias de Liala, poco se ha escrito. Ha provocado polémica alguna seca y, quizás intencionalmente provocadora declaración de la autora en entrevistas concedidas a la prensa italiana a lo largo de los años sesenta y setenta, como la que refiere F. Gregoricchio (1981): “Il mio autore preferito sono io. Non leggo nessun altro perché non voglio essere influenzata” (p. 12). Por motivos de trabajo, y se supone, de rivalidad comercial, Liala conocía algunas escritoras contemporáneas, como Annie Vivanti (1866-1942), Mura, pseudónimo de María Volpi Nannipieri (1892-1940), Teresa Sensi (1900-1993). Pero, no obstante, las pocas declaraciones sobre su formación literaria y sus autores y autoras predilectos, podemos deducir, mediante breves referencias que se encuentran en las páginas de sus libros de memorias, cuáles fueron algunas de las lecturas de Liala. Por ejemplo, de *Diario vagabondo* (1977) emerge la posible lectura de G. Flaubert (1821-1880):

⁵⁷ Un ejemplo de la crítica discriminatoria a Liala y a la literatura que representaba, lo constituye el Grupo 63. Como escribe A. A. Rosa (2009) “el Grupo era contrario a todo “tipo di letteratura idilliaca e consolatoria (sono note le polemiche contro gli autori del tardo neorealismo, come Cassola e Bassani, oltraggiosamente definiti “le lialine” della nostra narrativa contemporanea)” (p. 498-499).

Fundado en 1963 por la nueva generación literaria italiana. De los más de treinta integrantes (nacidos en los años treinta) del grupo de “neoavanguardia”, sólo había dos mujeres Patrizia Vicinelli y Giulia Niccolai. Entre los varones más famosos: U. Eco, E. Sanguineti, S. Vassalli, O. del Buono, F. Colombo. Cercanas al grupo se encontraban otras: A. Ceresa, M. Mizzau, R. Ombres, A. Rosselli, C. Vasio.

Ma allora, che donna sono io, se alle mie spalle, se nei miei giovani ricordi non c'è nemmeno un sogno? Va bene, Flaubert scrisse: “Guardati dal sogno: è la sirena delle anime che canta, chiama e quando le siamo andati vicini non ne torniam più indietro” (p.45)

La cita de la escritora pertenece a *Memorias de un loco* (1838), novela autobiográfica del escritor francés; tema de la novela es el primer contacto del autor con el mundo femenino y un amor no correspondido. Es probable que la autora haya leído también *Madame Bovary*, sin embargo, es interesante destacar que su lectura no se haya limitado sólo a la obra más conocida de G. Flaubert. Siempre en *Diario vagabondo* (1977), encontramos otra referencia indirecta, por el modo en que se presenta: Liala, en abierta polémica contra la crítica, menciona a Carlo Cassola (1917-1987), poeta y novelista tardo-neorrealista, que como hemos escrito en el apartado precedente, fue definido a inicios de los años sesenta, por sus colegas coetáneos, “Liala” de la narrativa de entonces:

E vorrei sapere, soprattutto, se ha ragione la TV dicendo che Cassola è bravo e di conseguenza lo sono anch'io, o se ha ragione il prof. Vigorelli dicendo che Cassola e io gli facciamo venire l'allergia. Io sono poliallergica, purtroppo, ma l'allergia per Cassola non me ne venne mai. Anzi, lessi volentieri sempre quanto scrisse e leggerò quanto scriverà, senza patire di allergia” (p. 305).

La defensa de Liala es interesante, no porque contradiga lo declarado años después en la citada entrevista (Gregoricchio 1981), sino porque revela su gusto por un tipo de literatura distante de la suya. Carlo Cassola, fue un escritor antifascista y partisano⁵⁸. La obra de Cassola se puede dividir en dos fases, la primera se caracteriza por relatos de temática antifascista, de la resistencia y de posguerra. Las obras de esta fase están ambientadas en la Región Toscana, los títulos son: *Fausto e Anna* (1952), *I vecchi compagni* (1953), *Un matrimonio del dopoguerra* (1957), *Il soldato* (1958) y, según Asor Rosa (2009), termina esta fase el excelente “racconto lungo” *Il taglio del bosco* (1959): narra la historia de un leñador que, adolorado por la muerte de su mujer se refugia en la montaña, pero el alejamiento del mundo no alivia su pena, por el contrario, la acentúa porque siente constantemente su presencia. La narración de Cassola carece de sentimentalismos y forzamientos psicológicos, es de inspiración lírica e introspectiva. Las producciones de la segunda fase son sólo novelas: *La ragazza di Bube* (1960), *Un cuore arido* (1961), retrato de mujer que se encierra en sí misma para no enfrentar los riesgos que le depara la vida (p. 511-512).

Por lo que concierne la relación de Liala con los medios de comunicación de masa, en *Diario vagabondo* (1977) la escritora narra episodios de su vida cotidiana que revelan sus gustos en materia de cine,

⁵⁸ En nuestra opinión la citación contenida en el ensayo de F. Gregoricchio (1981) no considera los varios aspectos que contendría la afirmación de la escritora, como tampoco el volumen con las memorias de la escritora publicado en 1977. Además, las poquísimas citas de obras y autores de la considerada literatura “seria” plantearía la posibilidad de la construcción de su personaje comercial “Liala”, quizá así más cercano a la sensibilidad y gusto de sus lectoras. El gusto por las obras de Cassola, escritor introspectivo autor de obras donde los personajes sufrían angustias existenciales y soledad, con el cual no Liala, la escritora rosa, sino Amalia Negretti Odescalchi quizás se identificaba, es una prueba de la intención provocadora de tales afirmaciones hacia los demás escritores.

como veremos, importantísimo en la vida de Manuel Puig; en el siguiente fragmento, narra de un encuentro casual en el entorno del Lago de Como, sitio de incomparable belleza, entonces visitado por actores y actrices americanas de fama mundial. Liala se encuentra allí con su amiga Elsa, delante de ellas pasan dos mujeres y un hombre “alto e bruno”:

“Le signore no le conosco, ma lui è Clark Gable. Il grande attore cinematografico americano” Elsa mi dice: “Fatti riconoscere”.

“Fatti riconoscere tu”, risposi io.

“E che sono, io? Una moglie e una mamma come tante altre. Ma tu sei Liala”. “E a lui cosa vuoi gliene importi? Non deve conoscere nemmeno una parola di italiano”. “Gli parlo io in inglese”, dichiarò Elsa. “Ti fai dare un autografo”. “Figurati!”, protestai. “Non mi alzo nemmeno dalla poltrona” (p. 255).

En este fragmento, además del paso del actor americano y de la actitud de Liala, es interesante señalar la postura de Elsa, que entonces, a diferencia de Liala, hablaba inglés. Elsa se pregunta: “E che sono, io?”, en su respuesta está implícita la constatación de encontrarse en una posición de inferioridad respecto a la individualidad de la escritora que sí es alguien, es una escritora y de éxito; en cambio a Elsa su rol de esposa-madre le quita individualidad, la masifica y la reduce sólo a su función reproductora, como a tantas otras, que no son alguien sino conjunto; por cierto el ser alguien aquí entendido como realización personal separado de la función reproductora. La narración continúa:

In quel momento Clark Gable (...) accennò un sorriso, così fecero anche le due signore. Ricambiavano il festoso saluto di Elsa: e io muso duro. (...) come se non avessi mai veduto quell'attore che pur ammiravo sinceramente e profondamente. (...) Oggi mi spiace. Oggi che si ripropongono i *films* di quel grande attore per me insuperato nel suo stile e nel suo genere, mi pento (...) di non aver nemmeno udito la sua voce” (p. 255).

La que narra el episodio una mujer de ochenta años. Es interesante el hecho que la escritora se haya arrepentido de no haber ni siquiera escuchado la verdadera voz del actor americano; durante el fascismo el doblaje de las películas al italiano era la norma y una apreciación de este aspecto era raro para la época de publicación del libro de memorias e incluso en la actualidad, ya que la imposición del fascismo se transformó en usanza común y las producciones cinematográficas en idiomas extranjeros continúan doblándose al italiano. El interés por el cine americano, sus actores y los espectáculos italianos encontraba espacio también en la ya mencionada revista semanal “Confidenze di Liala”. El fragmento que sigue pertenece a *Diario vagabondo* (1977):

Lo confeso: molte volte alla TV mi annoio maledettamente: per colpa dei programmi o per colpa mia, perché vi sono spettacoli che non sopporto. I gialli mi fanno venire sonno, i film western mi hanno esasperata: la politica non è il mio forte e quindi mi annoia perché fatico a capirla. Mi piace la musica classica (...) ma purtroppo Karajan non c'è sempre, quindi

vagabondo qua e là in cerca di programmi. E finisco sulla Svizzera. E subito sono contenta: la Svizzera sta... regalando un “intervallo”. E poiché è a colori, vedo panorami stupendi (...) sfilano paesetti, fiumi, torrenti, prati fioriti, scorci di giardini (p. 29).

En la cultura de posguerra y de las décadas que le siguen, Liala no se reconoce, esta modernidad no le pertenece, como es obvio para una genuina aristocrática, su estilo de vida elegante y sus pasatiempos no se mezclaban con los de su público.

En cuanto a la relación de la escritora con la crítica literaria y su público de lectores y lectoras, el caso de *Voci dal mio passato* (1949), selección de conversaciones y correspondencias donde la escritora recuerda episodios de su pasado, constituye un ejemplo de la abisal diferencia entre la positiva acogida de la biografía por parte de su público y los continuos ataques de la crítica literaria: mientras el juicio de las lectoras es unánime: es el libro más conmovedor que haya escrito porque se trata de una historia verdadera, narra a sus lectoras, que llama “amigas”, episodios de su vida y de su relación con Amore (Vittorio Centurione Scotto). La relación con su público fue sincera; la escritora sabía cuánto eran fieles sus lectoras y que no la abandonarían, acerca de las críticas feroces de la prensa que clasificaban sus novelas “paraletteratura per manicure”⁵⁹ declaró, en más de una ocasión, cuál era su posición (Liala, 1977):

⁵⁹ Así las definía Camilla Cederna, periodista y escritora italiana contemporánea de Liala (s.f).

Io non ho bisogno che i critici parlino di me: di me parla bene il mio pubblico, è al mio pubblico che io devo rendere conto di ciò che scrivo. Ma vorrei che molti critici, prima di criticare, facessero almeno la fatica di leggere quello che hanno deciso di criticare (p. 305).

en *Voci dal mio passato* (1949) escribió:

Amiche e amici⁶⁰ mi scrivono chiedendomi perché non ribatto agli stupidi attacchi di certa gente che scrive nei giornali. Amiche e amici: e vi pare che ne valga la pena? Lasciate dire. Mi offenderò e saprò provvedere per legge il giorno in cui saranno poco cauti: ma fino a che diranno che guadagno milioni, che scrivo un poco come “D’Annunzio peggiore” e come “non so chi migliore”, lasciate dire! Alla fine, povera gente, deve pur vivere! E vivano alle mie spalle. Sarò felice di aver fatto incassare un piccolo assegno a un collega. D’altra parte, amiche e amici, dovete esservi accorti che è nella mia indole vivere e lasciar vivere. Sto nella mia casa, con le mie bimbe, cerco di essere buona il più possibile, non mi occupo di alcuno, faccio la mia strada.

Sempre fu così, per me (p. 233-234).

⁶⁰ Nótese que la escritora se dirige también a un público masculino, la misma alusión también puede observarse en la contratapa de *Voci dal mio passato*, de la edición antes mencionada; aquí se anuncia la salida del próximo libro de la autora y es interesante no solo el hecho de la alusión a un posible público masculino, sino también que este público pudiera interesarse por un libro con un título de ese tenor, *Trasparenze di pizzi antichi*. Más adelante, escribe: “[...] Molte amiche e qualche giovanotto chiedono: “ancora qualche cosa di quei tempi. [...]” (p. 267).

2. 6. Liala y la novela rosa *all'italiana*

Según V. Spinazzola (2007), durante el Novecientos la novela costumbrista consolidó su capacidad de representar los sentimientos que regulan las relaciones entre hombres y mujeres; y bajo una aparente función de sólo entretenimiento, se entrevé una cierta voluntad de reflexión sobre conflictos propios de la división de roles de género en el ámbito de la familia burguesa. Así pues, sostiene el crítico, en su “duttilità apertissima” (p. 35), la norma de género toma la estructura arquetípica del conflicto amor/deber, la resignación ante el ímpetu del deseo y el respeto por los vínculos institucionales, pero atenúa su talante trágico en un “patetismo più o meno accalorato”. Será la cultura feminista, sostiene Spinazzola, desde su posición antropológica y psicoanalítica la que cambiará la perspectiva desde la cual pensar tanto la representación de la mujer como la del hombre y, como consecuencia de ello, también una ética que reconsidere la paridad de género respetando las diferencias de roles. Se llega así a tramas donde coexisten amor y odio, y donde se plantea el conflicto que se genera entre el anhelo de una relación de pareja o familiar equilibrada y el deseo o la inclinación de dominio de uno sobre el otro (p. 35).

En al ámbito italiano, observa Spinazzola (2007), el escenario preferido donde construir o consolidar una relación afectiva son los ámbitos de pareja y familiar, autores de renombre han novelado sobre situaciones sentimentales tanto heterosexuales como homosexuales. Sin embargo, el deseado “equilibrio intersessuale che appare inaccessibile a livello di letteratura alta” (p. 35) se manifestará exitosamente en la

novela rosa, durante el período de entreguerras. La primera colección de novelas rosa aparece en Italia en la segunda década del siglo XX, la idea es de la editorial de Ettore Salani. La colección se comercializa con el nombre de “Biblioteca della rosa”, los volúmenes de color rosa, presentaban en la portada la imagen de una rosa sobre un libro abierto y los autores y autoras son en mayoría ingleses y franceses. se trataba de un rosa “edulcorato” o pedagógico y de ideología fuertemente patriarcal y preindustrial.

Durante el ventennio fascista, es decir, entre los años veinte y cuarenta, se manifestó con mayor claridad y complejidad la mencionada ambigüedad “fissità-contaminazione” que caracteriza el género rosa (Ghiazza 1991, p. 135). La novela rosa se difundió en un mercado que asumía cada vez más las características del mercado de masas, donde se abrían numerosas colecciones dedicadas al rosa, y esta coexistencia determinó, que las diferentes tonalidades en circulación se mezclaran. Si bien sobrevive el rosa “tardo-ottocentesco” francés, por otro lado, asoma un rosa moderno, pero que se consolidará sólo a partir de los años cincuenta con Liala, Anguissola (1902-1966), Peverelli (Ghiazza, 1991).

Cabe precisar que, como justamente sostiene S. Ghiazza, el rosa es un “genere compatto che attraversa il regime, ma rimanendo sostanzialmente impermeabile alle sollecitazioni e alle direttive culturali di quello”, dado que sigue sus propias pautas por alto los sistemas políticos. Por otra parte, no existen documentos que testimonien una real intromisión del fascismo en la producción rosa. Todo se reduce a alguna escritora perteneciente a las filas del régimen o indirectamente

relacionadas con el gobierno. No obstante la otorgación de premios y condecoraciones a alguna editorial o la dirección de revistas y colecciones a escritoras bajo la aprobación de las organizaciones de masa fascistas, no existió una específica política cultural que tuviera cuenta del género rosa como instrumento útil para la propaganda (p. 139).

De hecho, en el período de entre guerras, surgieron corrientes rosa italianas claramente cercanas al régimen fascista, pero la particularidad consistió en que si bien esta cercanía era explícita, los puntos de contacto con el régimen de Mussolini fueron pocos: una corriente, apenas anterior al primer conflicto bélico, se desarrolla contemporáneamente al fascismo, pero no presenta relación directa ni aspectos funcionales al régimen, otras corrientes, como la del rosa amalgamado con elementos esotéricos, exotismos orientales; o la corriente del “rosa aventuroso” donde prevalecía el relato cuestionable de hechos históricos, proponían un modelo de mujer capaz de sacrificar su propia individualidad por el amor de un hombre con características marcadamente dominadoras, pero la temática no apunta que a una relación donde el amor es excesivamente “stilnovisteggiante” y, como conclusión se llega sólo a la reafirmación de la institución matrimonial, ignorando el aspecto fundamental para el régimen fascista: la maternidad.

En opinión de S. Ghiazza (1991), la influencia del régimen no alteró ni la orientación ideológica ni la estructura formal del género; sí trató de introducir, respetando la configuración clásica del género, temas y elementos de capital importancia para el fascismo: ante todo, la ya citada maternidad, luego el nacionalismo, la exaltación de los símbolos

fascistas, la resignada sumisión al “maschio guerriero italico”, y relacionado con la maternidad el aspecto que genera el conflicto nunca declarado del género contra el régimen de Mussolini: el destino de las mujeres condenadas a una existencia de sólo productoras de hijos para la nación (p.138-140). Dentro de la corriente más cercana al régimen en cuanto a temáticas, se colocan las ya mencionadas: Anna Vertua Gentile, Flavia Steno, Mura, Willy Dias. En sus novelas, algunos elementos constantes en el género, como el tema del matrimonio y el erotismo, sufren algunas variaciones. Por lo que concierne la institución matrimonial, asume las características de una relación de “sistemazione”, es decir, un matrimonio que no necesariamente implica enamoramiento, sino afecto y protección. Al inicio la unión se apoya en la colocación de la mujer, muy joven y eternamente *piccola italiana* por la presunta incapacidad para valerse por sí misma, bajo la protección de un marido-padre afectuoso y comprensivo, mayor que ella, y con una posición económica y social superior a la de la esposa; el amor verdadero, que llegará luego será el fruto de una relación de mutua estima, y la felicidad será colmada por el nacimiento de una numerosa prole. El siguiente fragmento de Liala, extraído de *Fiaba d'amore fra ieri e domani* (1950) revela la absoluta disparidad con la que se juzgaban y justificaban las acciones de los hombres con respecto a las de las mujeres, a quienes se le exigía fidelidad y sumisión (Ghiazza 1991):

-Eh, contessina! Le donne perbene devono tollerare tante cose, prima di diventare mogli. E qualche volta, debbono tollerare tante cose anche quando sono mogli... Gli uomini hanno maggiore

libertà, gli uomini hanno maggiori diritti e maggiori attenuanti...E alla fine, se questa sera il Tenente Pricò vorrà distrarsi per non pensare alla guerra, lei non dovrà davvero fargliene colpa. Perché le donne, se pur vi saranno, rappresenteranno un ornamento e nulla più... (p. 32)

Otra variación afecta al erotismo, elemento siempre presente en el género, aunque, como ya hemos observado, con diferentes grados de apasionamiento. Como sostiene Ghiazza, en esta corriente de rosa all'italiana, la narración de lo erótico se distancia del modelo francés de Delly, en cuyas novelas estaba oculto o velado y dejaba espacio a la imaginación "fantasmática e integrativa" de la lectora. Lo erótico es ahora bastante explícito y pierde su carga de condena a través de la sacralidad del matrimonio. También los estereotipos masculinos y femeninos sufren una transformación: se impone el estereotipo de la mujer italiana físicamente apta para procrear, obediente y sumisa ante las tradiciones, en oposición a las mujeres que proponían el cine y las revistas: "emancipate, appariscenti e volgari d'otreoceano". En cuanto a los hombres, el estereotipo se amolda a la ideología del régimen, una buena posición económica vale cuanto un título de nobleza (p. 141), y esto hace de él un codiciado marido-padre "con cui sistemarsi".

Mura es, según S. Ghiazza, la escritora más transgresiva y abierta a la sensualidad más explícita dentro de la novela rosa. En sus novelas el erotismo incorpora nuevos elementos: un fingido pudor, una transgresión disimulada (en su primera novela una oculta relación sáfica), las relaciones entre matrimonio y adulterio, hasta convertir el erotismo en el

elemento que destaca en la obra. Después de Mura y sus novelas desbordantes de “erotismo explícito e corposo”, las escritoras preferirán escribir novelas impregnadas de sensualidad y de temática centradas en amores suspendidos entre el matrimonio y el adulterio, con los obligados finales felices. Esta es, afirma S. Ghiazza, la reacción del género rosa ante los estímulos procedentes de la literatura “peccaminosa alta”, de influencia dannunziana, de la cual se imitan los tópicos estilísticos en el sensualismo lingüístico capaz de crear imágenes y en el gusto por la búsqueda en lo profundo de los sentimientos y sus repercusiones en lo social. Se trata del “tentativo di esorcizzare una materia scottante e pericolosa ma sentita come attualissima, smussandone e rendendone innocue le punte” para ser presentada a un público femenino en clave pedagógica (p. 144).

A partir de los años treinta, una nueva corriente surge de la apenas mencionada, y a ella pertenece Liala. Los elementos de novedad que introduce la nueva corriente son: en lo lingüístico, una renovada vivacidad y agilidad, un cierto tipo de humor irónico que apunta a crear una relación de complicidad entre la autora y sus lectoras, técnica que, a la vez, permite a la escritora distanciarse de la narración; pero sobre todo la novedad interesa una nueva gestión de tipo empresarial de las obras que se publican, y que, en base a las conveniencias del mercado, cambia temas y estereotipos. Otro elemento de novedad lo constituye la posición social de la heroína, en esta época se trata de una pequeñoburguesa “candida arrampicatrice sociale”, resuelta a provechar la ocasión para “sistemarse”. De esta actitud emerge un hecho significativo que afecta a

la novela rosa en general y que en esta época se manifiesta con particular claridad: la profunda convicción de la mujer de no ser capaz de valerse por sí misma y la certeza de que la única posibilidad de movilidad social pase a través de un hombre (Ghiazza 1991). No se encuentran en las novelas de Liala heroínas que debido al esfuerzo de su trabajo o estudios hayan logrado un ascenso social, lo obtienen sólo a través de un matrimonio ventajoso. Esta resignación y pesimismo se debe al hecho que la ideología en la que se apoya gira en torno a dos principios consolatorios y mistificadores: el primero se funda en la absoluta defensa del orden establecido gracias a la convicción que llegará el amor y pondrá fin a cualquier conflicto que las aflija; el segundo, en el convencimiento que el espacio que corresponde por naturaleza a las mujeres es sólo el doméstico (p. 144-145).

Las novelas de Liala ofrecían a las lectoras la única posibilidad de escapar de una realidad que permitía solo fantasear, el ejemplo de Tarsilla Durante, doméstica de Liala, es emblemático. La mujer comentaba a propósito del efecto paliativo de las novelas de su “padrona”: «Liala mi regala i sogni che non potrò mai realizzare. Me li offre, mi fa scordare le mani rosse di detersivo» (Treccani, 2013). Estas lecturas eran quizás el único modo en que estas mujeres podían transgredir, desobedecer a los preceptos; pero también eran lecturas que las educaba proponiéndoles modelos de comportamiento acerca de cómo vivir una relación sentimental; como se promocionaba en la contratapa de *Donna Delizia*, edición Sonzogno de 1947, su primera novela, *Signorsì!* de 1931: “(novela) nel quale sono profuse pagine di grande

passione e di profondo sentimento. È un canto continuo di giovinezza, un quadro colorito e spiccato di vita moderna (...); en la misma contratapa también se volvía a proponer *Farandola di cuori* de 1941:

Grande romanzo di giovani, d'una gioventù bisognosa e capace di affetti, di ideali, di ardimenti; anime che s'incontrano, si selezionano, si inchinano al superiore destino che le divide e le unisce per un'avvenire d'amore e di dolore. Racconto appassionato, stringato, vario, interessante, piacevole.

La novela rosa de Liala “sorge nel punto esatto in cui il sistema editoriale, italiano si modernizza, riarticola la tradizionale dicotomia “letteratura approvata / letteratura per ceti subalterni” entro un quadro sociostorico più complesso e bisognoso di inchieste” (Pischedda 2013, p. 49). De hecho, añade, en aquellos años, la apertura de colecciones de nivel mediano o medio-bajo tanto a obras de una cierta complejidad como a las superficiales, tuvo como “corrispettivo un'effervescenza inconsueta di generi e di modelli romanzeschi” que sólo más tarde se reglamentarán y tendrán sus respectivos lectores “altamente fidelizzati” (p. 49). Para Pischedda un claro ejemplo de esta apertura es la primera novela de la escritora, *Signorsì*, que considera “documento di una mescolanza tipológica ancora inusitada” (p. 49), en el cual la novedad de la forma superaba el estereotipo y el conformismo que aparecerá en las futuras novelas (p. 49). De todos modos, la seriedad, la meticulosidad en el cuidado de su propio estilo, sin duda, nunca abandonaran a nuestra escritora y a su labor. En *Voci del mio passato* (1949) escribía:

Sono stanca. Stanca di stare alla macchina per scrivere, stanca di sentire nel cervello il ticchettio dei tasti che pur discreto, quasi ovattato, talvolta martella nella testa e fa pulsare le tempie. Ma io sono incontentabile. Faccio e rifaccio la stessa pagina, tormento i fogli, rifaccio da capo (p. 173).

Giovanna Rosa (2013) presenta un ejemplo concreto que demuestra cuánto el público apreciase sólo el arte de la escritora, no las reelaboraciones de terceros y ni siquiera las confeccionadas para medios tan populares como la televisión. En 1984 se rodó un “cinefotoromanzo”, transmitido por la cadena televisiva nacional Rai2, titulado “Nata d’amore” y basado en una exitosa trilogía de Liala: *Dormire e non sognare*, *Lalla che torna* y *Il velo sulla fronte*, pero el producto, dividido en tres episodios, no obtuvo el éxito esperado. No gustó, según G. Rosa, porque “l’esperimento di far «rivivere» Liala” no tuvo en cuenta dos aspectos importantes: en primer lugar, sostiene, porque las imágenes no podían competir con el estilo de su escritura y luego porque el realizador, aunque experto en la fusión de géneros populares, cometió el error de introducir “spruzzi di divertente e gustosa parodia”, absolutamente proscriptos en sus novelas (p. 30).

Brunella Gasperini escritora “rosa” y contemporánea de Liala, veía en su estilo refinado y su lenguaje elegante una de las claves de su éxito:

(...) Questo è uno dei grossi meriti di Liala, per esempio il suo stile aulico, i suoi preziosismi oggi un po’ buffi, i suoi lirismi di maniera, avevano certamente un fascino e una presa su un

pubblico ingenuo e, magari inconsapevolmente, assetato di cultura. Oggi, ormai da parecchi anni, il linguaggio dei romanzi “rosa” o considerati tali è molto diverso più colloquiale, non più irrigidito in forme anticate o convenzionali; è anzi una lingua scritta molto flessibile collegata direttamente alle forme espressive usate quotidianamente... Penso che il successo intramontabile di Liala dipenda da quel che ho detto prima, cioè dal tipo di linguaggio che dà al lettore l’impressione di fare una lettura colta (como citado en Del Buono, 1994, p. 188).

En la segunda mitad del siglo XX en Italia, la crítica hacia el rosa se agudiza y aún más con la modernización e internacionalización del género que provocó la irrupción de la colección *Harmony*; colección que para la narrativa rosa italiana significó la pérdida de la propia especificidad (Spinazzola, 2007, p. 36). De hecho, en 1981 salió a la venta en los quioscos italianos la nueva colección *Harmony* publicada por la editorial italo-canadiense Harlequin-Mondadori: apenas 150 páginas, a precio muy accesible y con un lenguaje simple de base que no superba los mil vocablos.

Las tramas de la nueva colección son en gran parte absurdas o improbables, los sentimientos impetuosos, las situaciones intrigantes, y las ambientaciones exóticas o que, de todos modos, se sitúan fuera de los límites de lo nacional. El primer número de la serie, *Per amore di un gitano*, obtuvo un enorme éxito de ventas y la plena aprobación del público femenino. La crítica denunció la banalidad de las historias y pronosticó el fracaso de la colección; se sostenía que esta narrativa de

baja calidad y fuertemente americanizada no lograría conquistar el gusto y la fidelidad del público. Se tildó la colección de cursi, de “fenomeno da salotto”, “pura e orribile moda”, de “disperazione”. Bastaron pocos años para que el nuevo producto de la narrativa para mujeres reemplazara las máximas representantes italianas del rosa tradicional y conquistara lectoras y mercado editorial (Cecchetti, 2011, p.358).

Es justo reconocer, como sostiene Spinazzola (2007), que en su evolución, el género rosa conservó su “attenzione infervorata per il mutamento dei costumi, visto in luce blandamente emancipazionista: non certo d'avanguardia ma nemmeno ottusamente passatista” (2007, p.36). Liala confirmaba esta posición cuando afirmaba refiriéndose a la posibilidad de vivir una “vida rosa” real (Piscitelli, 1995):

Si può. Ma solo a certe condizioni. Ci vogliono educazione, comprensione e spirito di sopportazione. I compiti del ménage familiare devono essere distribuiti equamente tra moglie e marito. Altrimenti tutto si colora di nero.

Según Spinazzola (2007), un aspecto fundamental que no se debe dejar de considerar es “il vero crisma di superiorità che il rosa assegna al femminile e che ne determina il successo perdurante”: la esencia no cambia, las heroínas terminarán sus días al lado de sus príncipes azules, pero ya no son las de inicio de siglo, su personalidad ha mutado, “hanno acquistato via via una personalità più spregiudicata e consapevole dei loro partner: l'uomo al quale si consegnano lo hanno cambiato, per così dire incivilendolo” (Spinazzola 2007, p. 36).

Poco tempo antes de su muerte, la casi centenaria Liala declaraba, en ocasión de la entrega del primer premio oficial que comprendía su entera obra literaria: “Inaspettato, appunto perché ormai tardivo. Ma ringrazio molto per aver pensato a me”; y en relación al lugar que le correspondería a la novela rosa y a ella misma dentro del panorama literario italiano:

Merita il primo posto. Purché sia un rosa come l’ho inteso io: amore spirituale, se vogliamo, e anche amore dei sensi. I miei personaggi finiscono sì in una camera da letto, ma io non resto a guardare. Nessuna volgarità, un italiano corretto. Il mio nome posso affiancarlo a quello di scrittrici come Annie Vivanti, Mura, Teresa Sensi. In questo scorcio di secolo, però, rimango l’ultima scrittrice rosa vivente (Piscitelli, 1995, p. 13).

Capítulo 3

MANUEL PUIG

3.1. Juan Manuel Puig Delledonne

Juan Manuel Puig Delledonne (General Villegas, Provincia de Buenos Aires 1932 – Cuernavaca, México 1990)⁶¹ alias Manuel Puig, es como afirma J. Amícola (1994), el escritor argentino que por “la calidad de su escritura merece el parangón con los autores más consagrados como Arlt o Cortázar” (p. 6). Manuel Puig trascurrió su infancia en General Villegas, un pequeño pueblo situado en la pampa seca bonaerense.

Ya adolescente se trasladó a la ciudad de Buenos Aires donde cursó estudios secundarios. Inició los estudios superiores en la Facultad de Arquitectura, que abandonó poco tiempo después para inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras, pero tampoco aquí terminó sus estudios. Tras haber estudiado italiano en el Instituto Dante Alighieri, en 1956 obtuvo una beca que le permitió asistir en Roma a cursos de dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografia (conocido como Cinecittà); allí frecuentó los cursos de C. Zavattini y Vittorio De Sica.

Después de algunas experiencias de estudio y trabajo en el ambiente se dio cuenta que la dirección cinematográfica no correspondía a sus expectativas. Desilusionado del mundo de Cinecittà se marchó de Roma, conoció París, luego Londres y Estocolmo, donde trabajó enseñando español e italiano. Vivió también algún tiempo en Nueva York, donde trabajó de *steward* para Air France en el aeropuerto de la ciudad. Terminada la jornada de trabajo en el aeropuerto dedicaba su

⁶¹ Las todas las informaciones sobre la vida del autor que se relatan en esta breve biografía tienen como punto de referencia el valiosísimo material recopilado y digitalizado en el Archivo Manuel Puig, a cargo de Graciela Goldchuk de la Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Teoría y Crítica Literaria.

tiempo libre a escribir guiones. En 1962, escribe G. Goldchluk sucede que “mientras intentaba escribir una introducción para el que sería su cuarto guión cinematográfico, se dio cuenta que estaba «saliendo una novela»” (doc.digital,s.f.).

Comienza así la escritura de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, que concluirá en 1965 y el manuscrito de la cual, a través de un amigo, llegará a la editorial francesa Gallimard, que la publicará al año siguiente⁶². La novela presenta una innegable semejanza con la infancia pueblerina del escritor, crecido en un ambiente mojigato y santurrón, fruto de una sociedad machista y reaccionaria. Ambientada en un pueblo polvoriento de provincia, representación ficticia de General Villegas, la novela trata de la iniciación amorosa de Toto, un chico que sintiéndose diferente de los demás encuentra refugio en la pantalla cinematográfica.

De regreso a Buenos Aires, publicó en 1969 *Boquitas pintadas*.⁶³ En 1973 publicó *The Buenos Aires Affair*, la novela fue secuestrada en Argentina, Puig decide dejar el país para exiliarse primero en Brasil y luego en México, a causa de las amenazas de la Triple A⁶⁴ y de la

⁶² El periódico francés *Le monde* la proclamó una de las mejores novelas del bienio 1968-1969. También otros periódicos se ocuparon de comentar la novela. En la contratapa de la primera edición de *The Buenos Aires affair*, de 1973 de la Editorial Sudamericana se pueden leer algunas reseñas de la época sobre *La Traición de Rita Hayworth*, como por ejemplo la del “Primera plana” de Buenos Aires, “La menos tradicional, la más dolorida y triunfante novela argentina de aprendizaje de la vida”; la del *New York Times*, “Un debut deslumbrante y totalmente original”; y la del “Paese Sera” de Roma, “Fascinante representación de los aspectos más sutiles e impalpables de la alienación contemporánea”

⁶³ Llevada al cine por Leopoldo Torre Nilsson, uno de los directores y productores argentinos de mayor importancia; el guión de Torre Nilsson y Puig y en el elenco actores de la talla de A. Alcón, L. Brando, M. González, R. Lavié, L. Manso, M. Ortiz. Se estrenó en Buenos Aires en 1974.

⁶⁴ Alianza Anticomunista Argentina (AAA), grupo paramilitar y terrorista de ultraderecha peronista operativo durante los años 1973-1976, creado y liderado por José López Rega, fue Ministro de Bienestar Social durante los cuatro gobiernos precedentes

inminente dictadura que de allí a poco tiempo se instauraría y aniquilaría las libertades personales difundiendo la filosofía del terror.⁶⁵

A propósito del exilio, V. Martinetto (2003) sostiene que “el caso de Puig no se puede incluir sino con reservas entre los exilios políticos”, aduce dos razones: si bien es verdad que la situación política se estaba deteriorando rápidamente, ya en 1973 el gobierno peronista había censurado y puesto su última novela en la lista de los textos prohibidos y Puig recibía amenazas telefónicas de la Triple A, es también cierto que en más de una ocasión declaró “su rechazo frente a una actitud políticamente comprometida”, recuerda también que el escritor jamás volvió a Argentina y que en cierto modo convirtió “su exilio en condición voluntaria y permanente”; según Martinetto el verdadero exilio del escritor comienza mucho tiempo antes, es un exilio más importante y definitivo, se trata de la elección que cumple cuando “decide expatriarse del mundo del padre para pedir asilo al de la madre (...) es decir al mundo “Delledonne”, que este es, por curioso azar, el apellido de origen italiano de la madre” (p. 210-214).

En la entrevista que concedió a G. Pajetta en 1986, el escritor explicaba el porqué de su decisión de no volver al país después de la caída de la dictadura militar:

al golpe de 1976, entre los cuales el último de J.D. Perón y el de su mujer M.E. Martínez de Perón. El objetivo de la Triple A fue la persecución y el exterminio de todas las personas vinculadas, consideradas cercanas o sospechadas simpatizantes del marxismo. El grupo fue responsable de la muerte de artistas, intelectuales, sindicalistas, políticos de izquierda; se cuentan casi 700 víctimas.

⁶⁵ “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos” declaraba en 1977 el General I. Saint Jean, Gobernador de facto de la Pcia de Buenos Aires.

Cuando todos estaban en el exilio ninguno se interesó por mi suerte, nunca. Sobreviví con mis medios. Quizá fue demasiado fuerte el rechazo que sentí. Sobre el eco de mi obra le diré una cosa y no me va a creer. Desde hace dos años “El beso de la mujer araña” circula libremente y sin embargo no salió ni siquiera un comentario. Con Alfonsín la censura no existe más, pero no se escribió una sola línea para un libro que ha suscitado tantas reacciones, positivas y negativas en tantos países del mundo (como citado en Crisis n. 41).

En 1976 publicó la novela que le daría fama internacional, *El beso de la mujer araña*. Le siguieron *Pubis Angelical* (1978), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982), *Cae la noche tropical* (1988). En 1985 Puig adaptó para cine y teatro *El beso de la mujer araña*, la novela también se convirtió en una comedia musical de gran éxito en Broadway. Vivió en Cuernavaca el último período de su vida, donde murió en 1990 después de una intervención quirúrgica que no pudo superar.

3. 2. Revolución y dictadura

Comenzamos este apartado presentando una panorámica política y cultural de la Argentina que conoció Manuel Puig y que inspiró la ficción de cinco de sus ocho novelas. Los acontecimientos tratados fueron cruciales para la vida institucional del país y para las libertades irrenunciables de sus ciudadanos y ciudadanas dentro de un marco temporal que se expande desde inicios del siglo XX hasta los años

inmediatamente posteriores al Proceso de Reorganización Nacional, hasta 1979, año de publicación de *Pubis angelical*. Completan este apartado una serie de fragmentos de las novelas de Puig que son proyecciones de este período, caracterizado por ideologías retrógradas y violentas que tuvieron repercusión en todos los ámbitos de la vida de los argentinos; y algunos interrogantes sobre el autor y los personajes femeninos de sus obras: En alguna ocasión Puig se declaró apolítico, ¿pero podemos sostener que su obra lo es? ¿cómo representó el conflicto social peronistas-antiperonistas? ¿qué espacio ocupaban las mujeres en sus novelas? Y, sobre todo, las mujeres de sus novelas ¿tenían conciencia del momento político en que vivían?, ¿cuál fue su actitud crítica? y si no la tenían, ¿cuál mensaje nos viene de ellas? ¿o entre ellas encontramos estereotipos?

El punto de partida de este apartado es la primera mitad del siglo XX, hostigada por continuos conflictos sociales, disputas entre la burguesía industrial y las clases terratenientes por el dominio del país, por los hechos fraudulentos de la llamada “Década infame”, y por otros importantes hechos internos e internacionales que inaugurarían una nueva fase en la vida del país.

Desde el punto de vista internacional, dos trágicos eventos, afirma F. Luna (2009), tuvieron gran repercusión en la sociedad argentina, interesada, hasta entonces, sólo en sus asuntos locales, estos acontecimientos fueron la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. La Guerra Civil preocupó y alarmó no sólo a la numerosísima colectividad española, sino también al resto de la sociedad. El conflicto

español significó, además, tomar conciencia del concreto peligro de la “violencia masiva” y de que en la sociedad “había muchos elementos que tenían como referencia a un gobierno autoritario” y otro sector que se mostraba favorable a un modelo de democracia como la de la república española. Esta toma de posiciones contrapuestas fue, según F. Luna, determinante para la “internacionalización” de la sociedad argentina. En cuanto a la Segunda Guerra Mundial, ante la lucha entre potencias totalitarias y naciones democráticas, la sociedad argentina “optó mayoritariamente por los países democráticos” (p. 139); aunque, debido a la influencia de la numerosa colectividad alemana presente en el país y a la antigua rivalidad con Inglaterra, la forzada declaración de apoyo a las fuerzas aliadas llegó a finales del conflicto.

En cuanto a los acontecimientos internos, 1930 fue el año en que, por primera vez en la historia del país, una parte del Ejército profesional argentino, en calidad de sujeto político, bajo las órdenes del General J.F. Uriburu se sublevó y derrocó un gobierno elegido democráticamente. Por primera vez se disolvió el Congreso Nacional y la Corte Suprema de Justicia nombró como presidente “provisional” a un miembro del ejército, el General J.F. Uriburu, dando origen a la “Doctrina de los gobiernos de facto”. Esta doctrina jurisprudencial, elaborada por la Corte Suprema de Justicia de la Nación convalidó y legitimó los actos normativos de las dictaduras militares (Romero, Rodríguez y Ventura, 1997, p. 310-311).

Los años entre 1930 y 1943 se conocen políticamente como “Década infame”, durante este período de crisis económica e

incertidumbre política, de total fracaso de la política internacional de los gobiernos de facto, cobraron fuerza en el país dos tendencias claramente opuestas: por un lado, una corriente cercana al fascismo que reunía a los sectores nacionalistas y de ultraderecha; por el otro una corriente populista que se identificaba con la ideología trotskista. A la primera corriente se sumó, en aquellos años, un grupo de jóvenes militares⁶⁶ que había participado en la creación de la Dirección General de Fabricaciones Militares, empresa pública que se proponía abastecer a las fuerzas armadas y prestar servicios que impulsaran el desarrollo económico del país. Formaba parte de este grupo de jóvenes oficiales y fue uno de sus principales animadores Juan D. Perón (Martínez, 1985, p.4-5); oficial de carrera, hasta el momento había ocupado el puesto de agregado militar en la Embajada Argentina en Chile, profesor en la Escuela Superior de Guerra, y como enviado en misión especial del gobierno en Italia, España, Francia, Alemania y la URSS. En el año 1943, J.D. Perón participó en el golpe que derrocó al conservador R. Castillo y puso fin a la “Década infame”; la dictadura que se puso al comando del país estaba integrada por un grupo de militares fuertemente anticomunistas y estrechamente vinculados a la iglesia católica, que recuperó su dominio en el ámbito de la educación, perdido con los anteriores gobiernos liberales. Por lo que concierne la economía, la política industrial de la dictadura, que vio al mando tres “presidentes” de facto, continuó con la industrialización por sustitución de importaciones comenzada por los gobiernos anteriores. Durante esta dictadura, que no

⁶⁶ Formaron un grupo secreto llamado GOU: en un primer momento Grupo Obra de Unificación y luego Grupo de Oficiales Unidos.

tuvo pretensiones de permanencia en el poder, Perón ocupó el puesto de director del Departamento Nacional de trabajo (que le serviría como trampolín para lanzar su proyecto político); un año más tarde, se ocupó de coordinar el organismo nacional de ayuda a las víctimas del violento terremoto que provocó miles de muertos en la provincia andina de San Juan. Durante un evento finalizado a recaudar fondos para las víctimas del terremoto de San Juan, J.D. Perón, ya secretario de Estado, conoció, en Buenos Aires a Eva Duarte, actriz de casi la mitad de sus años (Martínez, 1985, p.6).

Mientras tanto, los sindicalistas revolucionarios y los socialistas se unieron al grupo de oficiales presidido por Perón formando una corriente nacionalista que hacía hincapié en una nueva moral y en el trabajo, que terminó por abarcar a la clase obrera y convertirse en la fuerza política que la reunía con el nombre de “peronismo”.

Esta nueva fuerza política dividió al país en dos bandos opuestos, intransigentes y sectarios: por un lado, la masa obrera partidaria de Perón, es decir, los peronistas; y por el otro los antiperonistas, en mayoría de la clase medio alta y alta. A causa de las continuas crisis la situación política precipita y la dictadura terminará con las elecciones de democráticas de 1946 y el triunfo de Perón. Los partidos oficialistas que dieron su apoyo a Perón se agruparon en principio en lo que se llamó Partido Único de la Revolución y que luego cambiaría por el definitivo Partido Peronista (Romero et al., 1997, p. 325-330).

Entre las medidas más importantes del gobierno peronista, cabe señalar la restricción de las libertades individuales y a la acción de sus

opositores, la reforma constitucional que permitía su reelección e introducía el sufragio universal sin distinción de sexo; en lo social, su línea política favoreció los sectores obreros, extendió la jubilación a los empleados del comercio, impulsó los convenios colectivos, hizo efectivas algunas leyes laborales y los tribunales del trabajo; en lo económico su política fue nacionalista e industrialista (textil, siderurgia, militar, comercio exterior).

En 1954 la acción de su gobierno lleva a la ruptura violenta con la iglesia católica⁶⁷ debido a la simultaneidad de factores políticos y sociales que, en extrema síntesis, enfrentaban dos visiones totalitarias y absolutas de concebir y gobernar el país. En el último período del gobierno, Perón intensifica las persecuciones contra los adversarios políticos y los medios de comunicación opositores. La situación se había hecho insostenible, como refiere Romero et al. (1997):

Una ola de inmoralidad y decadencia se extendió sobre los estratos oficiales. Perón vivía amancebado con una menor de catorce años, a la que sedujo en la Unión de Estudiantes Secundarios (p. 336).

⁶⁷ Aunque todos los integrantes de los cuadros militares eran católicos, e incluso algunos de la Acción Católica; sin embargo, los motivos de esta ruptura se deben a la concomitancia de múltiples factores como los discursos peronistas que hablaban del “verdadero cristiano”, la cercanía de Perón a sujetos anticlericales ligados a la masonería, la creación de agrupaciones estudiantiles laicas, la acción de la Fundación Eva Perón, que quitaba la primacía de las obras de caridad y beneficencia a las organizaciones católicas, las acusas de la iglesia ante la inacción del gobierno ante la peligrosa avanzada de otros cultos (sobre todo evangelistas y espiritistas), no menos, el tributado ya no a Eva Duarte, sino a Evita”. Para más información, véase: F. Luna, *Breve historia de la sociedad argentina*; A. Posse, *La santa locura de los argentinos*, T. Eloy Martínez, *Santa Evita*, Carranza, Varela Ventura, *Manual de historia política y constitucional argentina (1776-1989)*.

El conflicto con la iglesia no fue el único, a las perpetraciones contra religiosos y sitios de culto se sumaban arbitrariedades en todos los campos de la vida pública, los niveles de corrupción habían superado el límite de tolerancia:

El gobierno se mantenía recurriendo al temor, a la dádiva y a la mentira. Mediante el miedo consiguió la adhesión de quienes temían perder sus empleos o ir a la cárcel bajo la acusación de un supuesto desacato o invocándose la vigencia del estado de guerra interno (Romero et al., 1997, p. 336).

En este clima de corrupción y violencia “un amplio sector de la población, cuyo único alimento intelectual estaba constituido por los diarios y las radios del régimen, vivía intoxicado con la mentira sistemática” difundida por los medios de comunicación en manos del gobierno (Romero et al., 1997, p. 336).

El gobierno de Perón durará hasta 1955, cuando otro golpe militar lo derrocará, antes de finalizar su segundo mandato, en nombre de la “Revolución libertadora” integrada por la mayor parte de los partidos políticos de oposición. La nueva dictadura transitoria compuesta por una junta de militares y políticos (seleccionados por el poder militar, ya fuertemente politizado durante el gobierno peronista) disolvió el Congreso, revocó la igualdad jurídica de hombres y mujeres, las normas que beneficiaban a las clases más humildes, decretó la proscripción del Partido peronista y la persecución de sus partidarios.

Perón, viudo desde 1952⁶⁸, vive en el exilio en varios países latinoamericanos y por último se establece en España junto a María Estela Martínez Cartas, argentina, bailarina de cabaret, con la que se casa en 1961. Regresará al país sólo en 1973. Durante su estancia en el extranjero el movimiento no cesó sus actividades, continuando las luchas hasta conseguir la vuelta del líder y las elecciones. Pese a la proscripción, el candidato del movimiento peronista H. J. Cámpora triunfó en las elecciones, y en brevísimo tiempo dimitió convocando las elecciones sin prescripciones de 1973.

Llegados al 1973, es importante recordar que durante la brevísima presidencia de H.J. Cámpora (no alcanza los dos meses), la editorial Sudamericana publica, el 15 de junio, la segunda edición (seis mil ejemplares) de la novela *The Buenos Aires affair*, siendo la primera edición de abril del mismo año. Puig era ya conocido por sus dos primeras novelas, que habían tenido un enorme éxito de público y el rechazo de la crítica: *La traición de Rita Hayworth* (1968) y, sobre todo, por *Boquitas pintadas* (1969), de la cual escribirá una adaptación para el cine que Torre Nilsson presentará en 1974. Con la publicación de *The Buenos Aires affair* (escrita en Buenos Aires en 1972), la crítica se hizo más dura y el gobierno peronista de Cámpora decidió por la censura y el retiro inmediato de las librerías y bibliotecas; la acusación fue de pornografía y antiperonismo. En *The Buenos Aires affair*, escribe G. Speranza (2000), Puig “redobla el ímpetu experimental, cifrando en un relato policial la violencia del mundo literario, la política y el sexismo”,

⁶⁸ Eva Duarte muere en 1952 de cáncer uterino.

la novela es como la definió el mismo autor “una especie de thriller rodado en la pervertida Buenos Aires” (p. 5).

En aquel 1973, dos viajes definitivos y opuestos se sucederán en el lapso de pocos días, de exilio y de repatriación: Manuel Puig abandonará para siempre el país, Perón volverá después de casi veinte años y también de forma definitiva. Aunque Puig ya no estaba en el país, la Triple A⁶⁹ (Alianza Argentina Anticomunista) siguió intimidándolo, en 1974 su familia recibió las amenazas telefónicas de la organización terrorista paramilitar. La prohibición de sus novelas se prolongará hasta 1983, cuando se restablece la democracia con la presidencia del radical R. Alfonsín. Después de diez años de exilio y terminada la dictadura, Manuel Puig ya no querrá volver a Argentina. Refería Puig los motivos de su decisión de dejar el país a J. Corbatta (1988):

Yo me fui de Argentina en septiembre de 1973. Cuando hicieron salir a Cámpora y propusieron la fórmula Perón-Perón y fue aceptada, yo dije: yo no tolero esto, no puede ser. Iban tan bien las cosas. Recién “renunciado” Cámpora, se habló de una fórmula Perón-Balbín. Eso permitía tener todavía alguna esperanza, pero cuando todo el mundo aceptó la fórmula Perón-Isabel yo me sentí tan ajeno (p. 68).

En cuanto a J. López Rega, al mando de la Triple A, oscuro personaje, apodado El Brujo, por ser astrólogo y estar vinculado a las prácticas ocultistas (Romero et al., 1997, p. 417) ocupó el cargo de

⁶⁹ Grupo paramilitar y terrorista de la derecha peronista fundado en 1973 por J.López Rega.

ministro de Bienestar Social, y luego secretario personal de J.H. Cámpora, de Perón y por último de M.E. Martínez de Perón. Su organización continuó con la acción terrorista durante la presidencia de J.D. Perón; por ejemplo, es tristemente conocida la lista de condenados, entre ellos intelectuales, escritores, artistas, que el grupo terrorista emitió con orden de ser ejecutados en el momento de la detención; en 1974 produjo otra lista que se ocupaba de los escritores, donde se incluía el nombre de Manuel Puig. Observa J. Corbatta (1988) que otro de los factores que, según las declaraciones del escritor, fue determinante en la decisión de abandonar el país había sido la censura de *The Buenos Aires Affair* en 1973; además, la suma de verse privado del lector argentino, argumenta Corbatta, y del sentimiento del exilio y el contacto con gente que no hablaba su idioma, incidió en su narrativa posterior⁷⁰.

Cabe señalar que el recurso a la censura no representaba una novedad para el gobierno peronista; ya durante su primera presidencia (1946-1952) la censura había hecho sentir su peso sobre la prensa y la propaganda política opositora. Pero lejos de acabar con las prohibiciones, apenas derribado Perón en 1955, la Revolución Libertadora impuso su censura antiperonista contra todo aquello que estuviera en relación con Perón y su doctrina.

Y como si se tratara de un eterno retorno, vuelto al gobierno un peronista, esta vez Cámpora, la censura reemprende, con más descaro, desde su última interrupción. Citar cada episodio de censura de los

⁷⁰ A. R. Calviño, en *Un poco de historia (y de Política también)* (2015), señala que a finales de 1973 la Triple A difundió la primera lista; en la primera mitad de noviembre de 1974 la Policía Federal Argentina irrumpió en las librerías Fausto, Atlántida, Rivero y Santa Fe y secuestró, junto a otras novelas, todos los ejemplares de *The Buenos Aires Affair* (p.108-109).

derechos y las libertades individuales escapa al propósito de este trabajo; podemos decir, para simplificar, que la historia argentina está plagada de hechos de censura que han afectado a todas las producciones culturales del país.

Perón triunfó en las elecciones de 1973 con un amplio margen y comenzó su tercer gobierno en octubre con su mujer como vicepresidenta y con la colaboración de los partidarios de López Rega y los sindicalistas de ultraderecha, “que habían adoptado como lema el fascista «creer, obedecer y combatir»” combatieron contra los grupos de la izquierda peronista más radicalizada. (Romero et al., 1997, p. 409).

Durante este período la tensión y las diferencias entre las facciones internas del movimiento⁷¹ aumentaron hasta llegar al conflicto armado en las cercanías del aeropuerto bonaerense poco antes de comenzar el acto en ocasión del regreso del líder al país. Perón decide apoyar a los sectores más conservadores y reaccionarios del conflicto, entre los cuales figuran personalidades que forman parte de la Triple A y alejarse de una generación de jóvenes de la izquierda peronista “que en su nombre y a su servicio habían ocupado las calles del país y aceptado (...) sus contradicciones, como si se tratara del Padre” (Jitrik, 1984, p. 80).

El último período del tercer gobierno peronista fue dramático para la vida de la nación, como observan Romero et al. (1997),

⁷¹ Las más importantes de estas facciones era las FAR y los Montoneros, eran grupos armados de izquierda que a la vuelta del líder ese enfrentaron con los grupos armados de derechas apoyados por los sindicalistas de la CGT, a los cuales Perón dio su apoyo.

al terminar el primer semestre de 1974 el país vivía horas sombrías. Los secuestros y los asesinatos continuaban produciéndose impunemente. El Poder Judicial se encontraba deteriorado. Luego de la disolución de la Cámara Federal en lo Penal, ningún juez dictó un auto de prisión preventiva a ningún terrorista (p. 415).

el momento económico era pésimo, “las actividades agropecuarias estaban deprimidas”, en cuanto al panorama cultural: las universidades continuaban en el caos; “la penetración ideológica proseguía en el ámbito cultural”; a la desastrosa situación se sumaban las continuas denuncias de corrupción contra personajes del mundo sindical y colaboradores de la presidencia de la nación. Perón muere en julio de 1974, sin haber “podido frenar la avalancha subversiva por él mismo promovida. No ha recurrido, tampoco, a remedios heroicos”, moría el hombre que se había dicho “partidario de promover el caos para edificar sobre las ruinas utópicos paraísos”, en cambio, dejaba “a la República en situación crítica, sin posibilidades reales de continuidad institucional”; por lo que se refiere a su patrimonio personal había acumulado “una incalculable fortuna personal”, pero “después de influir sobre la política argentina durante treinta años ha logrado que un país otrora próspero se encuentre en bancarrota” (p. 415).

En 1975 Noé Jitrik, desde el exilio en México, presentaba en *Las armas y las razones* (1984) un cuadro de la situación en la que se encontraba el país un años después de la muerte del General:

A casi un año de su muerte física estamos como cuando empezó hace más de treinta años, como si nada quedara de una rica experiencia global: (...) se alienta con deliberación el conformismo de grandes masas; (...) se persigue, pública o secretamente, a todo tipo de disidentes, (...) se secuestra, se detiene o se asesina a (los) militantes políticos; se frena todo movimiento progresivo que culturalmente comprenda a las masas (p. 80).

En otro escrito titulado “Propuestas para discutir la actual situación argentina” de 1975, Jitrik dice respecto a la atormentada situación cultural argentina de aquellos tiempos que, además de la pesante situación económica que reducía el consuno del papel “de por sí reducido desde un punto de vista masivo”, se sumaba la “intimidación (por medio de listas, de llamadas telefónicas anónimas o de cesantías en las universidades) de quienes promueven ideas (...) y la autocensura” y que “pocos ecos quedan, de un periodismo brillante, personal, que parecía un índice sólido de una exigencia crítica y expresiva”, y que por lo que concernía a las otras artes, “poco subsiste de un cine que en los últimos tiempos había decidido asumir una historia y un lenguaje y revelarse a sí mismo su papel”; y además, “patalean, retóricos y desesperados, los últimos restos de un “boom” editorial por el que circuló una nueva y apremiante literatura”, todas las manifestaciones culturales se opacaron, “hasta las obras de teatro que en la última temporada ocuparon los escenarios de Mar del Plata son tonterías divertidas que no divierten a nadie”. Se trataba de una transformación:

“de sociedad masivamente madura, exigente y crítica”, escribía Jitrik, “estamos pasando a una entidad anémica, repetitiva, aburrida en la que los humoristas”, categoría que según el autor, en los años anteriores había destacado por su originalidad y osadía crítica, ahora para sobrevivir, se reducían a ser “vacíos y complacientes”, dejaban de lado toda forma de análisis objetivo de la sociedad, renegaban la crítica y la presentaban como “una exageración”, fomentando así “la persecución del psicoanálisis como si la sociedad argentina fuera una de las más sanas del mundo” (p. 76-77-78).

La presidencia de M. E. Martínez de Perón, estuvo caracterizada por el agravarse de la pésima situación económica, de la violencia terrorista de los grupos armados de las diversas facciones peronistas, y las amenazas y represión de la Triple A, que continuó con los secuestros ilegales y los asesinatos políticos hasta 1976⁷², año del derrocamiento de la presidencia de la viuda de Perón y el inicio del Proceso de Reorganización Nacional.

Diez años después del golpe de 1966⁷³, señala N. Jitrik (2009), en 1976 la historia se repetía, un enésimo golpe de militar autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” derribaba un gobierno, pero en esta ocasión se trataba de un gobierno constitucional presidido por una peronista. La diferencia con los golpes anteriores radica en la brutalidad y la violencia con que la dictadura organizó y llevó a cabo la acción

⁷² La organización como tal se disuelve con la llegada de la junta militar; sin embargo, sus miembros continuarán con las acciones criminales, sólo que ahora al servicio de los aparatos represivos del Estado.

⁷³ En 1966 un golpe cívico-militar al comando del General Onganía (que sin ser peronista coincidía con la ideología nacionalista y cristiana del movimiento) destituyó al gobierno cívico presidido por A. Illia, elegido a su vez mediante elecciones pilotadas por las Fuerzas Armadas.

represiva que produjo centros de detención, el secuestro, la tortura, la muerte y la desaparición de más de treinta mil personas, además de miles de exiliados entre los cuales políticos, sindicalistas, e intelectuales y artistas de todos los ámbitos culturales.

Demás está decir, que la política cultural y educativa de la dictadura se alineó perfectamente a la política del terrorismo de Estado. N. Jitrik establece una línea de continuidad con el golpe de 1966, argumentando que, si bien hubo “diferencias prácticas entre aquel golpe y éste, llamado «Proceso» es posible unificarlos en un solo espacio temporal y de sentido al cual confluye, igualmente, lo que viene después”, es decir, en 1983 con la democracia “y hasta que ese concepto se estabiliza, pongamos como fecha manejable el año 2000”, en este período de tiempo, “ya con repercusión y dotada de pluralidad de líneas”, sostiene el crítico, “se podría afirmar que pese a todos los espasmódicos sacudones que podríamos llamar “de la historia”, la literatura continuó produciendo “obras notables, nuevas expresiones y figuras, tendencias que replicaban lo que sucedía en otros lugares, recuperaciones y rechazos” (p. 254).

3. 3. Ser mujer en la Argentina de Manuel Puig

Los hechos históricos demuestran, afirma Lucía Gálvez (2001), que desde siempre “una revolución, una guerra, un momento de crisis”, significó para las mujeres el ineludible deber de participar “de un modo directo en una sociedad que, desde que los remotos matriarcados fueron

sustituidos por el dominio de la fuerza masculina, las había relegado a determinados roles” (p. 10-11). Aunque la legislación y las convenciones establecían la absoluta potestad de los varones y un riguroso orden patriarcal, la participación activa de las mujeres argentinas en los avatares de la República comenzó ya a partir de su nacimiento, en la Revolución de Mayo de 1810, para proseguir en la guerra de independencia y en las sucesivas guerras civiles. La ya mencionada María Sánchez de Mendeville (1786-1868) fue una de las mujeres más activas de su época. Pese a que, superada la etapa colonial en 1810, se pusieron en marcha relevantes cambios en lo que hace a las relaciones de género, que desde la perspectiva femenina contribuyeron a aumentar la desigualdad de derechos entre mujeres y hombres, en las tertulias de Marica Sánchez, debatieron de política los personajes más importantes de la época y fue en su salón que se cantó por primera vez la actual canción patria⁷⁴. La modernización del mundo occidental, que supuso la definitiva consolidación de la burguesía, afirma D. Barrancos (2007), que se tradujo en nuevas formas de relaciones de género, si para los varones significó reforzar y aumentar libertad e independencia, para las mujeres, por el contrario, “los tratos se hicieron, si cabe, aún más recatados y subalternos” (doc. digital). La rigurosidad de las normas morales que apuntaban a preservar la castidad de las jóvenes de la burguesía significó una regresión si se tiene presente “las determinaciones propias que, al menos en el siglo XVIII pudieron gozar

⁷⁴ Himno Nacional Argentino, el autor del texto fue Vicente López y Planes en 1812 y el compositor Blas Perera y Moret.

las integrantes de la aristocracia en las naciones europeas” (Barrancos, doc. digital)

La condición y misión femenina se reducen a la maternidad como “condición reproductora” sostiene Barrancos (2007), la afectividad y la sensibilidad maternal “fue un aprendizaje de la subjetividad que se abrió paso a lo largo del siglo XIX”, porque “lejos de ser un instinto innato” esta convicción se difundió durante este siglo: surgió en algunos grupos sociales y principalmente en los centros urbanos del mundo occidental una “asimilación de las sensibilidades maternas, de la afectividad y del gusto por cuidar la prole” y contemporáneamente se comenzó a reflexionar sobre el significado de la procreación, si bien estos cambios, como subraya la autora, se hicieron visibles sólo a finales de siglo. Con el nuevo siglo llegará al mundo occidental “la singular experiencia de la modernidad, ligado al desarrollo del sistema capitalista” (Barrancos, doc. digital).

La modernidad llega a Argentina con las ideas liberales, que por cierto se habían difundido en el país mucho antes de su nacimiento como república, sin embargo lo moderno no coincide con una evolución hacia el reconocimiento de los derechos de las mujeres; prueba de ello se encuentra en el derecho penal del XIX y XX que ha apoyado y calcado estructuras que no reconocían a la mujer plena responsabilidad y la consideraban incapaz de tutelarse a sí misma; razón de la que se ha servido para justificar el control social sobre la sexualidad de las mujeres (Fellini-Sansone 1999-2000, p. 173).

A inicios de siglo XIX, terminadas las guerras, la carencia de mano de obra y el elevado precio de los esclavos⁷⁵, obligó a la burguesía de Buenos Aires a considerar la oportunidad del empleo de las mujeres. Al problema de la falta de capacitación femenina se halló respuesta en la asistencia social laica, y para llevar a cabo la iniciativa se solicitó la participación de las damas de las clases dominantes. En estos años el gobierno Rivadavia fundó la Sociedad de Beneficencia (1823), y puso la gestión del organismo, que abarcaba la zona de Buenos Aires, en manos de un grupo de mujeres, entre las que se encontraba Mariquita Sánchez; eran las damas de la alta sociedad y debían ocuparse de la educación de las mujeres de las clases pobres; y en las veladas, también de mediar entre los hombres para acabar con las revoluciones que impedían el progreso del país. Políticos y periodistas consideraban útil escuchar la opinión de las mujeres, porque eran conscientes de la influencia que estas ejercían sobre sus maridos, hermanos e hijos. Así, las convicciones liberales y las preocupaciones por un país que no encontraba estabilidad, consintieron a las mujeres, “hasta mediados del siglo XIX un “intermezzo” en el cual las mujeres lograron más libertad y participación” (Gálvez 2001, p. 16).

Aunque las mujeres habían demostrado capacidad para desempeñarse en la administración, en las actividades que requerían una eficiente organización y gran responsabilidad social ante un Buenos Aires que se aprestaba a recibir decenas de miles de mujeres y hombres inmigrantes, con graves problemas de pobreza, de asistencia sanitaria;

⁷⁵ La esclavitud en Argentina se abolió en 1813

aun cuando su incorporación al sistema educacional para la escolarización de las niñas⁷⁶ había obtenido discretos resultados (en parte debido a una política estatal desatenta hacia los problemas de las clases más pobres), y no de menos importancia, su contribución a las muchas luchas sociales a las que habían participado, el estereotipo femenino que veía la mujer devota del hogar y de la observancia católica imperaba y, más grave aún, la misoginia evolucionaba: mientras el país comenzaba a crecer a pasos agigantados y atravesaba el período llamado de “organización nacional” se pusieron en marcha iniciativas misóginas que tendían a apuntalar aún más la autoridad patriarcal (Barrancos 2007, doc. digital).

Es así como en 1852 se comienza a proponer una serie de normas en materia de lo que se denominaba derecho civil con serias implicancias para la vida privada de las personas, pero, especialmente para los ya limitados derechos de las mujeres. El nuevo código de derecho civil, que entrará en vigor en 1871 durante el gobierno Sarmiento (1868-1874), se concentra sobre la familia como “ancla que aseguraba el organismo social”, afirma D. Barrancos (2007), “para evitar roces con la Iglesia, no se modificó el rito matrimonial”, pero sí se legisló sobre las atribuciones dentro del matrimonio, estableciendo la absoluta preeminencia del marido sobre la mujer (Barrancos, doc. digital); el código reconocía la escasa capacidad de la mujer que, por tanto, debía ponerse bajo la tutela del padre y si estaba casada del marido (Fellini-Sansone 1999-2000, p.

⁷⁶ La educación femenina, la caridad y la atención de los más pobres hasta aquel momento era dominio de la iglesia católica.

174). Pese a la humillante y denigrante declaración de incapacidad, hubo quienes continuaron impertérritas a sostener y a divulgar sus ideas.

Petrona Rosende Sierra (1787-1863) y la ya citada Juana Paula Manso (1819-1875), constituyen dos ejemplos de mujeres resueltas, empeñadas por la educación y los derechos de las mujeres y, al mismo tiempo, dos ejemplos de discriminación de una sociedad que despreciaba a las mujeres en cuanto mujeres⁷⁷. La primera fue la pionera del periodismo femenino en Argentina, P.R. Sierra, uruguaya establecida en Buenos Aires, declaraba públicamente su posición respecto a la condición femenina. A fines de 1830 comenzó a publicar *La Aljaba*, opúsculo de marcado tono feminista, que como su nombre lo indicaba, contenía “flechas” y uno de los blancos era la carencia de una política que tuviera en cuenta la educación de las mujeres, la incoherencia de una sociedad que exigía a las mujeres encargarse de la administración del hogar y de la educación de los hijos, pero no preveía para ellas una educación escolástica. P.R. Sierra pudo publicar sólo dieciocho números, luego, afirma Mizraje (2003), “no sólo la falta de medios económicos provocó la desaparición de *La Aljaba*; las burlas recibidas contribuyeron a ello”; pero el empeño de la uruguaya no fue en vano, su valiosa publicación abrió “el camino a otras mujeres intrépidas, quedando ese nombre como símbolo de avanzada” (p. 13-14).

⁷⁷ A través de los siguientes enlaces se pueden consultar artículos y publicaciones sobre las autoras argentinas e hispanoamericanas: <http://www.conicet.gov.ar/>, <https://www.educ.ar/recursos/106785/juana-manso-una-mujer-fuera-de-lo-comun>, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000100006&lng=es&tlng=es., Ana María Risco - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnica (CONICET) - Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) - anamrisco@yahoo.com.ar / anarisco@conicet.gov.ar.

Igual suerte padeció, la educadora y periodista Juana P. Manso, en 1854 fundó *Álbum de Señoritas*, semanario feminista, anticlerical y educativo, decidida a explicar desde el editorial de su primer número (publicará sólo 8) del 1 de enero de 1854:

Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustración de mis compatriotas y tenderán a un único propósito: emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibían hasta hoy hacer uso de su inteligencia, enajenado su libertad y hasta su conciencia a autoridades arbitrarias en oposición a la naturaleza misma de las cosas. Quiero y he de probar que la inteligencia de la mujer, lejos de ser un absurdo o un defecto, un crimen o un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica porque Dios no es contradictorio en sus obras y cuando formó al alma humana, no le dio sexo (Southwell 2005, doc. digital)

Pero, como hemos señalado la escasa participación que se les había tolerado en la esfera pública, fue declinando en favor de un ordenamiento que progresivamente impuso una rígida separación entre los deberes y las responsabilidades de mujeres y hombres. Como observa D. Barrancos (2007), no obstante, una parte de los liberales defendiera el valor de la laicidad y la convicción que el vínculo con la iglesia debía circunscribirse a la esfera privada, “las posiciones de nuestros liberales eran paradójicas”, mientras la liberalización del mercado económico y las reformas públicas incorporaban al país en la nueva economía internacional, prevalecía el conservadurismo por lo que concernía la

moral y las convenciones y “no se atrevían a azuzar el poder eclesiástico sino hasta cierto punto”, la esfera privada, “bien merecía preservarse para la influencia eclesiástica”. De todos modos, en cuanto a las convicciones, los prejuicios y las precauciones reservadas al cuidado de las mujeres, liberales y conservadores coincidían en que el espacio más seguro para las mujeres eran las paredes domésticas, de hecho, el “augusto mundo doméstico aparecía como una reserva esencial de la vida republicana, según los liberales, como un rescoldo donde ardía el fuego santísimo de las virtudes cristianas, según la Iglesia”. De común acuerdo, se proclamaba la absoluta incompatibilidad de la mujer en la actividad política y pública, el riesgo era la pérdida de la feminidad (Barrancos, doc. digital).

Terminado aquel “intermezzo” que duró hasta mitad de siglo, que permitía a mujeres organizar y participar a las tertulias, debatir con los hombres sobre política y actualidad, comienza una nueva etapa. En torno a la segunda mitad del siglo se registran las quejas masculinas acerca de un progresivo cambio, a su entender “negativo”, en el modo de vestir y de comportarse de las criollas que, “domesticadas”, como escribe Gálvez (2001), por monjas francesas e institutrices inglesas adoptan, a daño de su espontaneidad y franqueza, los modos tímidos y reservados de las damas inglesas y francesas, para terminar a fines de siglo transformadas en perfectas damas de alta burguesía (p.16).

Cita la autora dos fragmentos que documentan tal cambio, uno pertenece a un personaje de la alta sociedad de la época, Santiago

Calzadilla⁷⁸ quién en 1890, en el capítulo VIII de *Las beldades de mi tiempo*, escribía con nostalgia a propósito de las inolvidables tertulias: “¡Oh inolvidables noches aquellas! ¡qué distintas a las de hoy en que todo es a la francesa (...) No se daban para lucir trapos, sino para gozar del trato en el intercambio con tan bellas y distinguidas señoras” (p.16). El segundo fragmento, en perfecta sintonía con el anterior, pertenece a Julián Martel⁷⁹, poeta y escritor argentino, en su obra *La Bolsa* (1891) expresaba su contrariedad por la ridícula ostentación de “un afrancesamiento en los trajes y modales” que desentonaba “con los resabios de las maneras abiertas y chacotonas⁸⁰ de los buenos tiempos de antaño” (p.16-17).

La Constitución liberal de 1853 fomenta la inmigración y entre 1880 y 1910 llegan al país millones de extranjeros provenientes principalmente de Europa⁸¹. “Cuando la Argentina comenzó su formidable expansión de 1880 en adelante, conectada comercialmente al Imperio Británico, con un ejército de tipo prusiano, una cultura francesa y una mezcla única en el planeta de españoles e italianos, se había

⁷⁸ Santiago Calzadilla (1808-1896), militar graduado del Ejército Argentino, condujo una intensa vida social como conversador y pianista. Escribió artículos de costumbre y un libro de memorias titulado *Las beldades de mi tiempo* (1891) sobre las costumbres de la sociedad de su tiempo. Aunque de escaso valor literario, su única obra tiene valor documental.

⁷⁹ Julián Martel, seudónimo literario de José María Miró (1867-1896), poeta, narrador y periodista porteño. Escribió una única novela titulada *La Bolsa* de corte naturalista y poemas de corte modernista.

⁸⁰ Burlonas.

⁸¹ En su artículo “Los migrantes y la discriminación en Argentina” (2001), J. Sáez Capel señala que: “En el período 1871-1900 llegaron a Argentina 2.700.000 inmigrantes italianos, de los cuales se radicaron 1.700.000, pues muchos de ellos eran denominados golondrinas, que luego de levantar cosechas, regresaban a sus lugares de origen, convertidos en obreros temporarios”. Es el caso de los trabajadores españoles que “concluidas las faenas en el campo español se marchaban a recoger las cosechas en la Pampa”. “En el período 1900-1914 llegaron otros 3.100.000, de los que se radicaron por la misma causa, sólo la mitad”. En el mismo artículo también observa que: los principales países de origen de los extranjeros era Italia, luego España y en menor cantidad franceses e ingleses (Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Univ. de Barcelona, doc. digital).

propuesto ser la Europa en América” (J. Sáez Capel, 2001, doc. digital). A la pobreza y a los desequilibrios sociales, resultado de una política que no consideraba a los pobres, se suma la llegada de los inmigrantes, en su mayoría hombres. Con la inmigración europea llegan las ideas anarquistas y comunistas, surgen revueltas y el gobierno adopta medidas como la “Ley de residencia” (Romero, 1997) para contener los levantamientos de los extranjeros, la pena consistía en la expulsión del país.

Es este contexto de tumultos y reivindicaciones, en Buenos Aires aparecen publicaciones de las más variadas tipologías como los primeros folletos del movimiento anárquico dirigido a las clases más pobres o el fenómeno de las narraciones semanales, dirigido a un público medio-popular de los barrios de la capital. Por lo que se refiere a las publicaciones para las clases trabajadoras, en 1895 se publica *Propaganda anarquista entre mujeres*, con la intención de incitar a “la emancipación, económica, política y religiosa de la mujer” (Belluci 2016).

El 8 de enero de 1896 se publica el primer número de *La voz de la mujer*, periódico comunista-anárquico dirigido por Josefa Calvo, las redactoras eran principalmente inmigradas españolas, relacionadas con el anarquismo español, colaboraban también algunas italianas que publicaban sus artículos sin traducción. Cabe observar que las voces de las mujeres son fundamentales en las obras de Manuel Puig; *La voz de la mujer*, se dirigía a esa parte de las mujeres argentinas explotadas a finales del siglo XIX, de las cuales es descendiente la Raba de Manuel

Puig, personaje de la clase trabajadora más pobre, para la cual las conquistas sindicales y salariales logradas por otros sectores de trabajadores, nunca tuvieron efecto.

Maxine Molyneux (2003) sostiene que existen dos razones fundamentales para estudiar *La voz de la mujer*, la primera es dar a conocer la lucha de estas mujeres, la segunda considera las “implicaciones políticas” de los planteamientos del periódico en la discusión feminista. El periódico fue “escrito por mujeres para mujeres”, y su originalidad consiste en “ser una expresión independiente de una corriente explícitamente feminista dentro del movimiento obrero del continente” (p. 26). El periódico nació entre las obreras de las ciudades y en esos ambientes se difundió y encontró apoyo (p.33). *La voz de la mujer* denunciaba las humillaciones y la explotación despiadada de mujeres y hombres de la clase obrera a manos del sistema liberal e incitaba a la acción para llevar a cabo una revolución social que finalmente proclame, como escrito en el primer número “el derecho a la vida, o sea igualdad y libertad”.

Según Molyneux, si se atiende de los pocos documentos conservados se puede afirmar que se discriminaba a las mujeres en modo sistemático, la paga era muy baja y las jornadas eran muy largas; por ejemplo, el promedio de horas de trabajo de una empleada doméstica en Buenos Aires durante la década de 1890 superaba abundantemente las 12 horas diarias; las obreras textiles tenían jornadas de ocho horas y media y por tanto el salario que recibían era aún menor, la paga de modistas y costureras era todavía más baja, demás está decir que la paga de los

obreros las superaba abundantemente. Las empleadas domésticas ganaban aún menos y en muchos casos no se les pagaba. Las cifras nacionales sobre la escolarización indican que la diferencia sexual en la educación era muy poca: en 1895 más del cuarenta por ciento de las mujeres sabía leer y escribir, los hombres llegaban a cincuenta por ciento; estos porcentajes aumentaban en Buenos Aires (Molyneux, p.34).

Consideradas estas cifras, el periódico llegaba a un vasto número de obreras alfabetizadas; entre las analfabetas se encontraban las inmigrantes más pobres. Sobre las inmigrantes, la autora señala que para estas mujeres “la emigración, ya fuese interna o internacional, suponía tanto un efecto como una causa de cambios en la familia y en su posición en la sociedad en conjunto”, dado que a medida que se abandonaba el sistema socioeconómico europeo se registraban nuevas formas de relaciones en la familia, aunque la mayor parte de las inmigrantes meridionales no logró desligarse de los prejuicios de sus propias culturas en cuestiones sexuales y familiares (p.35). En la entradilla de la primera página, la Redacción de *La voz de la mujer* escribía:

Y bien: hastiadas ya de tanto y tanto llanto y miseria, hastiadas eterno y desconsolador cuadro que nos ofrecen nuestros desgraciados hijos (...), hastiadas de pedir y suplicar, de ser el juguete, el objeto de los placeres de nuestros infames exploradores o de viles esposos, hemos decidido levantar nuestra voz en el concierto social y exigir, exigir decimos, nuestra parte de placeres en el banquete de la vida. (...) para que (...) nos diésemos a dejar oír nuestra voz no ya en forma de lamento ni

suplicante querella, sino en vibrante y enérgica demanda. Todo es de todos (doc. digital)

Era más que una exhortación a las “compañeras” a reivindicar sus derechos laborales, se les pedía de cambiar radicalmente el modo de pensar las relaciones entre los sexos, de abandonar una actitud pasiva de sola imploración y de pasar a la acción. Por lo que concierne la Iglesia, la posición de las anárquicas era de denuncia sin reservas:

Hasta ayer hemos suplicado a un Dios, a una virgen u otro santo no menos imaginario el uno que el otro, y cuando llenas de confianza hemos acudido a pedir (...) para nuestros hijos ¿sabéis lo que hemos hallado? La mirada lasciva y lujuriosa del que (...) nos ofrecía (...) un *negocio*, un billete de banco con que tapar la desnudez de nuestro cuerpo, sin más obligación que la de *prestarles* el mismo (doc. digital)

La acusación contra la Iglesia era grave, la de abusar de ellas, en la Iglesia se anidaba la “lascivia y brutal impureza, corrupción y cieno, y una nueva ocasión de vender nuestros flacos y macilentos cuerpos”, y no atender a la miseria y las injusticias que padecían: “Y fue entonces también, que desconocimos a ese Dios y comprendimos cuán falsa es su existencia; en suma, que no existe”. El acoso sexual de los curas, dice Molyneux, era un tema recurrente en los artículos de denuncia de las anarquistas, al igual que el error de esperar en la religión la salvación que solo se obtendría de la revolución social; y dado que la existencia de las mujeres estaba subordinada a la devoción, a la piedad y a la castidad, es

de suponer que “estas críticas debieron de resultar especialmente escandalosas” (p. 50). Estos hechos aumentaban aún más la aversión hacia la Iglesia, e incluso, como señala la estudiosa, hacia las monjas, por las cuales habrían podido probar una cierta comprensión, porque eran “hermanas enclaustradas”: estas mujeres eran, como las prostitutas, víctimas de la falta de oportunidades y se las criticaba con dureza no tanto por los valores que difundían, sino por la actitud hipócrita que asumían frente al tema la sexualidad. De hecho, en el número 4 de *La voz*, denunciaban: “parásitos de la sociedad, que tras satisfacer vuestros apetitos carnales con vuestros santos varones -los curas- arrojáis los frutos de vuestras entrañas en las calles o los enterráis en los jardines de vuestros conventos” (p.50). A estas graves denuncias seguían las réplicas de los lectores del periódico; así en el siguiente número la autora del artículo insistía en la veracidad de cuanto escrito y como prueba citaba informes periodísticos que daban noticia de una joven estuprada por un cura y el modo en que las monjas se deshacían de los hijos frutos de sus relaciones prohibidas (p. 51)

Las anarco-comunistas denunciaban también la propagación de la prostitución en su contexto social y en el de sus lectoras, e indicaban la culpa de tal situación de degrado en los intereses de la burguesía. Esta situación denunciada por las anarquistas en la Buenos Aires de finales de siglo, bien se adapta a la sociedad de la Raba y de Nené de la novela de Manuel Puig, dado que sin ser pagadas como prostitutas son tratadas como tales. Viven la condición de su degrado económico y paralelamente la de sus “patrones burgueses” que intentan aprovecharse

de ellas en todos los modos posibles. “Non esiste una situazione più tragica che quella di una ragazza povera; le occupazioni che trova sono poche, e molte volte son trame tese per la sua perdizione” escribía en *La voz* una italiana que firmaba con el pseudónimo “Una stiratrice”; luego en el mismo artículo, titulado “La donna nella società attuale”, afirmaba sobre la prostitución y sus causas:

di tutte le industrie, questa è la più abietta, la più lucrativa. (...) Voi borghesi siete la causa! Mantenendo la donna nell’ignoranza en ella credenza della sua debolezza, dettando leggi nocive alla donna, facendo credere al popolo incosciente che il sesso femminile è inferiore all’uomo, per conseguenza l’avete educata secondo la vostra volontà e convenienza.

Cabe señalar que la preocupación por la plaga de la prostitución no era sólo de las anárquicas, observa Gálvez (2001), que socialistas y feministas, concordaban con las primeras en que a las causas del fenómeno había que buscarlas en la miserable situación económica en que vivían y en la persecución sexual de sus patronas (p.162). La Raba y Nené de *Boquitas pintadas* (1969) son víctimas del acoso sexual de un mismo hombre, el Doctor Aschero, “patrón” de ambas:

La sirvienta Raba evita acercarse a su “patrón”: “A las 13:10 el patrón llegó del hospital y Raba le sirvió la comida preparada por la patrona. El patrón le miró las piernas y como de costumbre Raba evitó acercársele” (Puig, 1974, p. 80).

Nené, en cambio, cede al acoso de su “patrón”. En el siguiente fragmento la muchacha narra cómo el doctor Aschero la molestaba:

Aschero fue un aprovechador. (...) le voy a decir cómo fue que me dejé marcar para toda la vida: yo tenía 19 años y me pusieron a aprender de enfermera con Aschero. Un día en el consultorio no había nadie y yo tenía tos y me empezó a auscultar. Enseguida se le fue la mano y me empezó a acariciar y yo me escapé al bañito roja de vergüenza, me puse la blusa de nuevo y le dije que la culpa era mía, que me disculpara por haberme querido ahorrar la visita a otro médico. Mire qué estúpida. En eso quedó, pero yo me lo soñaba toda la noche, de miedo que me arrinconara otra vez. (Puig, 1974, 26-27).

Nené narra cómo el médico, en condición de superioridad económica y social, respecto a ella, aprendiz de enfermera⁸², en aquella época ocupación reservada a las mujeres de clase media baja, terminó por aprovecharse de su vulnerabilidad para después abandonarla:

Un día tuvimos que ir en el auto a hacer una transfusión a una chacra⁸³ Al irnos nos convidaron con vino, todos estaba contentos y yo tomé. En la mitad del viaje Aschero me dijo que me recostara contra la ventanilla y cerrara los ojos, para descansar la media hora de viaje. Yo le hacía caso en todo y cuando cerré los

⁸² En aquella época no hacía falta un título profesional; la regulación para la formación de las profesiones de la salud se aprobó sólo en 1960. Según A. Valle Rojas y A. M. Heredia (1999): “La enfermería en la Argentina es una ocupación construida socialmente como femenina, aunque en los últimos años se ha notado un importante ingreso de varones (10% del total)”. Doc. digital.

⁸³ Granja.

ojos me dio un beso suavecito. Yo no le dije nada y paró el coche. (...) Después empezamos a vernos en cualquier parte que podíamos y en el consultorio mismo, pared de por medio con la pieza donde estaba la esposa, después ella se dio cuenta y me tuve que ir de empaquetadora a la tienda. Él no me buscó más (Puig, 1974, p. 27).

Sostiene F. Luna (2009) que la prostitución coincidió con “una época y una mentalidad que se fue modelando en un país cuyos hábitos evidenciaban todavía un ingrediente incontrolable de salvajismo, brutalidad y carencia de respeto por el ser humano y, en especial, por la mujer” (p.128).

“Como no queríamos depender de nadie, (...) salimos a la lucha sin Dios y sin jefe”, contrarias a cualquier tipo de sumisión, las anarcocomunistas estaban a favor del amor libre, afirma Gálvez (2001), “pensaban que el matrimonio era un yugo” y al casamiento preferían uniones sin compromisos, para evitar depender sexualmente de un hombre. Esta exigencia de independencia y emancipación dentro del movimiento, no era bien aceptado porque, si bien las mujeres eran válidas para la causa anárquica, no significaba que se les debiera ayudar con las reivindicaciones del feminismo y menos aún para formar grupos feministas independientes de ellos. Los factores que determinan esta actitud encuentran explicación en la educación que tanto españoles como italianos y criollos habían interiorizado y que no eran capaces de abandonar, por ello según Gálvez, los maridos eran los más criticados (p.158-159-160). Dora Barrancos (2007) que la sexualidad fue uno de los

“tópicos abiertos y obró como una provocación, como una crítica a la hipocresía burguesa” y, contemporáneamente ostentaba modernidad, “una propedéutica científica para abordar los temas del amor, la pasión y la sexualidad” (doc. digital). La Redacción en el segundo número del periódico a las críticas de los hombres del movimiento en desacuerdo con sus compañeras escritoras:

Es preciso, ¡oh!;falsos anarquistas! Que comprendáis una vez por todas que nuestra misión no se reduce a criar vuestros hijos y lavaros la roña, que nosotras también tenemos derecho a emanciparnos y ser libres de toda clase de tutelaje, ya sea social, económico o marital. (...) Si vosotros queréis ser libres, con mucha más razón nosotras; doblemente esclavas de la sociedad y del hombre, ya se acabó aquello de “Anarquía y libertad” y las mujeres a fregar (doc. digital)

Por su parte, Pepita Guerra, según Gálvez, una de las que usaba el lenguaje más violento (p.161) respondió a los falsos anarquistas:

Queridas compañeras, que yo digo y pienso que a los falsos anarquistas que critican la iniciativa vuestra de proclamar el amor libre, quisiera tenerlos a mi lado para cuando, desgarradas la entrañas, estuviera próximo mi postre aliento, para escupirles el rostro, envuelta en una baba sanguinolenta, esta frase: ¡MARICAS! (doc. digital)

Molyneux (2009) observa que es llamativo el hecho que no se mencione la cuestión de trabajo doméstico, en el elenco de reproche y

acusas a los compañeros jamás proponen que los hombres colaboren en las tareas con ellas o que el trabajo se distribuya en modo equilibrado, esto indica, según la socióloga “su incapacidad para romper con las nociones imperantes acerca del lugar de la mujer dentro de la división del trabajo tradicional” (p. 47)

La iglesia y los conservadores corroboraban en las posiciones de las anárquicas la certeza de sus temores: era ese un modelo de mujer que representaba un peligro para los valores cristianos y patriarcales; a la amenaza de los valores se sumaba otra, fruto de la política liberal de inmigraciones: la anarquía llegada de Europa con los inmigrantes de la clase obrera y campesina, como las españolas e italianas de *La voz de la mujer*, alarmaban con movilizaciones y declaraciones violentas a la burguesía patria. Josefa M.R.Martínez denunciaba la alianza de los sectores dominantes del país en detrimento de la clase obrera: ¡Vedlos! Allí está el obispo con el general, el fraile con el diputado, felicitándose mutuamente de su obra, es decir de nuestra estupidez”. Según María J. Punte (2002), la principiante sociedad industrial encontró una solución a esta amenaza promoviendo una revalorización de lo criollo y el retorno a los genuinos valores de la tradición del campo y del gaucho, esto “lleva a las clases cultas a descubrir los valores del *Martín Fierro* al cual habían sistemáticamente ignorado” (p. 35).

Debido a las dificultades prácticas y políticas, escribe Molyneux (2009), en 1897 se publicó el noveno y último número del periódico. Las razones prácticas se explican si se tiene en cuenta las dificultades de una publicación clandestina o semiclandestina, además, observa la autora,

existen indicios que de la distribución se ocupasen los activistas hombres y que no siempre fueran cuidadosos de la entrega de los números y también de que se quedasen con los fondos recaudados. Entre las razones políticas, destaca la pertenencia de *La voz de la mujer* a una corriente minoritaria que tenía como principal objetivo la lucha ideológica y la distanciaba de la realidad de las luchas obreras como las huelgas, la represión y las reivindicaciones salariales (p.55-56). Afirma Lucía Gálvez (2001) que “nadie como ellas dijo a los hombres las cosas en forma más cruda” (159), y la violencia del lenguaje era “una voz agresiva por la desesperación ante las injusticias (...)” pero “las palabras desgarradas son un testimonio de la pobreza y el dolor de esas mujeres, parias entre los parias” (p.161). Llegado a fines del siglo XIX, concluye la autora, “hubo un retroceso en la emancipación femenina y una separación forzada de los sexos como nunca se había dado en la historia de Occidente” (p.18).

Observa M. Bellucci (2016) que la mayoría de los artículos y manifiestos que circulaban en la época “estaban escritos por anarquistas europeos y no nativos” y que gran parte de estos escritos fueron recogidos y traducidos al castellano por hombres; y este aspecto es importante, porque como sostiene la autora, los temas clave sobre “la discriminación y exclusión de las féminas están impulsados por militantes e intelectuales varones, los cuales van armando una estrategia fundada en agitar un periodismo de mujeres para mujeres” (doc. digital). Los principales historiadores del movimiento anarquista argentino, afirma M. Molyneux (2003), han sólo señalado la existencia del

periódico, “sin analizar su contenido ni explorar su trascendencia” (p. 25). Por último, cabe destacar que, además de los artículos, *La voz* proponía también poesía militante. Los siguientes versos de tono optimista (Molyneux, 2003) son de Josefa M. R. Martínez: la primera estrofa pertenece al poema “Brindis” (1896):

Que no haya entre nosotras rezagadas
Nuestra lucha es a muerte y sin cuartel;
¡Hurra! Hermanas queridas, otro esfuerzo,
Y ¿quién duda que habremos de vencer?

La siguiente estrofa pertenece al poema “Educación, Amor y Miseria” (1896):

- ¿Por qué, pues con torpe afán
Le disteis la vida al niño?
¿Fruto no es de aquel cariño...?
- ¡Jamás para mí lo ha habido!
- ¿Pues entonces por qué lo ha sido?
- ¡*Por un pedazo de pan!*

Como ya hemos anticipado en el tumultuoso Buenos Aires, también surgen durante la primera y segunda década del siglo XX, y prosperan un gran número de magazines o “narraciones semanales”, es decir colecciones de revistas especializadas en la publicación de un relato por número, destinadas al consumo medio y popular. La proliferación de estas publicaciones es tan abundante que, en España, país donde surge esta forma de literatura, entre 1904 y 1936, señala Beatriz Sarlo, existieron unas setenta publicaciones diferentes, asimismo el número de

las existentes en Buenos Aires, pero durante un lapso de tiempo más breve, desde 1917 hasta 1925. Las tramas, principalmente de tema sentimental y de carácter conformista, narran de amores obstaculizados o desdichados con desenlace feliz, en matrimonio o vida familiar.

La importancia de estas publicaciones, explica Beatriz Sarlo (1986), en la formación de un público lector es indiscutible, y merecen atención no sólo desde un punto de vista sociológico porque representan un interrogante acerca de las perspectivas culturales y estéticas de su público, sino también porque reconocido su éxito se impone la necesidad de estudiar su narrativa y su “ininterrumpido impulso hacia la felicidad y el placer originados en la multiplicación de un núcleo restringido de peripecias” (p. 121) La forma exterior de las publicaciones presentaba una cubierta de dos colores, con la fotografía del autor seguida del título de la publicación. Entre las publicaciones argentinas más exitosas, B. Sarlo menciona: *La novela de hoy* (1918-1919), *La novela de juventud* (1920-1922), *La novela nacional* (1920-1922), *La novela para todos* (1918-1919), *La novela universitaria* (1921-1922), *El cuento ilustrado* (1918), dirigida por Horacio Quiroga (1878-1937), *La Novela semanal* (1917-1922) y su *Suplemento* (a partir de 1922 y predecesor de los magazines de la década sucesiva). Todas las revistas definen los relatos que publican “novela”, salvo la dirigida por Horacio Quiroga (1878-1937) que los define cuentos. Estas publicaciones llamadas “novelines” por una cierta crítica que no la reconocía como literatura y por escritores que se quejaban de lo poco que se leían sus libros⁸⁴, se vendían en los

⁸⁴ Sobre las disputas por cuestiones de estrategias editoriales, de los editores y para atrapar al público, la valiosa investigación de M. V. Grillo (2004) menciona el caso del

lugares públicos de Buenos Aires, desde los kioscos hasta el subterráneo, su público probablemente no frecuentaba las librerías, pero que semanalmente leía estas novelas, y se llegó, señala B. Sarlo, a tiradas de hasta doscientos mil ejemplares y sucesivas reediciones. Las razones de este fenómeno, sostiene la socióloga, responden a “la necesidad de ficción con la que trabaja un imaginario colectivo. Esta necesidad tiene la reiteración de una constante a lo largo de la historia cultural moderna” y, en esta primera parte del siglo XX “responde a ella con las narraciones periódicas” (p. 122).

Los lectores y las lectoras de estas publicaciones formaban parte de un nuevo público, producto de la rápida urbanización y alfabetización, no frecuentaba las librerías tradicionales de Buenos Aires y de haberlo intentado tampoco hubiera sido capaz de orientarse en el desorden que reinaba en ellas, porque como sostiene Sarlo “a la librería se va para adquirir fragmentos de una cultura, a condición de que otros fragmentos ya se hayan adquirido” (p. 122), y este no era el caso de estos lectores.

Así, sitios como los kioscos o los vendedores ambulantes se demostraron más cercanos al ámbito cultural de su público y también en cuanto a distancias, como en el caso de las mujeres que por razones ideológicas y culturales se veían en desventaja respecto a los hombres. Es posible imaginar, en estos lectores, en opinión de la socióloga, a un público de jóvenes de “capas medias no demasiado prósperas” influenciados por el efecto del clima sentimental de un tardo

modernista Horacio Quiroga: “Quiroga es ya un escritor consagrado por la crítica y reconocido por el público lector de magazines. La breve reseña que *El hogar* dedica a sus Cuentos de amor de locura y de muerte subraya lo inédito de esta conjunción: “(Su) caso se puede considerar como único entre nosotros: *es un notable escritor y tiene público*” (cita textual de M. V. Grillo, 2004, p. 81, doc. digital).

romanticismo y esperanzados en una mejoría de la sociedad. Ejemplo de este clima sentimental es, según B Sarlo, la obra que el escritor Bernardo González Arrili (1892-1987) tituló “La pianista”: la vida de las jóvenes solteras de los barrios de Buenos Aires transcurría entre el sentimentalismo romántico y la monotonía, su tiempo estaba dividido entre: “el barrido de la vereda, la costura, alguna vista de cumplido, unas compras en compañía de la hermanita, largos crepúsculos que se convertían en escenarios de los “noviazgos de ojito”⁸⁵”(p. 123).

B. Sarlo (1986) señala otros dos aspectos importantes en cuanto a la diferenciación entre el público femenino y el masculino de estas obras: en primer lugar, aunque estas novelas sentimentales generalmente eran percibidas como literatura para mujeres, contemporáneamente el mismo tipo de sentimentalismo se presentaba en el cine y en la canción popular donde no se asociaba a uno de los sexos en particular; en segundo lugar, una interesante cuestión lingüística: estas publicaciones se dirigían indiferentemente a “un lector” o “lectores”, sin especificar su sexo, a diferencia de otras que partían desde una clara especificación “para mujeres” y por tanto se limitaban solamente al público femenino. En los ejemplares que se han conservado se lee la firma manuscrita de sus lectores (en todos los casos eran hombres) y también los anuncios publicitarios, se trata principalmente de productos de salud y belleza para la piel y el cabello. El ideal de mujer debía tener un cutis sano y limpio y los efectos esperados de los productos se relacionan con el color blanco. Entre los anuncios se encuentran también los libros, de política, de

⁸⁵ Sólo con la mirada

actualidad, si apuntan a un público de nivel más alto, si se acercan a sus habituales publicaciones utilizaban el mismo registro que para sus relatos, por ejemplo: “Un drama intenso y pujante y una mordiente descripción de la alta sociedad porteña”. Es probable, afirma Sarlo, que durante las décadas del diez y el veinte se haya producido en Argentina un cambio en el modo de leer: de la lectura “intensiva”, propia de un público más refinado a una lectura “extensiva”, es decir, una lectura que pasaba rápidamente de una revista a otra y se concebía como placer y no como aprendizaje (p.125-128).

La importancia de estas publicaciones para la fijación cultural y el hábito a la lectura es indiscutible, y como subraya B. Sarlo, está relacionado directamente con los materiales que lo sustentan, y el enorme número de lectores alude a un público que superaba los límites de los espacios tradicionales abastecidos con ediciones mucho menos numerosas, estas narraciones conceden al nuevo público la categoría de lectores. La autora propone cinco puntos que resumen las características de estas producciones y que al mismo tiempo indican sus límites:

- 1- Predilección por la ficción breve o por textos que no requieran varias sesiones de lectura;
- 2- La ficción no está vinculada a sucesos de la vida cotidiana, pero se ambientan en un espacio urbano, personajes presentados por la exasperación de sus cualidades;
- 3- Por lo que respecta la temática, se prefiere lo sentimental, relacionado con ideales que abordan temas sobre la pareja, el erotismo dentro y fuera

del matrimonio, el trato de la mujer. Todas temáticas que se apelan a los sentimientos, fácilmente comprensibles.

4- Tramas redundantes, mundos de referencia con escasos exotismos, lenguaje estandarizado de las novelas y mínimo esfuerzo lingüístico, con presencia de préstamos de la retórica modernista y decadentista, desregionalización lingüística que se atiene a la lengua enseñada en la escuela;

5- Desregionalización temática: las peripecias sentimentales construyeron, a partir de un número reducido de modelos exitosos, lo que Sarlo denomina el “imperio de los sentimientos”; se evitó la localización regional dado que desde un punto de vista temático y lingüístico podía resultar poco comprensible para las lectoras y lectores; el tema de la incorporación de lo rural interesó la literatura alta contemporánea. Cuando la ambientación presentaba lo rural, era desde una perspectiva urbana, en un ambiente geográfico abstracto, léxico poco marcado y en algunos casos brutalizado (p. 125-128).

En cuanto a los nombres de las autoras y autores que escribían en estas revistas, M.V. Grillo (2004), observa que eran pocas las primeras figuras que aceptaban relacionar su nombre con estas narraciones, por ejemplo, las colaboraciones del modernista L. Lugones (1874-1938) y de la poetisa Alfonsina Storni (1892-1938) fueron anunciadas varias veces por *La novela semanal*, pero nunca aparecieron sus narraciones; firmaban las narraciones Pilar Lusarreta (1903-1967), Sara H. Montes (s.f.), Sofía Espíndola (s.f.), (Grillo 2004, doc. digital). También publica en *La novela semanal* la escritora y mujer de empresa rosarina Emma de la

Barra (1860-1947), conocida por el pseudónimo César Duayen escribió obras de gran éxito de ventas, entre ellas *Mecha Iturbe*, *El manatíal*, *Eleonora*, *La dicha de Malena*, y *Stella* (1905), su obra más famosa, traducida al francés, en la cual se basará la homónima película de 1943 del cineasta español B. Perojo. *Stella*, en parte autobiográfica, narra de una joven de alta sociedad obligada a casarse con su tío carnal del doble de su edad y de fortuna. En la novela hay varios pasajes interesantes: una amiga dice de Stella: “A Stella no le han enseñado a pensar”, Stella es una mujer sometida por la autoridad patriarcal, en cambio su contraparte Alejandra reivindica: “Una persona del género femenino tiene derecho a saber algo más que Colón descubrió América, tocar piano, cantar, coser y bordar en seda china” (Venturini, 2010).

Sus obras eran leídas también por un público ilustrado, *Stella* se transformó en un best-seller, vendió nueve mil ejemplares en brevísimo tiempo, tanto que la librería se vio obligada a exponer un aviso donde avisaba a los lectores que la primera edición se había agotado y anunciaba la llegada una reedición en tres días (A. Venturini, 2010, doc. digital).

Según B. Sarlo este fenómeno literario seriado, porque así lo exigen los tiempos y gustos del mercado, que logró construir textos eficaces y conquistó un amplio espacio durante casi una década, se puede definir “un modo estético de literatura cotidiana” (p. 129). Como sostiene la socióloga, es posible que un consumismo de esta tipología pueda representar un obstáculo para otras concepciones literarias o que otro modelo de literatura se imponga como regla de gusto y se estructure

de tal modo que termine por limitar el horizonte de sus lectores; sin embargo en el caso de las novelas o narraciones semanales no fue así porque el público no se fijó a por siempre a estas producciones, sino que migró hacia otras literaturas, por ello, las novelistas sentimentales, escribe B. Sarlo, “pueden haber sido, más que un obstáculo, un agradable desvío o una sencilla estación para las iniciaciones” (doc. digital).

A inicios del nuevo siglo, precisamente en el año 1902 nace el Centro socialista femenino, veinte años después de la primera organización socialista del país, poco después la Unión Gremial Femenina. Las reivindicaciones de las mujeres socialistas apuntaban a reglamentar el trabajo femenino e infantil, a la educación laica y a la introducción del divorcio, a la lucha contra la prostitución, a la igualdad de derechos y salarios de mujeres y hombres. Sin embargo, como observa Gálvez (2001), la participación en la vida política de la República mediante el derecho al voto no se consideraba parte fundamental de la lucha por los derechos, algunas de ellas se interesaban sobre todo de aspectos culturales. De todos modos, venciendo resistencias, obtuvieron algún resultado como el derecho a trabajar, a estudiar y a ejercer su profesión (p.163).

En 1889, se graduó por primera vez en medicina una mujer, Cecilia Grierson, quién a inicios del nuevo siglo reunió a las representantes de las diferentes asociaciones de educadoras y profesionales, en «pro de la elevación de la mujer». Otra egresada de medicina, en 1907, fue Julieta Lanteri, quien en 1919 decidió fundar el Partido Feminista Nacional y se presentó candidata a diputada en las

elecciones nacionales aun cuando el sufragio de las mujeres no estaba permitido (González, 2014) En 1900 Cecilia Grierson crea el Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina⁸⁶, con el objetivo de promover la cultura femenina mediante eventos culturales; de 1902 es la Asociación de Mujeres Universitarias, entre sus objetivos defender la igualdad de derechos civiles y políticos. Las luchas no lograron mejorar la situación: en el año del centenario de la República, a una egresada de la Facultad de Filosofía y Letras se le negó la suplencia de una cátedra libre en Ciencias de la Educación (González 2014).

En 1910, año de la celebración del Centenario, la Asociación de Universitarias Argentinas organizó el Primer Congreso Femenino Internacional, participaron, entre muchas otras, representantes extranjeras, por Argentina el Centro Socialista Femenino, la Liga de Mujeres librepensadoras y el Centro Feminista, organizadoras y participantes; laicas, reivindican por derechos y reformas políticas, por la reforma del Código Civil y el divorcio, y reclama particularmente por la importancia de alzar el nivel cultural y científico de las mujeres, la defensa de la escuela pública, y denuncian el retraso que representa la interferencia religiosa. (Barrancos 2007).

Contemporáneamente el Consejo Nacional de Mujeres, compuesto por mujeres pertenecientes a la elite, organiza el Primer Congreso Patriótico de Mujeres, de orientación conservadora y católica; pese a la postura conservadora, escribe D. Barrancos (2007), algunas manifestaciones desde la perspectiva del catolicismo social son dignas de

⁸⁶ Años después, C. Grierson abandonó la organización debido a la deriva conservadora que asumió.

rescate, pretenden una ley que proteja a los niños del trabajo fatigante que les impide frecuentar la escuela obligatoria, piden por el aumento salarial de las obreras, muy inferior al de los hombres a paridad de trabajo y el reconocimiento del trabajo de las mujeres fuera del hogar y también por las que realizan trabajos a destajo en casa, por último señala la autora, que en este congreso destacaron las contribuciones y testimonios que recordaban las acciones y sacrificios de las antecesoras por la patria. El congreso de las universitarias constituye “un hito en el primer programa feminista que vivió el país”, asegura D. Barrancos (2007), porque según la autora “más allá de la fidelidad al maternalismo que nutrió centralmente sus reivindicaciones” supuso una “holladura singular en la sociedad argentina que aumentó aún más en la década siguiente” (doc. digital)

La actitud frente al trabajo de la mujer, sostiene Gálvez, cambiaba en base a su situación civil; la sociedad e incluso los anarquistas eran contrarios a que la mujer casada dejara los muros domésticos por los de la fábrica; la única posibilidad que admitía el trabajo fuera de la casa era el beneficio de la ayuda económica. Un resultado positivo de las luchas por la defensa del trabajo femenino fue la toma de conciencia de la gran importancia que el aporte económico representaba para afrontar las necesidades de la familia, y de esta constatación se deriva la reivindicación de la igualdad de derechos en la toma de decisiones en la familia (p. 165).

“La delincuencia, la prostitución, la vida marginal en las cárceles, en fin, el submundo de las grandes ciudades” era, según F. Luna (2009),

el “lado oscuro del país del Centenario, su costado vergonzante, aquel que yacía como un subproducto no deseado, pero rotundamente vivo” de un país en grado de autoabastecerse y que se enriquecía progresivamente (p.128).

El sufragio universal para los hombres se aprobó en 1912; en 1920 la socialista Alicia Moreau, médica y política, creó el Comité Pro Sufragio Femenino, para sensibilizar a la sociedad organizó un simulacro de elecciones, donde presentaba su candidatura por el Partido Socialista, las demás candidatas eran también mujeres; en su campaña de propaganda electoral Moreau repartió entre las mujeres de todas las extracciones sociales veinte mil panfletos con la siguiente frase “No habrá verdadera democracia mientras la mujer no tenga derechos políticos y civiles en condiciones iguales al hombre”. Moreau triunfó, pero el experimento demostró que quien la votó lo hizo para no votar a radicales ni a socialistas.

El escritor Manuel Gálvez testimonia el hecho de que una parte de las mujeres no estaba de acuerdo con el voto femenino y menos con su forma de hacer política, otras, como las ya mencionadas anarquistas y feministas, no consideraban importante el voto en una sociedad tan inicua, por lo que se decían partidarias de educar ellas mismas a sus hijos en estos fundamentos democráticos (Gálvez 2001, p. 167-168). En los años veinte sólo lograrían el voto a nivel municipal y provincial en pocas provincias, en 1926 se sancionó la “Ley de ampliación de la capacidad civil de la mujer” que reconocía igualdad de capacidad con los hombres a la mujer soltera para ejercer sus derechos. Sin embargo, como se observa

en documento del Anuario de Derecho penal, la mujer casada permanecía en condiciones de inferioridad y quedando bajo la tutela del marido (Fellini, Sansone 1999-2000, p. 174).

En los años siguientes las batallas de A. Moreau y las socialistas por la igualdad de derechos no cesaron: enfrentaron los años oscuros de la Década infame (1930-1943). Los años treinta, como ya hemos escrito, comenzaron con la crisis económica y el golpe militar. El golpe de estado de 1930, que reunió militares y civiles bajo la ideología conservadora, significó para las mujeres la puesta en marcha de una “restauración moral” retrógrada que pretendía protegerlas del avance de las contaminaciones culturales, negativas a su parecer, como el cine, las lecturas más libres y las nuevas formas de socialización debido al trabajo fuera de casa.

Según D. Barrancos (2007), en estos años las mujeres optaron por “decisiones limitacionistas en cuestiones de maternidad” y se inclinaron por el trabajo, y las luchas políticas e ideológicas, aunque muchas de ellas no estuvieran de acuerdo con las feministas; de “paridoras y guardianas del hogar”, como escribe la autora; debieron sustituir a los hombres en guerra, ocupando puestos en los varios sectores de la producción y en otros relacionados con las acciones bélicas (Barrancos doc. digital). En 1936 se fundó la Unión Argentina de Mujeres, de la cual Victoria Ocampo fue presidenta. En el manifiesto firmado por la organización, se empeñaba a reivindicar la “elevación cultural y espiritual de la mujer”, a sostener las iniciativas que ayudaran a las

mujeres a tomar conciencia de su potencial individual y social y luchar por la paridad de derechos políticos y civiles (Cosse 2008, p. 131-149).

La UAM se enfrentó a los partidarios del denominado *Proyecto de 1936*, que proponía una modificación regresiva del Código Civil vigente. La respuesta de las mujeres fue la de agregar a la reivindicación de los derechos civiles la de los derechos políticos. Cuando en septiembre de 1947, durante el gobierno de Perón, “sorpresivamente” se sancionó la ley que concedía el sufragio universal a las mujeres, para votar en las elecciones presidenciales y federales, la Ley 13.010 fue vista, observa Gálvez (2001), “más como una «graciosa concesión» que como el resultado y desvelos de tantas mujeres socialistas y feministas”, y que para Alicia Moreau, que siempre había estado en primera fila reivindicando por la sanción de esta ley, “sintió que habían robado su principal bandera” (p. 169).

El peronismo supuso una ruptura con el modelo de sociedad; como ya hemos señalado, se creó una división en la sociedad que veía enfrentados peronistas y antiperonistas. Cabe destacar, escribe D. Barrancos (2007), que Perón conocía la situación de las mujeres trabajadoras y para ellas había creado una repartición en la Secretaría de Trabajo y Previsión denominada División de Trabajo y Asistencia a la mujer (doc. digital). Observa Marysa Navarro (2002), que a través de este ente, la cuestión de las mujeres en general se incluyó en el discurso oficial como una parte de la política social; según M. Navarro, dio la impresión de ser favorable a fomentar una política específica para las mujeres y así lo expresó en su discurso inaugural justificándolo con la

necesidad de «dignificar moral y materialmente a la mujer», esta estrategia iba en la dirección de un fortalecimiento de la familia y de la nación, prometió también mejorar la situación laboral de las mujeres y la necesidad de redactar un estatuto del trabajo femenino que tutelara legal y moralmente a las trabajadoras. Sin embargo, sostiene la historiadora, la preocupación “pasaba por el problema de la madre trabajadora asalariada, no por la mujer obrera o empleada en sí”, ya que Perón, de acuerdo tanto con las fuerzas de derecha como con las de izquierda, consideraba el trabajo asalariado en una mujer casada un hecho negativo para la familia, por ello su gobierno nunca cumplió con sus promesas (p. 334). Según Sara Perrig (2013),

la categoría mujer supone dentro del régimen peronista la institucionalización y politización del sujeto maternal a partir de dos demarcaciones discursivas: la diferenciación respecto al hombre y un conjunto de sujetos abyectos, al binomio varón-mujer que hacen de la participación política de la mujer una extensión de las actividades domésticas hogareñas (Perrig doc. digital).

El peronismo creó “su propio estilo entre los denominados populismos, comenzando por el papel que cupo a Eva Perón”, mujer, que según D. Barrancos (2007), pese a que presente rasgos comunes a otras personalidades de distintas latitudes y épocas familiarizadas con el poder, se distingue por “el significado adicional” de su actividad “como uno de los agentes principales del dispositivo de redistribución del Estado benefactor”; para la socióloga, “no puede comprendérsela “fuera

de la relación con Perón, porque sin este no hubiera tenido lugar su acción y tampoco hubiera devenido un mito para las masas populares” (Barrancos doc. digital). El partido puso en manos de Eva Duarte la gestión social de las clases populares; en 1948 creó la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón; la fundación dirigida por la primera dama, se reveló un eficiente medio de asistencia social y al mismo tiempo un eficaz medio de propaganda oficial. En 1949 creó la rama femenina del partido, se llamó Partido Peronista Femenino, y en general los historiadores sostienen que por las características y la rígida organización Eva Perón se inspiró en la Sección Femenina de la Falange dirigida por Pilar Primo de Rivera, “y no debería sorprender” según D. Barrancos (2007), dado que durante su viaje por España “se había interiorizado especialmente sobre esa experiencia”, la sección femenina española representaba la línea más conservadora sobre la concepción de la mujer (Barrancos doc. digital).

Eva Duarte hizo política en una sociedad en la que las esposas de los presidentes eran irrelevantes y para las cuales la actividad política era materia sólo de hombres; observa M. Navarro (2002), que las otras muchas mujeres que militaban activamente en partidos políticos y asociaciones de todas las orientaciones, “representaban una minoría que no afectaba la visión dominante” de las cualidades que debían definir a la mujer argentina, a cualquiera de las clases sociales que perteneciera, debía procurarse una educación en materia de manualidades, debía evitar el trabajo asalariado y la participación política, debía prepararse para ser una esposa fiel y una madre sacrificada. Sin embargo, Eva Duarte no

representaba el estereotipo de mujer pasiva que promovía el Estado, es más, observa la autora, coincidía con algunas de sus opositoras socialistas en el hecho de estar casadas con políticos que sostenían sus acciones políticas (p. 316-318).

El lenguaje utilizado por Eva Perón para dirigirse a las mujeres, observa M. Navarro (2002), era emotivo, se dirigía a ellas en cuanto madres, no individuos; eran madres con la responsabilidad de velar sobre moral del hogar. Tal como cita la historiadora, Eva Perón recordaba a las mujeres que su esposo necesitaba “del baluarte inviolado del hogar y del impulso intuitivo y sustancialmente conservador de la mujer”, recordaba también que ella era nada más que “la compañera Evita, camarada del primer trabajador argentino y primera ejecutora de sus decisiones de gobernante” (p. 338). Pese a las promesas de la primera dama, la desigualdad de género permaneció inalterada durante todo el período peronista: la situación de las trabajadoras nunca mejoró sustancialmente y si alguna mejoría hubo fue gracias a las medidas que regularon el trabajo de los hombres. (p.352).

Según el análisis de M. Navarro (2002), la falta de cuidado de Eva Perón hacia el trabajo de las mujeres, se encuentra en la definición que de su propio trabajo concebido como la prolongación de su rol de esposa y en función de las exigencias Perón. Por ello en sus discursos es evidente la visión tradicional patriarcal de la mujer-madre, aunque ella no lo era personalmente en el obrar “se transformaba en una esposa ejemplar y una madre paradigmática” ya que los indefensos y necesitados, como ella decía, se convertían en sus hijos. La novedad de

Eva Perón reside en que al pronunciar estos discursos era una mujer; porque como señala la historiadora, su lenguaje provenía de las radionovelas y el discurso era claramente tradicional, pero también ambiguo y contradictorio. Si por una parte exhortaba a las mujeres a salir del hogar y a la participación por la causa de su esposo, al mismo tiempo les recordaba que debían hacerlo sin transgredir sus obligaciones femeninas de madres-esposas; cuando las alentaba a que siguieran sin cuestionamientos a Perón, contemporáneamente les estaba pidiendo que no lo pensarán y reemplazarán a sus padres o esposos por el emblema de la figura masculina poderosa, es decir su esposo Perón. M. Navarro (2002) reconoce en la acción de Eva Perón la legitimización del compromiso político de las mujeres de las clases obrera y media y el haber conseguido que las mujeres dejaran de ser minoría en política (p. 353).

En fin, señalamos dos últimos aspectos sobre la figura de Eva Perón, no frecuentes en otros personajes de su importancia. El primero tiene que ver con la sacralización de su persona; S. Perrig (2013) ve en la elección lingüística del régimen la construcción de esta sacralidad “con valores propios de la religión revelada (...) no como la adhesión a una causa política abstracta, sino como el seguimiento incondicional de sus líderes”. Observa la autora la utilización de expresiones que muestran las dos dimensiones de Eva: unas muy cercanas a lo cotidiano, como “amiga”, “hermana”. Las otras la elevan sobre su comunidad: “jefa espiritual”, “guía”, “señora”, “esposa del líder de la Nación” y la no menos ferviente “enviada de Dios”. Su temprana muerte es “el sacrificio

de Evita como paso de lo profano a lo sagrado, se convierte en el referente de identificación con la causa peronista”. Eva Perón se convierte en “objeto de culto político personificado”, afirma Perrig, abandona su existencia para concederse al servicio de su gente, que la sublima atribuyéndole singularidades divinas que terminan por ubicarla en “una dimensión superior y celestial” (doc. digital).

El segundo aspecto, como observa Adrián Melo (2012), se refiere a la deificación de la figura de Eva Perón a obra de los escritores y artistas homosexuales: “desde María Elena Walsh (1930-2011) a Néstor Perlongher (1949-1992), pasando por Copi (1939-1987), Paco Jamandreu (1919-1995) o Juan José Sebreli (1930), la imagen de Eva aparece enaltecida o rebajada pero siempre como objeto de fascinación (doc. digital). Melo enumera entre las causas de esta fascinación su consagración total al amor de un hombre, que evoca en los escritores homosexuales “amores desmesurados y desesperados” como los que vivieron muchos de ellos durante la primera mitad del Novecientos, “el lenguaje melodramático, hijo del folletín popular, (...) la actriz considerada poco menos que puta, sus joyas costosísimas, los modelos exclusivos “que la convertían en la María Antonieta de los humildes”, los abrazos “desgarrados de su agonía reproducidos hasta el cansancio en las fotografías de la época”, su oratoria de “barricada ornamentada con ritualismos de folletín burgués” (doc. digital). Toman de ella los rasgos más melodramáticos de su personalidad y la colocan en la estética y a la altura de las estrellas cinematográficas y radiofónicas de los años treinta y cuarenta. Tal como lo plantea A. Melo, si consideramos los funerales

de Eva Perón, el espectáculo no fue muy distinto, según el autor, de los del actor Rodolfo Valentino, de Gardel o de Tyrone Power. pero como a A. Melo (2012):

Uno de los hitos fundamentales que conectan a la homosexualidad con la figura de Eva Perón es la relación entre ella y el modisto Paco Jamandreu. Según relata este último en sus memorias, titulada *La cabeza contra el suelo*, una vez asentada en una relación de amistad, Eva se burlaba de Paquito: “Te espero a las ocho. Pero a las ocho. A ver si te encontrás con un chongo⁸⁷ en el camino y llegás pasado mañana” (doc. digital)

Como demuestra Melo (2012), hay lecturas discordantes sobre la posición ambigua de Eva Perón ante la homosexualidad. Estaba en contacto no sólo su modisto, también con los homosexuales del ámbito teatral, sin embargo, no ayudó a P. Jamandreu cuando tenía el poder para sacarlo de la cárcel, como narra A. Melo (2012):

en que Paco y un amigo se hallaban en un bar y una razzia se los llevó a la comisaría por no tener documentos, Paco decidió llamar al número privado que Eva atendía a toda hora. Ella les contestó: “¿Y qué hacen ahí ustedes a estas horas? Eso debe ser un puterío. ¡Jódanse por yiros⁸⁸!” (doc. digital).

Derrocado el peronismo, en las décadas de los años cincuenta y sesenta, de la interdicción peronista, una minoría de las mujeres

⁸⁷ Órgano sexual masculino

⁸⁸ Prostituta callejera, yiro (Diccionario del habla de los argentinos, 2008)

peronistas participaron activamente en todas acciones políticas, e incluso en las acciones clandestinas de sabotaje y de guerrilla, que miraban a la vuelta del líder exiliado por la enésima Revolución Libertadora, opresiva y represora, las demás siguieron siendo madres-esposas trabajadoras. En estos años, obligados por las experiencias internacionales la tendencia fue garantizar la seguridad de las mujeres trabajadoras, los años sesenta vieron su ingreso masivo en la universidad, aunque los varones, como señala D. Barrancos (2007), “dominaban por completo la escena en la cátedra, en la gestión y en las organizaciones estudiantiles. Las jóvenes de las clases populares, si bien siempre vigiladas, experimentaron una mayor libertad sexual a diferencia de sus coetáneas de las clases más holgadas, a las cuales la familia las educaba en materia de prevención sexual. Destaca la socióloga que hubo familias dentro de las capas medias que avalaron la educación universitaria de las propias hijas como medio para su auto-sustentación y autonomía. En estas familias comienza a cambiar la imagen de la familia tradicional, generalmente se posicionaban en los partidos de izquierda, se declaraban no religiosas y no trataban de censurar o interferir en la vida íntima de sus hijas; por cierto, se trataba de una minoría, para el resto, la virginidad hasta el matrimonio seguía siendo un valor. Llegados los años setenta, en una sociedad ya marcada por el consumismo, la libertad de las jóvenes de clase media y alta se alargó, la autonomía permitía la experiencia de compartir apartamento con una amiga, las relaciones prematrimoniales dejaron de ser pecaminosas, se extinguió definitivamente la ceremonia del compromiso que no permitía tener relaciones sexuales antes del

matrimonio, que ya en la década anterior no se respetaba, y por último comenzó a ser siempre más frecuente pasar los períodos de vacaciones en pareja o en grupos, cuando no la convivencia sin el vínculo matrimonial. También se hicieron más frecuentes las separaciones, y “nuevos tratos amatorios”, como escribe D. Barrancos (2007) que significaron para las mujeres una nueva época “más allá de las barreras que debían vencer” y “una torsión de la subjetividad” ya que se trataba

de un aprendizaje del cuerpo, de un conocimiento que alteraba en buena medida la conjura patriarcal relacionada con su control. Finalmente, parecía que muchas mujeres accedían al erotismo. Sin embargo, la censura aparecía siempre: se podían hacer muchas cosas, pero también había que parecer (Barrancos doc. digital)

De estos años es la propagación del movimiento hippie, del pacifismo, de la píldora anticonceptiva y las relaciones sexuales sin el riesgo de procreación, del psicoanálisis y de una liberación sexual de las mujeres, que, como cita Barrancos (2007), alarmó a un reconocido sociólogo de la época “por la confusión en las nuevas conductas de las mujeres que pudiera masculinizarlas”. La libertad sexual en general y, especialmente la de las mujeres preocupaba también a las dictaduras militares y a la iglesia católica, y su respuesta retrógrada no se hizo esperar, se puso en marcha una campaña moralizadora que preveía incluso las razias en los hoteles por hora, la persecución de las parejas que aparcaban los coches en las calles que ofrecían una cierta intimidad, como también la persecución de la prostitución callejera. La

homosexualidad femenina “comenzó a ser un registro”, pero las relaciones eran menos evidentes que en los hombres (Barrancos doc. digital).

En 1969 se fundó el Grupo Nuestro Mundo, primera organización de homosexuales argentinos; la mayor parte de sus integrantes pertenecían a los gremios e las clases bajas, el líder era un comunista despreciado por el partido por ser homosexual; en 1971 el Grupo se une a otros intelectuales homosexuales inspirados por una organización norteamericana llamada Gay Power y fundan el Frente de liberación Homosexual de la Argentina (Ferrer, Baigorria, 1997); entre los intelectuales que participaron al acto de fundación se encontraba Manuel Puig. La moralidad conservadora se ocupó de reprimir la homosexualidad femenina y masculina; los homosexuales, padecieron burlas, agresiones y controles severísimos y un buen número de ellos terminaba detenido; precisamente en estos años Molina de *El beso de la mujer araña*, será víctima del “terrorismo de Estado”. Las amenazas anteriores al golpe y las posteriores persecuciones y desapariciones hizo que los activistas pusieran fin a la organización en 1976.

Durante las dos décadas siguientes, se sucedieron el brevísimo gobierno Cámpora, la vuelta y presidencia de Perón, la presidencia “inaugural de una mujer”, M.E. Martínez de Perón y la “saga de la más feroz dictadura de la que tengamos memoria” (Barrancos 2007, doc. digital). En *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia (2014) refiere cómo la dictadura construía la nueva realidad. Cuenta que después de un viaje de trabajo de seis meses en el exterior en 1977, a pesar del clima que se

vivía en el país, opta por volver a Buenos Aires; caminando por las calles se da cuenta que los militares han cambiado el sistema de señales; en lugar de los postes blancos que indicaban las paradas de los autobuses ahora había carteles con la indicación “Zona de detención”:

Tuve la impresión que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. (...) La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno, que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía por la calle. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión (Piglia doc. digital).

El número exacto de los detenidos-desaparecidos es difícil de estimar porque no toda la violencia fue denunciada; las cifras del informe “Nunca más” de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) amontan a más de treinta mil detenidos-desaparecidos, de los cuales un treinta por ciento eran mujeres y un tres por ciento de ellas embarazadas. Un grupo de mujeres, que se convertiría en la organización más activa contra la dictadura, “Madres de Plaza de Mayo”, integrado por madres de detenidos-desaparecidos reaccionó a tanto horror de terrorismo de Estado; y pese al peligro de sufrir el mismo destino de sus hijos, en 1977 organizó la primera ronda en torno a Plaza de Mayo para denunciar los secuestros y exigir que liberaran a sus hijos e hijas:

nos organizamos y nos rebelamos frente a la sede del poder dictatorial, y desde nuestros cuerpos de madres gestamos un colectivo político para reclamar por la aparición con vida de nuestros hijos e hijas detenidos desaparecidos (madresfundadoras, 2017, doc.digital)

Cabe mencionar, para completar este apartado, la literatura de la escritora asturiana Corín Tellado pseudónimo de María del Socorro Tellado López⁸⁹ (1927-2009), que acompañó desde finales de los años cuarenta a generaciones de lectoras argentinas. Leída a escondidas por millones de españolas e hispanoamericanas durante décadas, escribe M. Soto (2005), es un *best-seller* absoluto mundial, caso único en la historia de la novela, en seis décadas ha superado los lectores del Quijote en cinco siglos (doc. digital): a finales de los años sesenta, escribe A. Amorós (2009), cuando la edición de una novela española generalmente no superaba los tres mil ejemplares, las suyas se publicaban y vendían a un ritmo de cien mil ejemplares por semana e igual cada quince días sus fotonovelas, además de ser la española más traducida según datos de la Unesco. Pero, pese a este éxito, en aquella época no se le reconocía ningún mérito literario o cultural. Para A. Amorós su novela popular sentimental pertenece a la familia literaria del folletín, de la novela rosa, del serial radiofónico y de la telenovela; por lo que respecta su público, sus novelas estaban dirigidas a un lector muy amplio y si bien se las consideraba lectura para mujeres, aunque no lo confesaran también los

⁸⁹ En el artículo, Moira Soto da noticia del reestreno en Buenos Aires de una pieza teatral protagonizada por sus heroínas y de un documental realizado por la televisión española en 2005 sobre la vida y obra de la escritora. Para profundizar sobre la autora, el sitio web <http://www.libertaddigital.com>, propone una larga entrevista televisiva a la autora.

varones las leían. Como tampoco es justo, según A. Amorós limitarla al clima político de la dictadura franquista: sus novelas gozaron de gran éxito en la Cuba de Fidel Castro y en los países árabes. El hecho de publicar sus novelas en un régimen dictatorial hizo que la escritora evitara toda mención erótica directa, valiéndose sólo de sugerencias que insistían por medio de palabras clave en lo cercano (doc. digital). M. Soto (2005) cita las palabras de la autora en referencia a la censura durante el franquismo:

una represión tremenda, una falta de libertad absurda (...) La censura se dio cuenta de mi existencia, me hizo sufrir mucho. Para pasarla ponía a un cura que daba consejos piadosos. Al erotismo lo escribía de manera insinuada, por eso Cabrera Infante me llamó la pornógrafa inocente. Pero sí reconozco que para escribir ciertas cosas he sido maliciosa (doc. digital)

Como afirma Corín Tellado la censura controlaba sus obras, en la segunda página de las colecciones el organismo de censura colocaba una inscripción: “Calificación de nuestro asesor moral” y debajo, imitando un sello rectangular que contiene las siluetas de un hombre, una mujer y una joven, la frase “Apta para todo público”. En la serie *Mujeres marcadas*, la silueta de la joven aparecía marcada y la frase “Para personas formadas”. Además de las características típicas del género rosa, ya mencionadas en otro apartado de este trabajo, en las novelas de la escritora se observa lo que A. Amorós denomina “la secreta guerra de los sexos”, es decir, entre un personaje masculino de conducta reprochable, experimentado don Juan y una joven e ingenua muchacha

que, sin embargo, con la fuerza del amor, termina por doblegar al varón (doc. digital).

Por lo que respecta Corín Tellado y las lectoras argentinas, M. Soto (2005) escribe: “defenestrada automáticamente por la crítica literaria, desaconsejada en otros tiempos por los confesores de la parroquia, Tellado se leía a escondidas, se guardaba en algún cajón, lejos de los libros más prestigiosos de la biblioteca” (doc. digital). Por lo que concierne las publicaciones de la autora en Argentina, la editorial catalana Bruguera, (con filiales en los mayores países hispanoamericanos) comercializaba⁹⁰ sus obras en las diferentes colecciones: *Corinto*, *Pimpinela*, *Mujeres marcadas*, *Madreperla*, *Alondra*, *Rosaura*, *Amapola*⁹¹, entre muchas otras. A las acusaciones de escribir novelas de una ideología conservadora y cursi, Corín Tellado contradecía, como escribe M. Soto, reivindicando ser una escritora que ayudaba a sus lectoras: “Todavía hoy mujeres mayores me dicen: oye, nos has salvado la vida, en aquellos momentos tan represivos leíamos tus novelas y respirábamos, conocíamos el amor a través de ti, los besos, las caricias. Yo escribía como creía que debía ser la vida, y acerté” (doc. digital).

⁹⁰ Las novelas de Corín Tellado se siguen editando en Argentina, en 2005, año del artículo de M. Soto, la Editorial Sudamericana reeditaba sus obras, en septiembre de 2012 el periódico Clarín lanzó la Colección Corín Tellado, una selección de 24 novelas “con las historias de amor más emotivas” (la publicidad se encuentra en el sitio web de la edición digital del periódico).

⁹¹ Cabe señalar que en la colección *Amapola* también publicó algunas novelas el escritor gallego Miguel Romano, pseudónimo para las novelas sentimentales de Miguel Oliveros Tovar (1924-1985).

3. 4. Peronismo y dictadura en las novelas de Manuel Puig

Afirmaba el escritor y periodista Osvaldo Soriano⁹² que “podemos borrar o confundir las huellas de una vida, pero las llevamos a cuestras”. *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979), son prueba de ello, son tres novelas donde podemos rastrear las huellas de esa historia trágica que Manuel Puig se llevaba a cuestras. No se trata de tres autobiografías, sí de un reflejo de su experiencia de vida. Las mujeres de la ficción de Puig, entre las que se incluye Molina (el homosexual de *El beso*) porque se siente mujer, se encarnan en esa historia, de violencias y estereotipos; son expresión de la vivencia de esa historia desde la perspectiva de un hombre que confesaba, a finales de los años sesenta, a su amigo T. E. Martínez sentirse mujer, una mujer que sufría mucho.

En *Boquitas pintadas* (1969), novela sentimental de inspiración autobiográfica, el tiempo de la ficción parte desde 1934 hasta 1968, el espacio corresponde a Coronel Vallejos, imitación de General Villegas, pueblo ubicado en el extremo noroccidental de la Provincia de Buenos Aires, a casi 500 kilómetros de Capital Federal. La ficción se funde con la realidad pueblerina de una sociedad conservadora, reaccionaria y profundamente clasista presente en todo el país y toma cuerpo, objetivamente, en Coronel Vallejos. La novela narra, desde una óptica neutral, casi periodística, los amores, pasiones, odios y envidias de personajes insignificantes, incapaces de analizar su entorno, condenados

⁹² Osvaldo Soriano (1943-1997), escritor y periodista argentino, en 1976 se exilió en Bélgica, volvió a Argentina en 1984. Fue uno de los autores más vendidos en Argentina durante las décadas de los años 80 y 90, fue traducido en varias lenguas y algunas de sus novelas llevadas al cine con gran éxito de público, parte de la crítica argentina dio un juicio negativo sobre su obra. Formó parte de la redacción del periódico Página/12.

a una existencia asfixiante y estereotipada regida por los prejuicios sociales. Nené, muchacha de clase proletaria-media baja, de escasa instrucción, enamorada de Juan Carlos Etchepare, machista, galán empedernido, de clase media relacionado sentimentalmente con una viuda y también con Mabel, joven de su misma clase y amiga de su hermana Celina, tan infiel como él. Además, la relación de Rabadilla perteneciente al lumpemproletariado, con Pancho, albañil incorporado al cuerpo de policía y amigo de Juan Carlos.

Nené, Mabel, Rabadilla, como también los demás personajes femeninos de la novela, están sometidas a los prejuicios y estereotipos de una realidad mezquina que les depara una existencia fundamentalmente “doméstica”, dedicadas al servicio del entorno familiar y las reduce a objetos sexuales. Ninguna de ellas es consciente de su subalternidad, tanto menos, de la voluntad de rescatarse; sexualmente frustradas, se resignan al refugio que les ofrece la fantasía del cine y las radionovelas. Cada una de ellas se ajusta al rol correspondiente a la mujer de su estrato social, determinado por varios aspectos, no sólo por la posición económica, la posibilidad de acceder a estudios superiores representa no una diferencia, sino *la* diferencia entre ellas: Mabel y Celina han vuelto “recibidas de maestras” (Puig, 1974, p. 24), se han alejado del núcleo familiar para trasladarse a la ciudad durante sus estudios, allí han experimentado una cierta independencia, una libertad que les permite, por ejemplo, mantener relaciones amorosas sin reparar en sus consecuencias, que las acerca a un modo de comportarse masculino. El grado de instrucción responde a la perspectiva de clase, para los varones

los estudios universitarios, los estudios magistrales eran adecuados a las jóvenes de clase media. La clase media de Mabel, poseedora del saber impone su conocimiento e idiosincrasia y desprecia a quien no pertenece a su clase.

La diferencia cultural porque desde la perspectiva de la clase más humilde, el saber, como conocimiento, aun cuando fuese superficial, representaba la superioridad del grupo social que lo impone⁹³ (Jitrik, 1984). La instrucción, y, por ende, lo cultural, estaban subordinados a lo económico, el acceso a estudios superiores suponía una buena posición económica. Por tanto, el comportamiento de María Mabel Sáenz, era conforme al de una mujer de su extracción social:

Mabel, abrió los ojos a las 7:00 de la mañana, cuando su reloj despertador de marca suiza sonó la alarma. (...) A las 7:15 la cocinera golpeó a su puerta y le dijo que el desayuno estaba servido. (...) Llegó a su casa con mucho apetito, su madre le preguntó si podía esperar hasta las 14:00 para almorzar junto con su padre y posiblemente con su novio Cecil, de vuelta del remate ganadero. (...) Argumentó que debía ir a preparar clases de idioma con la ayuda de Celina (Puig, 1974, p. 66-67);

Nélida Fernández, apodada Nené, empaquetadora de tienda, clase media baja, sexto grado de escuela primaria, piensa y se comporta según el horizonte que se le permite a una mujer de su espacio social:

⁹³ En la recopilación de escritos *Las armas y las razones* (1984), N. Jitrik explica las causas de esta división partiendo del concepto de cultura, según sea percibida como las formas que una sociedad es capaz de producir o como los solos productos de excepción que produce (p.44-46).

(...) y como de la escuela primaria era amiga de Celina y Mabel, que ya habían vuelto recibidas de maestras, y Mabel además chica con plata, empecé a ir al Club Social. ¿Qué chicas iban al Club Social? Chicas que podían ir muy bien puestas, o porque los padres tenían buena posición, o porque eran maestras, pero como Usted se acordará las chicas de las tiendas iban más bien al Club Recreativo (Puig 1974, p. 24).

Antonia Josefa Ramírez, apodada Rabadilla o Raba, clase trabajadora, sirvienta “de pensión” en casa de un matrimonio formado por un doctor casado y una maestra, sexto grado de escuela, desde siempre conoce la humillación y el desprecio, “se sentaba en la cuarta fila, con la actual sirvienta del Intendente Municipal, (...) Nené en la segunda (...) en la primera fila Mabel Sáenz”:

Raba (...), despertó con el piar de los pájaros (...) Su dormitorio también servía de despensa. A las 6:35 allí se lavó la cara, el cuello y las axilas. Después se aplicó el líquido antisudoral que le había comprado la patrona. (...) Uno de los niños derramó un vaso de leche en la sala de recibo y la patrona sugirió aprovechar la oportunidad para baldear el piso de mosaicos y darle una rápida mano de cera (p. 79). A las 21:20 se sentó a comer las sobras de la cena. (...) A las 22:25 su patrón le pidió que le fuera a comprar un atado de cigarrillos al bar (Puig, 1974, p. 83).

En *Boquitas pintadas*, además de la cuestión de clases sociales en algunos personajes como Raba y su novio Pancho, se inserta también la

cuestión racial. Raba es una “morocha⁹⁴” o lo que de allí a poco tiempo se llamaría “cabecita negra”, expresión despectiva, utilizada en principio por los habitantes de clase media y alta de la ciudad de Buenos Aires, para designar a las personas provenientes principalmente de las provincias del noroeste, luego su uso se extendió a las personas de mayor nivel de pobreza emigradas desde el interior hacia las fábricas de las grandes ciudades precisamente en aquellos años.

Raba y Pancho son muy pobres, “morochos” de familia numerosa y viven en ranchos⁹⁵. Son descendientes de aquella “América morena que le reza a Dios en luso y español y que “es la más increíble síntesis de un proceso sincrético de culturas marginadas y subordinadas (...). Así fueron subordinados y marginados los indios y los propios colonizadores que en general provenían del sur de la península, muchos de ellos árabes convertidos a garrotazos (Sáez Capel, 2001, doc. digital).

En siguiente el fragmento, Pancho recuerda que, según Juan Carlos, Mabel era “la más linda del pueblo”, pero para él no era así, porque “era morocha”, con el significado de cabellos oscuros; prefería a Nené, “era rubia y blanca”. En cambio, su madre

tenía la piel oscura de india⁹⁶, el pelo color tierra, lacio, rebelde, veteado de canas (...) Pancho pasó un peine grueso por su maraña

⁹⁴ De color que tira a moreno (Diccionario del habla de los argentinos, 2008)

⁹⁵ 1- Vivienda humilde de las zonas rurales, tradicionalmente con techo de paja o juncos y paredes de adobe, barro o piedra con piso de tierra. 2- Despectivo, en ámbitos urbanos, vivienda pobre (Diccionario del habla de los argentinos, 2008). El rancho de la novela de Puig corresponde a la segunda acepción: “el fondo del terreno en que se levantaba el rancho (...) El piso era de tierra, las paredes de adobe, el techo de chapas (...) La cocina estaba en construcción. Pancho la había empezado con materiales para edificación moderna, de segunda mano” (Puig, 1974, p. 72).

⁹⁶ El color negro indicaba, además las personas que eran descendientes de los indígenas americanos, de piel morena, pelo negro y lacio (Orgambide, 1967).

de pelo negro rizado, el peine se atascaba. Su madre le dijo que tenía el pelo tupido como ella, como los criollos, y enrulado como su padre valenciano. Pero los ojos negros no podían ser heredados de los antepasados indios sino de los moros que habían ocupado Valencia siglos atrás (Puig, 1974, p. 73).

La Raba de la ficción emigrará, como tantas otras mujeres humildes, del interior a la capital en busca de una mejoría económica. El siguiente fragmento reproduce el diálogo entre Nené, también en Buenos Aires, pero casada con un empleado perteneciente, como ella, a la clase media baja, y Raba:

-Bien. El otro día hablamos de tantas cosas y ni me dijiste dónde es que estás trabajando.

- En una fábrica, Nené. No me gusta, yo quiero volverme a Vallejos.

- ¿Dónde vivís?

-En una pieza, con una amiga de mi tía que fue la que me trajo para acá. Ella ya del año pasado que trabaja en la fábrica de jabón. ¿Ud. no quiere ser patrona mía?

- ¿Acá en mi casa querés decir? No, cuando tenga un chico sí voy a necesitar ayuda, pero ahora no. Mi marido ni siquiera viene a almorzar los días de trabajo (Puig, 1974, p. 148-149)

La diferencia de clase impone que Raba mantenga el gesto reverencial, se dirige a Nené con el Usted, incluso cuando Nené no es

una persona adinerada y tiene su misma edad. El autor pone en evidencia el racismo de aquella sociedad hacia los más humildes en numerosos pasajes. En el siguiente fragmento Raba recuerda los consejos de su “patrona”, como dijimos, maestra y casada con un doctor; la “patrona” está autorizada por su estatus social a marcar la diferencia de clase sin ningún miramiento, para la sirvienta este comportamiento es normal:

Según ésta las sirvientas no debían dejarse acompañar por la calle ni bailar más de una pieza en las romerías populares con muchachos de otra clase social. Debían descartar ante todo a los estudiantes, a los empleados de banco, a los viajantes, a los propietarios de comercio y a los empleados de tienda (Puig 1974, p. 80).

El elenco de los “muchachos” que una sirvienta debía evitar constituye una lista de las profesiones de la clase media; en cambio, le aconsejaba: “a cualquier muchacho bueno, trabajador, palabras con las que designaba a los obreros de toda índole”. Formaban parte del elenco de los “muchachos buenos y trabajadores”, que gustaban a Raba: “Minguito el repartidor de pan, Aurelio el paisano, Pancho el albañil, Chiche el diariero, (Puig, 1974, p. 81).

La rígida división social (Piglia, 1993, p. 116) era tan marcada que asume las características y la inmovilidad de una sociedad dividida en castas: separa blancos de los “cabecitas negras”, los civilizados de los bárbaros, los ricos de los pobres, los antiperonistas de los peronistas. las chicas “de familia” de las sirvientas. Sin embargo, la relación de los hombres de clase media finalizada a la sola satisfacción sexual es

tolerada; las sirvientas se convierten, además, en objetos sexuales que el tipo social de la señora Aschero considera casi natural, como le decía la “patrona” a Raba:

La costumbre de ellos era noviar con chicas de familia, - “haciéndose los santitos, Raba”- para después en la oscuridad tratar de seducir a las sirvientas, las más vulnerables a causa de su ignorancia. La señora Aschero olvidó incluir en la lista a los hombres casados⁹⁷ (Puig, 1974, p. 80).

Otro aspecto que separa las clases sociales y caracteriza a la de Raba es la frecuentación de sitios populares; de hecho, se alude a las “función de cine en Viernes Populares” (p. 80-81) y a las “romerías populares”:

las chicas que van al baile, aunque no sean más que sirvientas, sacan entradas de dama, lo mismo que una empleada de tienda, o las chicas ayudantas de modista, o las señoritas que trabajan de maestras (Puig 1974, p. 96-97).

Por último, y en contraste a la sumisión casi ingenua de Raba a las necesidades del que será el padre de su hijo (de profesión albañil y luego suboficial de policía) y a la aceptación de la violencia en nombre de la familia, de Nené, se encuentra la posición Mabel, la posición Mabel, crítica hacia la mujer “estúpida” que no se rebela al uso de la violencia, pero no a la violencia del varón. El fragmento reproduce el

⁹⁷ Raba se refiere al marido de la señora Aschero, el doctor Aschero, amante de Nené y acosador sexual.

diálogo entre Nené y Mabel acerca del personaje de la radionovela transmitida por una emisora de la capital:

-¿Pero ésta se deja pegar? ¡qué estúpida!

-Y... Mabel, lo hará por los hijos ¿tiene hijos?

-Creo que sí. Yo lo mato al que se anime a pegarme.

- Qué porquería son los hombres, Mabel...

-No todos, querida.

-Los hombres que pegan, quiero decir. (Puig 1974, p.196)

Se puede afirmar que, “la voluntad documental e hiperrealista” (Piglia, 1993, p.115) de Puig nos presenta en *Boquitas pintadas* un mundo y unos personajes donde la ficción y la realidad se fusionan. Por lo que concierne al mundo real, según C. Castillo (2004), a mitad de los años 40, que coinciden con la adolescencia de Puig, la sociedad argentina experimentó “un cambio por demás notorio y definitivo, por el cual ya no volverá a ser lo que era” (Castillo, doc.digital), porque sucede en aquellos años un hecho que sorprende a los intelectuales: en 1946 “las masas llegan al poder” de la mano de J.D. Perón y Eva Duarte (Castillo, doc. digital).

La novela *Pubis angelical* (1979), fue publicada en España por Seix Barral, tres años después del derrocamiento del último gobierno peronista; la ficción está ambientada durante las décadas entre los años 60 y 70, Puig narra, según sus palabras, no “una historia estructurada en base a dos historias paralelas: una realista y la otra fantástica”, como ha interpretado algún crítico, sino una historia “realista”, la de Ana. “Sus fantasías ilustran las presiones inconscientes con que Ana debe lidiar en

todo momento de su vida: vigilia y ensueño incluidos” (Romero 2006, p. 164). Esta novela es, siempre según palabras de Puig, producto de su estancia en México (Romero 2006, p. 170-171). Puig expone, en las palabras de Pozzi, ex amante de Ana, militante de la izquierda peronista, su idea de lo que era el peronismo, de su composición heterogénea como movimiento:

-Yo no entré en un partido, yo entré en el peronismo, que es algo mucho más grande que un partido. El peronismo es un movimiento: partidos, sindicatos, organizaciones empresarias, estudiantiles, tendencias ideológicas diametralmente opuestas. Sólo unificadas en la idea del movimiento nacional y en la figura de Perón (Puig 2002, p. 126);

define también a Perón:

-Pero definime entonces a Perón con una palabra, o decime con quién lo podés comparar.

-Ya que te gustan las etiquetas, ahí va la palabra: populismo. Era un caudillo populista, el jefe de un movimiento popular. (...)

-¿Pero era un tipo de derecha o no, para vos?

-Era un populista (...)

- (...) Tenía una estructura mental formada por su educación militar y por las experiencias que vivió en la Italia de Mussolini, pero era ante todo un pragmático, es decir buscaba la fuerza allí donde ésta estaba. No interesa si él en el fondo era un derechista (Puig 2002, p. 125-126).

En los años que siguieron a la victoria electoral de 1946, la pareja Perón-Duarte decidió el destino del país: la nueva coyuntura social y política llamó, por primera vez en la historia del país, a las clases más bajas a una participación política activa en la construcción de una nueva nación. El cambio peronista supuso una nueva y total división de la sociedad; una fractura irreparable, tanto en el campo intelectual como en la concreta cotidianeidad de las masas, la realidad se divide ahora en dos grandes áreas: la masa, en su mayoría obrera, de los peronistas contra las clases medio-alta, alta, aristocrática e intelectual de los antiperonistas (Castillo, 2004, doc.digital).

En cierto modo, se enfrentaban nuevamente, en esta guerra ideológica, la civilización y la barbarie; la civilización antiperonista representada por un amplio sector de intelectuales, oligarcas y escritores entre los que destacaban personalidades como J.L. Borges, Silvina y Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, María Rosa Olivier y demás integrantes del grupo literario *Sur* que rechazaban la barbarie de lo popular peronista; como diría D.F. Sarmiento⁹⁸, en tiempos no tan lejanos, la barbarie de “los salvajes por quienes sentimos sin poderlo remediar, una invencible repugnancia”. Dentro de la corriente peronista se ubicaban, entre otros, intelectuales como el historiador Ernesto Palacio, los escritores Delfina Bunge y Manuel Galvez, Gustavo Martínez Surivía, Leopoldo Marechal, Juan Gelman⁹⁹ y muchos otros de menor notoriedad.

⁹⁸ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), escritor, periodista y político argentino.

⁹⁹ Estuvo vinculado al peronismo revolucionario, militó en las FAR y luego uno de los principales dirigentes de los Montoneros.

En los siguientes fragmentos de *Pubis Angelical* (1979), Pozzi recuerda un hecho sucedido durante su adolescencia en la Juventud Socialista, de joven “furibundo antiperonista”, precisamente durante el derrocamiento de la segunda presidencia de Perón, el relato es una fotografía del clima de enfrentamiento y violencia de clases de aquellos días de sola barbarie:

-Pero cuando cae Perón me acuerdo que me sucedieron muchas cosas. Yo iba un día en un colectivo (...) al acercarnos a Plaza Falucho, frente al Regimiento 1 había un grupo de obreros mal entrazados que lloraban y gritaban a los militares y manifestantes que pasaban en auto, celebrando la caída (...) Y adentro del colectivo había una mujer que era evidentemente una sirvienta.

- Una típica morocha del interior. (...) Nos empezó a gritar a todos. (...) Me dio la idea de que había algo que no funcionaba, que yo iba a festejar con los oligarcas y que los pobres defendían al tirano. En el momento no lo elaboré, pero me quedó. El año 1955 (Puig 1979, p. 119-120).

La “típica morocha del interior” alude a una serie de expresiones racistas entre las que recordamos “aluvión zoológico”¹⁰⁰ (Orgambide, 1967), la ya mencionada “cabecita negra”, o “negros”, utilizadas por los

¹⁰⁰ La expresión se refiere a la manifestación peronista de 1945, cuando “legiones de trabajadores, de mujeres, de chicos” de los sectores más humildes de la población marcharon por las calles de Buenos Aires pidiendo la liberación de Perón (Orgambide, 1967) Que, como ya hemos escrito, de allí a un año se convertiría en presidente de la nación.

antiperonistas como sinónimos de ignorancia para insultar a los peronistas:

Y con nosotros venía un obrero del Centro socialista al que yo pertenecía. (...) Y mucha gente lo agredía, (...) “vos negro debés ser uno de ellos” (...) Y era increíble, a cada rato alguien se metía con él, porque se le veía que era un obrero (Puig, 1979, p.120).

Otro de los aspectos que no podemos dejar de considerar es el del exilio, la literatura argentina pagó un precio altísimo a los diferentes gobiernos de facto y a las dictaduras. Las dictaduras se convierten en objetos de escritura, afirma Campra (2006), pueden transformarse “una condizione determinante dell’atto stesso di scrivere. La vocazione di denuncia della letteratura ha un risvolto inevitabile: il rischio per chi scrive” (p.94). Desde siempre en América Latina lo literario y la acción política son inseparables; así, para la estudiosa, “La difesa di una posizione teorica diventa militanza, la militanza una forma di scrittura” (p. 94). Permanecer en el país significa el silencio, la elección del exilio permite la posibilidad de expresión, pero esto pone otra cuestión importante, la lengua del país residencia, el escritor se encuentra sin su público (p. 93-94):

Ora l’autore deve chiedersi quali sono i suoi destinatari, dove stanno; deve difendersi contra la sclerosi che minaccia il suo idioma, stringersi a una realtà fatta di ricordi e non più di esperienze. Come parlare, per chi e di che cosa? (Campra 2006, p. 96).

Pero ni siquiera la elección de un país donde se habla el mismo idioma, agrega Campa, ayuda a superar la cuestión de una “redefinición de la lengua”, por el contrario, el problema asume una dimensión más compleja: “es cuanto sugiere Manuel Puig, a través de un personaje de *Pubis angelical*”, cuando descubre la contaminación de su lengua con las expresiones del país de residencia (p. 96)

Si bien una lista de los escritores exiliados excede el interés de este trabajo, podemos señalar que hubo “listas negras” hasta 1982, las listas que incluían a Manuel Puig y sus novelas, como ya hemos apuntado son de 1973 y 1974. A propósito del exilio, V. Martinetto (2010) sostiene que “el caso de Puig no se puede incluir sino con reservas entre los exilios políticos”, aduce dos razones: si bien es verdad que la situación política se estaba deteriorando rápidamente, ya en 1973 el gobierno peronista había censurado y puesto su última novela en la lista de los textos prohibidos y Puig recibía amenazas telefónicas de la Triple A es también cierto que en más de una ocasión declaró “su rechazo frente a una actitud políticamente comprometida”, observa también que el escritor jamás volvió a Argentina y, que en cierto modo convirtió “su exilio en condición voluntaria y permanente”(p. 212).

A sostener la tesis de V. Martinetto son las palabras del escritor; en la entrevista que concedió a G. Pajetta (1986) publicada en el número 41 de “Crisis”, a la pregunta del por qué no volvió al país después de la caída de la dictadura respondió:

Cuando todos estaban en el exilio ninguno se interesó por mi suerte, nunca. Sobreviví con mis medios. Quizá fue demasiado

fuerte el rechazo que sentí. Sobre el eco de mi obra le diré una cosa, y no me va a creer. Desde hace dos años *El beso de la mujer araña* circula libremente y sin embargo no salió ni siquiera un comentario. Con Alfonsín la censura no existe más, pero no se escribió una sola línea para un libro que ha suscitado tantas reacciones, positivas y negativas en tantos países del mundo (s.n.).

Según Martinetto el verdadero exilio del escritor comienza mucho tiempo antes, es un exilio más importante y definitivo, se trata de la elección que cumple cuando “decide expatriarse del mundo del padre para pedir asilo al de la madre (...) es decir al mundo “Delledonne”, que este es, por curioso azar, el apellido de origen italiano de la madre” (p.213-214).

Rosalba Campra (2006) sostiene que la América Latina tiene dos dimensiones, una es el real maravilloso, la otra es la “insanguinata”, la “intollerabile: il reale spaventoso” (p. 87). Según la estudiosa, se trata de una violencia que, visible o camuflada, atraviesa la entera existencia latinoamericana y toda su literatura, desde sus más simples manifestaciones a las más indirectas; y la violencia se convierte en una categoría crítica, afirma: “immaginazione e violenza, linguaggio e violenza” son conceptos que se reiteran en los estudios dedicados a la literatura latinoamericana (p. 87). La violencia como dato fundado en la historia es innegable, así como su presencia en la realidad cotidiana¹⁰¹; y es también el elemento fundante en la escritura, es el “resultado de un

¹⁰¹ A favor de sus afirmaciones Campra recuerda la violencia pasada y actual de países con El Salvador, Guatemala, Paraguay, las listas de desaparecidos en Argentina.

enfrentamiento que ha tenido lugar en la historia: la conciencia, el rechazo y la lucha del pueblo latinoamericano contra la usurpación y el sometimiento. De este modo, América Latina se presenta, a los demás y a sí misma, con dos imágenes, que son sus dos posibles identidades, una positiva porque permite reformular el mundo a través de la imaginación y el lenguaje; la otra, es negativa, porque nos muestra una tradición de “vasallaje y violencia” (Campra 2006, p. 87).

La literatura refleja, afirma Campra, una realidad política donde “il *golpe* è diventato sistema di governo e l’esercito ha assunto una funzione sostitutiva rispetto ai partiti” (p. 88). Esta realidad política fluctuante entre “la ricerca della legalità e i sistemi *de facto*” ha encontrado en la figura del *caudillo* una forma de gobierno, donde el caudillo es el jefe indiscutible (p. 88). Coherente con su entorno, la ficción se inscribe en estos hechos; que implacablemente afloran, a veces “con la fedeltà di chi vuole ricostruire in modo documentato una figura storica (...), talvolta con la libertà inventiva di chi cerca nei dati della realtà i materiali per dare forma a una figura emblematica e totalizzante” (p. 88-89).

De los siguientes fragmentos de *El beso de la mujer araña* (1976) emerge aquella realidad que señala Campra y que todo lo invade y lo confunde. Por ejemplo, la violencia de derechas y de izquierdas, la agresión camuflada bajo el nombre de “lucha” política, se apodera de una normal actividad política, que nada comparte con la violencia, pero que iguala la ferocidad de los adversarios. La brutalidad del método y de los actos de terrorismo equiparan torturadores y torturados (Liga patriótica

Argentina, Triple A, Montoneros, ERP, FAR)¹⁰², los nivela también la violencia del discurso. En este fragmento de novela de Puig, quienes dialogan son Valentín Arregui Paz, burgués, intelectual, activista marxista y preso político y su compañero de celda Luis Alberto Molina, homosexual, apolítico, decorador de vitrinas:

-Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, (...) Todo lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero es nada si pensás en la tortura, (...). Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos (...) son secundarios para mí. El gran placer es otro, el del saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas... (Puig 2008, p. 33).

La violencia está presente en el pensamiento sexista de Valentín mientras exalta su virilidad frente a Molina; la sensibilidad en un hombre provoca el fastidio de los demás hombres, lo convierte en mujer, es “blando” como una mujer e incapaz de llevar a cabo la lucha contra los militares:

-Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

-Sí.

¹⁰² ERP: Ejército Revolucionario del Pueblo, FAR: Fuerzas Armadas Revolucionarias, ambas de orientación marxista-leninista; Montoneros, organización peronista de clara orientación populista y anti-imperialista.

-¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?

-No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.

-¿Para qué?, ¿para torturar?

-No, para acabar con los torturadores (Puig 2008, p. 35).

Son los hombres los que demuestran esa presunta virtud para obrar “al servicio de lo más noble”; Valentín implícitamente apoya la postura del hombre fuerte que se impone a través de la fuerza y si es necesario también a través de la violencia, y es aquí donde las diferencias entre un hombre revolucionario o uno reaccionario se disuelven; desde la óptica femenina de Molina es mejor ser mujer que torturador:

-Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores. (...).

-Molina... pero vos decís que si todos fueran como mujeres no habría torturadores. Ahí tenés un planteo siquiera, irreal, pero planteo al fin (Puig 2008, p. 35).

La violencia y la muerte están presentes en la crueldad de los torturadores, de Valentín y de sus compañeros. El asesinato de Molina es la quintaesencia de la indiferencia e insensibilidad de ambas partes, y en cierto modo, la derrota de Valentín y sus compañeros, si consideramos que luchaban por un ideal marxista de justicia y libertad. Quedaron atrapados en el enunciado “revolución social” y se convirtieron en brutales terroristas que, como sus adversarios, concebían la victoria en

torno a la muerte del enemigo. Con frecuencia el ideal de la “revolución social” exigía el sacrificio de las personas, piezas reemplazables, como Molina en la novela:

Los dos agentes (...) procedieron a la detención. El procesado exigió que le mostraran credenciales. En ese momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos (...) y el procesado. La llegada de la patrulla, pocos minutos después, no logró dar caza al vehículo de los extremistas. De los dos heridos, Molina expiró (...). La impresión de Vázquez y de los integrantes de la patrulla, por el desarrollo de los acontecimientos, es que los extremistas prefirieron eliminar a Molina para que no pudiese confesar (Puig 2008, p. 279).

El tono categórico de la enunciación y de las acciones del Estado eran inseparables de la violencia y la muerte. El Estado introduce una nueva categoría de muerte, muerte por interrogatorio policial:

La muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1975. Trasferido el 4 de abril de 1975 (...) con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal (Puig 2008, p. 151)

Todas las acciones criminales, consideradas necesarias para erradicar y liberar definitivamente al país de la ideología marxista y de la inmoralidad que lo afectaba. Frases como “si se lo llevaron por algo será” o “algo habrá hecho” eran el producto de la estrategia del terror. Sobre el discurso del poder, Ricardo Piglia (2014) afirma que:

La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (Piglia, doc.digital).

La violencia estaba presente en los apelativos y epítetos de los gobiernos de facto, las expresiones que los nominaban sostenían las acciones represivas “revolucionarias” o “reorganizadoras”: Revolución Libertadora, Junta Revolucionaria, Revolución Argentina, Proceso de Reorganización Nacional. Por su parte las diferentes organizaciones, clandestinas o no, también apuntaban a conceptos que igualaban la envergadura del ideal que los obligaba a la acción: las ya mencionadas Ejército Revolucionario del Pueblo, Fuerzas Armadas Revolucionarias, Montoneros, Operativo independencia, Resistencia peronista, Alianza Libertadora Nacionalista, Alianza Anticomunista Argentina, peronismo combativo, militancia revolucionaria, lucha política, lucha armada, antimperialismo de derecha y de izquierda, tortura, persecución, desacato, detención.

Para concluir podemos sostener la tesis de C. Kozak (2011), según la cual, la ficción de Puig “es un modo de concebir lo político de otra forma”, en cuanto, plantea una forma de política “más eficaz” que el discurso político ordinario; la falsa banalidad de su escritura, según la autora, tiene la capacidad de “subvertir los sentidos hegemónicos construidos en/por” los discursos de las diferentes culturas, desde aquella de masas hasta la militante de izquierda. Puig desestabiliza los discursos “desde su mismo interior”, hasta convertirlos en una forma de “resistencia menor”, pero que logra hacer vacilar las convicciones y plantea un pensamiento que, a través de la ficción, se abre a “nuevas variedades de mundo” (p. 131-132).

3. 5. Manuel Puig: novela conversacional y postmodernidad

En opinión de C. Castillo (2004) durante los años sesenta y setenta la producción literaria argentina emprenderá un nuevo camino que coincide con algunas tendencias latinoamericanas. Si en los años veinte destacó la poesía y en los cuarenta el cuento, en los sesenta y setenta será la novela la protagonista del panorama local (doc. digital). Manuel Puig, con su novela *La traición de Rita Hayworth* (1968) surgió, como sostiene N. Jitrik (2009) en el panorama de la narrativa argentina “estableciendo un puente, en apariencia sencillo, entre oralidad y escritura” (p. 261). Pero, esta aparente ausencia de dificultad o complicación “era engañosa” y la demostración de una escritura refinada, de un “proyecto de largo alcance que descansaba en la observación precisa y altamente crítica de lenguajes, costumbres, conflictos e ideologías”; una especie de “comedia

humana” donde se cuestionaba el realismo y se trataba, según el Jitrik de superar los “avasalladores referentes y hacer de los relatos flujos naturales, aparentemente espontáneos y simples” (p. 261).

La estructura narrativa de las novelas de Puig es constante, predominan los diálogos y en la presentación de los conflictos se manifiesta claramente la contaminación de su escritura con otros lenguajes: la telenovela, el radioteatro, el cine de serie B y de otros subgéneros como los “romanticismos vulgares” (p. 261). En 1973, la revista femenina *Claudia*, de amplia difusión en Argentina, publicó una entrevista a Manuel Puig, entre otras cosas declaraba su pasión por el cine:

En 1940 comencé, en Villegas, la escuela primaria. A partir de la segunda semana de clase fui considerado el mejor alumno. El cine había sido para mí una especie de escuela especial que me había enseñado, desde muy chico, a comprender los problemas de los adultos, a tener una visión del mundo, a conocer el lenguaje de los grandes (Romero, 2006, p. 60).

En la misma entrevista a *Claudia*, Puig (1973) se refería al distanciamiento entre las que llamaba sus cosas, es decir sus novelas y el resto de la literatura latinoamericana:

Yo no siento que mis cosas no tengan mucho que ver con el resto de la literatura latinoamericana. Mi gusto por los géneros desprestigiados -el folletín y la novela policial no es común con nadie. He tratado y trato siempre de hacer una literatura muy discreta, una literatura que sea espectáculo: y cuando digo

espectáculo estoy confesando mis sinceras intenciones de escribir para agradarle a quien, supongo, tiene mis mismos gustos” (Romero, 2006, p. 65).

Si pensamos la postmodernidad como un fenómeno característico de las sociedades postindustriales, escribe V. López Lemus (1995), una postmodernidad latinoamericana “debe ser entendida desde patrones del subcontinente (subdesarrollado) y no desde paradigmas formulados por teóricos y críticos europeos o norteamericanos. Cabe precisar, ante todo, afirma el poeta, el especial “sentido autóctono” que caracteriza “nuestro Modernismo”. Lo que se define Modernidad no es lo mismo que el Modernismo centrado en la figura de Rubén Darío y en las vanguardias del Novecientos occidental, dado que las vanguardias latinoamericanas no siempre se ajustaban a los paradigmas europeos. De hecho, la postmodernidad latinoamericana no surge sólo como contraposición a la vehemencia de las vanguardias, ya que se trata de sociedades donde no sólo no se ha logrado lo que se denomina “postindustrial”, sino que “ni siquiera se ha completado nunca un verdadero desarrollo industrial capitalista” (p. 58). La singularidad de los movimientos literarios latinoamericanos se remonta al romanticismo del siglo XIX; según López Lemus, siguen sus propias dinámicas, no obstante se hayan “alimentado de impulsos, influjos y hasta limitaciones de la creatividad euroamericana, sus tradiciones se fijan en cierto “modo de ser latinoamericano” que ha contribuido a trazar una identidad cultural regional (p. 58).

El postmodernismo en las obras de Puig radica, según López Lemus (1995) en la fuente que lo inspira: en la denominada novela sentimental, que, a su vez, se apodera de los recursos de otros lenguajes como la radionovela o la telenovela. Pero también el postmodernismo se encuentra en la búsqueda de “una trascendencia estética” que supere lo más intrascendente o momentáneo de estos medios. Por ello, afirma el poeta, lo sustancial en Puig son sus temas, generalmente evitados por la tradición narrativa latinoamericana hasta los años del llamado “Boom” y que en Puig son centrales, como la cuestión de los “inadaptados sociales, el papel masivo-sumiso de la mujer como algo más que secuela del machismo y las reglas sociales de convivencia que se convierten en éticas dictatoriales” (p. 59). En una entrevista concedida a El País, en abril de 1990, Puig hablaba acerca de su

identificación con la gente que ha sido oprimida, por ejemplo, las mujeres de los años cuarenta, y con los géneros despreciados por la cultura oficial. No sé si mejor o peor, pero desde que comencé a escribir, a la nada temprana edad de 29 años, me interesaba colocar esa cultura popular, de los boleros, tangos y películas, en la literatura (Puig, 1990, doc. digital)

El crítico cubano señala otro aspecto de la novela de Puig, “el ritmo kinético” de sus relatos no es secundario: para el escritor la transgresión se llama “cine”, su universo paralelo donde las normas vigentes están establecidas por “un dios que podría ser la Metro Goldwin Mayer, capaz de sublimar” la retrógrada realidad provinciana de sus personajes y de sus ambientes, cercados y aplastados por una ética

inflexible y por “el kitsch suplantador del arte” (p. 59). En la mencionada entrevista a El país, a propósito de lo popular refería:

lo de que la cultura popular podía ser cultura con mayúsculas, no me enteré hasta que me lo dijeron los críticos. Yo simplemente descubrí que los boleros y todos esos elementos populares tenían una belleza verbal que nadie había utilizado, ¡gracias a Dios!" (Puig, 1990, doc. digital).

De la combinación de los diferentes lenguajes y medios como el cine, las cartas de amor estereotipadas, la novela rosa, el melodrama y las radionovelas, Puig obtiene una forma literaria que le permite analizar las “islas lingüísticas” que encarnan sus personajes y seguir sus personales evoluciones que los llevan a cambiar sus emociones y los sumerge en una inconsciente alienación (López Lemus, 1995). El autor refería su preferencia por “basarme en los personajes reales, los interpreto; algunos me entregan sus secretos mejor, con su diálogo, otros en descripciones o en la enumeración de sus actos exteriores (Romero, 2006, p.40).

El rechazo de su literatura por parte de los escritores del boom, en opinión de Puig (1973) se explica “porque algunos de ellos son muy jóvenes, todavía, pertenecen a una cultura tradicional con la que yo no tengo nada que ver. Mis raíces son diferentes, están en artes más populares como el cine y el cancionero. Si esos autores no me aprecian es porque resisten ante una corriente renovadora de las que mis obras forman parte (Romero, 2006, p. 84).

En ocasión de otra entrevista, el autor afirmaba que la crítica no lo había favorecido, “al contrario, yo creo que han sido en su mayoría erradas las interpretaciones y me han hecho perder tiempo, nada más” (Corbatta, 1979, doc.digital). Esto se debía no sólo al hecho de haber puesto en discusión el canon borgiano vigente, sino por haber osado ignorarlo prefiriendo lo “bajo”, lo popular. Puig no ocultaba sus fuentes: “A mí, los géneros populares me tocan. El melodrama, la comedia musical, por ejemplo. Y trato de desentrañar los elementos válidos que puedan tener e incorporarlos en mis obras” (Pereda, 1979, doc. digital). Borges declaraba en una entrevista acerca de *Boquitas pintadas*: “Imagínese, es un libro de Max Factor” y Julio Cortázar públicamente definía a Puig como un lector femenino y homosexual (C. Infante 2001, doc. digital). Estas perspectivas estéticas y políticas no concedían dignidad a otras formas que no fueran las consideradas el producto de la influencia de una cierta literatura, incomprensiones como la del contemporáneo Juan José Saer, quien sentenciaba que, aunque *La traición de Rita Hayworth* propusiera “como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde fuera, con una sensibilidad costumbrista (Amícola 2000, doc digital). Eloy Martínez recordaba que cuando en 1973:

publicó *The Buenos Aires Affair* y le llovían las ofertas para traducirlo, empezó a sentir que la Argentina no le hacía justicia. Había llegado más lejos que cualquier otro escritor de su generación, pero se lo trataba como a uno cualquiera. No quería

aceptar que el país siempre había sido así, y que seguiría siéndolo. Cuando recuerdo los encuentros de aquellos años me parece volverá oír su inagotable amargura. Suponía que los críticos argentinos -tanto en los medios de prensa como en la universidad- consideraban su obra como un artificio menor, destinado a no perdurar sino a ser consumido y olvidado por el mercado. «Creen que soy un best-seller pasajero, no un escritor», me dijo. «Lo mismo pasó con Roberto Arlt hace treinta años, y los que le cavaron la tumba son los mismos que ahora lo ensalzan» (E. Marínez, 1997, doc. digital).

Según López Lemus (1995) Puig es un “maestro del pastiche” (p.59): en su primera novela, *La maldición de Rita Hayworth* (1968) predomina la contaminación con el cine y sus personajes son exponentes y víctimas de una cultura de masa que los recluye; en palabras del autor no un ataque al cine, “sino a todo aquello que hacía refugiar a los protagonistas en el cine, a aquello que tornaba su validez tan inaceptable que debían evadirse en la ficción del cine” (Romero 2006, p. 84). En *Boquitas pintadas* (1969) sus protagonistas obran como en las telenovelas, es más, sus vidas estereotipadas transcurren como pantomimas o imitaciones de las radionovelas (p.60). Entrevistado por la revista porteña *Vosotras*, a Inés Malinow (1970), respondía acerca de los aspectos técnicos de su novela *The Buenos Aires Affair* (1973), subtitulada “novela policial”, sin serlo en realidad, el autor se sirve del género policial:

- ¿Qué está escribiendo ahora?

- Una novela de corte policial; pero eso no es lo importante, sino que por primera vez escribo sobre Buenos Aires, sobre personajes que nacieron aquí.

- ¿Tiene una técnica para cada hecho, Manuel?

- No, no se me ocurre una técnica que me sirva para contar toda mi historia, le aplico al material la forma que más se le adecua (Romero 2006, p. 40)

En *El beso de la mujer araña* (1976) presenta el diálogo entre dos proscriptos por el gobierno peronista primero y por la dictadura militar luego, un preso político marxista y un homosexual: enfrenta dos discursos distantes y opuestos, y los contamina y acerca gracias a la narración-evasión del universo cinematográfico de Hollywood (L. Lemus p. 60). Según el crítico cubano, “Puig describe una “barbarie distinta de la de Sarmiento o Rómulo Gallegos, porque la “suya” es citadina, cosmopolita, la barbarie estandarizadora del consumismo que forja sólo consumidores de mercancías o de sueños” (p. 60).

En 1974, conversando con Elena Poniatowska, Puig explicaba acerca del machismo: “las relaciones entre autoritarios y sometidos son el tema fundamental de mis obras”, y refiriéndose a la novela *The Buenos Aires affair* (1973) comentaba a la escritora, que en su nueva novela se había propuesto analizar la masculinidad “tal como se la entiende, o se la ha entendido hasta ahora. La masculinidad, con lo que implica de fuerza y regodeo en el poder, me parece la escuela perfecta del fascismo”, según el escritor “la masculinidad está a la derecha” y el hombre “que se gradúa en esa escuela”, afirmaba, “es un enfermizo

producto histórico-cultural. La fuerza, la invulnerabilidad, son ilusiones que se sustentan solamente si en la situación dada interviene un sometido, un explotado”; por tanto, estaba convencido que la lucha de clases debería “pasar antes por una revisión del concepto de masculinidad, porque es en la relación hombre-fuerte, mujer-débil, que se le toma el gusto a la prepotencia”. Para el escritor la masculinidad es “un vicio, una adicción” y su contrapeso es el “vicio a la sumisión”; sumisión que en política “desemboca en el culto de una personalidad (...) paternal y mágica, como fue el caso de Hitler y Mussolini. Por todo eso me parece muy positivo el movimiento feminista” (Romero, 2006, p. 112-113). Los despojos de la literatura “seria”, adquieren en las novelas de Manuel Puig, afirma J. Corbatta (1988), unicidad cuando se funden con sus obsesiones personales. Sus dolencias personales “lo llevan a tomar partido del más débil, del sometido y del oprimido” (p.10).

Algunos días después de la imprevista muerte del escritor, Juan Goytisolo, escribía para una columna del periódico El País, sobre los “sinsabores político-literarios de Manuel” y el haber vivido en una “época en la que la imagen de Latinoamérica como un continente en lucha convertía plumas en metralletas y a los escritores en portavoces de la revolución en marcha, una figura y obra como la suya suscitaban recelo, desdén y rechazo. También sobre el deniego de Gallimard y otras editoriales europeas de publicar *El beso de la mujer araña* «porque dañaba sin duda la consabida imagen del militante machista-leninista al presentarlo enternecido y cautivado por las artes de Sherezada cinematográfica de su compañero de celda apolítico y homosexual».

Juan Goytisolo termina su artículo subrayando un aspecto de Manuel Puig muy importante para este trabajo:

En la hora de su muerte quiero recordar así no sólo al gran escritor que fue sino también al tenaz defensor de los derechos de las mujeres y homosexuales en un mundo ferozmente machista y a quien, con entereza y dignidad, supo discernir y captar la realidad a pesar de las brumas del miedo y las vendas en los ojos de las ideologías (Goytisolo, 1990, doc. digital).

C. Castillo (2004) observa cuatro momentos fundamentales dentro de la obra de Manuel Puig que resaltan su carácter vanguardista. El primer momento, es el de la “*experimentación y novedad*”: se trata del proceso que introduce materiales de la cultura baja o popular conocidos por la cultura alta y culta de la literatura como lo kitsch, Puig cumple lo que se denomina un “*gesto camp*”: desde un punto de vista claramente vanguardista produce un cambio en términos de políticas culturales que causa un movimiento “contra-hegemónico que desterritorializa el límite entre lo menor y lo mayor”. La originalidad en las novelas de Puig está en la narrativa que se forma a partir de la “*presentificación de voces que conversan (...) en la invención de un género que se funda en la narración de la conversación*”. Otro aspecto innovador es la supresión del narrador en tercera persona, hecho que lo vincula con la estética *pop* de los años sesenta, dado que reproduce los materiales del consumo popular disimulando su intromisión, así representa, como el *pop art*, lo representado. La supresión del narrador en tercera persona remite a otra novedad en Puig: el uso del grabador y la transcripción del testimonio en

el ámbito de la ficción (doc. digital). El segundo momento, encontramos según C. Castillo, la “*ruptura*”, con la línea canónica inaugurada con J. L. Borges y continuada por los más famosos escritores argentinos; el tercer momento, denominado “*el gesto irreverente o la ficción del origen*”, toma como punto de partida lo que C. Castillo llama “la autoconstrucción de la figura del autor”; el escritor encuentra su puesto dentro de la institución literaria: en más de una ocasión Puig ha declarado no ser un gran lector, que sus comienzos como escritor se deben a su fracaso en el mundo del cine. Por otro parte, la presencia del sentimentalismo cursi y de las banalidades de la clase media en sus obras se puede interpretar “como un gesto de irreverencia con respecto a lo canónicamente esperable”; el cuarto momento, “*El escritor en sus dos vertientes*”: se concentra en la producción del escritor y señala dos tendencias en su modo de narrar las temáticas de sus novelas. En una primera etapa, el interés del autor se dirige a la mediocridad de la clase media y comprende sus tres primeras novelas; en la segunda etapa se focaliza sobre la experiencia del exilio y trata situaciones de carácter histórico y político como la militancia, la persecución y el exilio. No obstante esta división sea válida, advierte C. Castillo, se observan en la obra del autor “desvíos” por lo que se refiere a temáticas y épocas, ejemplifica este hecho la novela *Sangre de amor correspondido* (1982), que si bien corresponde a la segunda etapa circunstancias y protagonista no forman parte de esta época (Castillo 2004, doc. digital).

Sostiene Ricardo Piglia en *Manuel Puig y la magia del relato* (1993) que Manuel Puig superó la vanguardia, que está “después”, y “fue

más allá”; demostró “que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares”, porque las “técnicas narrativas tradicionalmente ajenas a la literatura”, se pueden convertir “en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela”. La apoteosis de Puig es la película *La rosa púrpura del Cairo* del cineasta y actor Woody Allen, asegura. La película es un homenaje explícito al mundo de nuestro autor, crecido durante los años 30 y 40, seguramente uno de los períodos más significativos del cine estadounidense (doc. digital). Puig recordaba siempre que su formación no era literaria:

Yo siempre tengo presente a los lectores. Yo escribo para un lector con mis limitaciones. Un lector con ciertas dificultades para la concentración en la lectura, que, en mi caso, proviene de mi formación como espectador cinematográfico. Por eso trato de no pedir esfuerzos especiales de la atención por parte del lector. [...] No quiero decir que tenga en cuenta a un lector tonto, sino a un lector con cierta exigencia de agilidad. Creo que el cine es eso, ante todo, lo que nos ha provocado, una exigencia de agilidad (Corbatta 1979, doc. digital).

Capítulo 4
REPRESENTACIONES DE MUJERES EN LA FICCIÓN DE
LIALA Y MANUEL PIUG

4. 1. Liala: cómo se construye la heroína rosa

En una entrevista de los años ochenta, Liala respondía acerca de sus imperecederas heroínas rosa, canalizadoras de sueños de generaciones de lectoras: ¿por qué eran siempre ricas y sin más problemas que los que puede ocasionar el amor?

Sono così perché le mie lettrici le vogliono così. Una volta scrissi un romanzo in cui la protagonista era la figlia di un povero casellante. Mi arrivarono un sacco di lettere che mi esortavano a tornare ai personaggi dorati. “Ma cosa viene a raccontare delle miserie quotidiane della gente”, mi scrisse una signora “quando noi di miserie ne abbiamo abbastanza? (Randazzo 1980, p. 14-15).

La autora también afirmaba que en sus novelas no había rosa, sino vida, y que sus lectoras y lectores en cierto modo participaban en el desarrollo de sus tramas:

Ma il polso dei lettori lo sentivo maggiormente quando scrivevo le novelle a puntate per i settimanali. Erano i lettori che mi suggerivano, di volta in volta come dovevo proseguire nelle mie trame. E io, ossequiosa, li accontentavo sempre. La mia grande vittoria è stata sempre quella di sapere che la gente umile, senza cultura, ha sempre capito perfettamente quello che ho scritto (Randazzo 1980, p. 14-15).

Pero ¿era realmente así?, ¿cómo nace y se comporta una verdadera mujer rosa de Liala?, ¿a cuáles esquemas respondían sus vidas

en una sociedad patriarcal?, ¿qué tipo de hombre sueña la heroína de Liala?, ¿en qué consistían sus amoríos?, ¿cuál era su mayor deseo? ¿las rígidas pautas de género dejaban espacio a Liala para las sugerencias de sus lectoras y lectores?

Algunos de estos interrogantes encuentran respuesta en el irónico *Romanzo rosa* (2012), de Stefania Bertola¹⁰³, donde se puede observar la génesis de una novela rosa y de las peripecias de sus heroínas, permite también desmontar y comprender la esencia rosa de las novelas de Liala a través de una Liala ficticia. Si bien el texto de S. Bertola se refiere a una colección serial y salvo las particularidades de la novela de “autora” de Liala como su estilo y mito personal, fundamentales para las lectoras, de lo cual hemos referido en un capítulo precedente.

La novela de S. Bertola, ambientada en Turín, narra las fatigas de un grupo de aspirantes escritoras (12 mujeres) y escritores (tres hombres) de novelas rosa que asisten al disparatado taller de escritura llamado *Come scrivere un romanzo rosa in una settimana*, del coste de cien Euros, organizado por el “Circolo dei Lettori di Torino” (realmente existente) y dictado por una exitosa y extravagante escritora rosa ficticia de la también exitosa e imaginaria *Colección Melody* comercializada en Italia, evidente parodia de la mencionada *Harmony*. Los aspirantes escritores y escritoras aprenderán a escribir usando el lenguaje rosa, a decir sin decir articulando y combinando en el modo justo un repertorio de frases e imágenes estereotipadas contenidas en los apuntes de la

¹⁰³ Stefania Bertola (Turín 1952) traductora especializada en literatura inglesa, escritora, guionista y autora radiofónica.

imaginaria escritora, que satisfacen la necesidad de ensoñación de las lectoras.

Por lo que respecta la estructura de la obra, según la escritora un “*Melody*” clásico, en general, supera apenas el centenar de páginas, las obras están divididas en numerosas colecciones y sub-colecciones, este aspecto diferencia las obras de Liala que superan ampliamente las dimensiones y páginas de las modernas colecciones; la autora que firma su obra debe usar un pseudónimo no común, que provoque la sensación de que también la autora pertenece al sueño que comercializa, ella misma usa uno: *Maevis Glengarry*; el origen el pseudónimo *Liala*, que ya hemos comentado, respeta esta regla.

En cuanto a la ambientación, la mayor parte de estas obras están ambientadas en países anglófonos, se admiten otros escenarios siempre que la protagonista provenga del área indicada. En las novelas de Liala, las ambientaciones y las protagonistas son absolutamente italianas, salvo, como veremos, algunas pocas excepciones. Por lo que se refiere a las ambientaciones exóticas, en estas obras, los ambientes puramente salvajes deben compensarse con las comodidades del lujo. Esta condición se puede observar en la novela de Liala titulada *L'ora placida* (1936), la heroína, italiana se casa con un príncipe árabe, se traslada a un sitio indefinido en África, reino de su esposo, y si bien todas las informaciones que comunica la escritora referidas a los personajes que circundan a la heroína hacen hincapié en el comportamiento tribal y hasta oscurantista de los que la rodean (salvo su esposo) el lujo y la riqueza de su palacio compensan la soledad de la joven esposa. Si la

nacionalidad del protagonista masculino no es anglosajona es importante que respete un estereotipo nacional: “se arabo, dev’essere misterioso. Se slavo irascibile e appassionato. Se spagnolo seducente, se tedesco romantico, se greco simile a un dio, se francese irresistibile ma apparentemente inaffidabile” (p. 8).

En el rosa “*Melody*”, el estereotipo del varón italiano es: “bruno, appassionato, pieno di donne che gli corrono dietro, nobile oppure altissimo borghese, facilmente ha il pallino della lirica e ha sempre rapporti difficili col padre” (p.8); pero *Maevis Glengarry* advierte sobre la arriesgada elección de un protagonista italiano (de una obra comercializada en Italia) ya que si contuviera un mínimo elemento de verdad provocaría en la lectora extrañamiento; esto se explica porque la lectora italiana se ha acostumbrado “la falsa Italia dei *Melody*, e trovarsi davanti qualcosa di reale potrebbe destabilizzarla, e farle perdere la percezione *Melody* della realtà” (p.9).

La habilidad de Liala en la construcción de personajes le ha permitido presentar varones italianos, con alguna excepción de madre o padre extranjero, pero destacando la prevalencia en su personalidad de las cualidades (físicas y morales) heredadas de la madre o padre italianos:

Ella restò con la madre. E la madre disse un giorno:

(...) Hai quaranta anni, Soave... E ancor meno ne dimostri... C’è quel nostro secondo cugino, che ha quarantatre anni, cuore saldo e saldo patrimonio. Torna da terra lontana, vorrebbe una creatura come te... (Liala, 1950, p. 53)

Por lo que concierne los nombres de los personajes, la escritora rosa de S. Bertola aconseja descartar los nombres comunes, ya que las protagonistas deben tener nombres únicos “che facciano sognare, addirittura che nessuno mai ha portato nella banale vita quotidiana”; de hecho, forman parte de su lista nombres rarísimos o inventados para la protagonista de turno. Otro particular sobre el que S. Bertola se detiene es el que relaciona el nombre la protagonista con la temática de la colección: “Ogni tipologia di Melody ha naturalmente dei nomi particolarmente adatti: le protagoniste degli Hot Fire, la serie soft porno, sfoggiano spesso il TH, come Althea, Thuya (...) o addirittura il doppio TH, come in Thabitha” (p. 9); asimismo para los hombres, la escritora de S. Bertola, aconseja seriamente: “Gavin, Dexter, Ford, Damon, Ryan, Gericho... evitare Paul, John e George. Al limite, Ringo”, y también algunas astucias para crear nombres especiales añadiendo la “desineza “us”: Marcus, Julius (...) Ottima anche l’iniziale K (...) Splendido il binomio K più us: Kamillus” (p.9).

En cuanto a Liala, hemos ya aludido a las preferencias del régimen fascista por los nombres italianos; sin embargo, aún después, en democracia, la autora continuado a utilizar nombres inusuales o estrafalarios pero de derivación italiana, para sus heroínas, a apellidos altisonantes corresponden nombres como: Ubalda, Cipriana, Vellella, Rosina Sol, Soave, Duna, Lalla, Beba, Guenda, Delizia, Ariela; si se trata de una antagonista los nombres son igualmente poco comunes, pero evocan lo masculino, como por ejemplo Gilberta, no adecuado según el canon del género para una mujer, o nombres extranjeros como Odette,

Edith. De igual manera, para los nombres de los protagonistas, Liala prefería nombres vernáculos poco comunes: Adalberto, Lando, Furio, Faliero, Stelvio, o los de derivación latina Tullio, Lucio, Claudio, Mario, si se trataba de extranjeros Deker, Steel, Liutpold, Oriur.

Otro elemento importante tanto en las novelas de Liala como en las producciones que parodia S. Bertola, es la descripción minuciosa de las ropas y accesorios que visten los personajes femeninos y masculinos, de alardeada calidad y marca, la de los nobles y ricos; los vestidos de la heroína son humildes, incapaz de procurárselos por sí misma, llega el protagonista, marido o amante, y le dona un rico vestuario. El fragmento de Liala de *Il mondo è crollato ieri* (1981), ejemplifica lo señalado:

Soltanto a tratti, la mamma diceva: - Chi sa quanto hai spesso! Ma come hai fatto? E quanto mandi! Per merito tuo si vive meglio, si veste decorosamente... (...)

La mamma non sapeva che la figlia possedeva una pelliccia di visone e una pelliccia di castoro. Non le aveva portate. Aveva indossato un cappotto di grande sartoria, ma la mamma non conosceva i nomi delle grandi sartorie (p. 30-31).

Sobre las colecciones “sexy” *Melody Hot Fire*, en la que lo sensual “e oserei dire, una blanda pornografía” quitan importancia al romanticismo, comenta la *Maevis Glengarry* de S. Bertola, y la dificultad de las autoras “degli Hot Fire” (y motivo por el que ella no escribe en esta colección) es que “nulla va apertamente nominato. Nemmeno l’anodina espressione “membro”, tanto cara ai pornografi moderati, è ammessa in un *Melody*”, se lo nombra “con fantasiosi quanto faticosi giri

di parole” y lo mismo sucede para “il corrispettivo femminile”; en resumen, “se con gli aggettivi si può abbondare, i sostantivi sono negati” por lo que las escritoras deben recurrir a expresiones muy corrientes. En las demás colecciones “il sesso è presente ma ellittico. Molte “notti di piacere”, (...) “ore appassionate” y por último, subraya la extravagante escritora, las obras que aluden al acto sexual en las últimas páginas, “insistono molto sui baci” (Bertola, p. 12-13).

Por lo que se refiere a Liala, la escritora no narraba situaciones que insinuasen una relación sexual. Sin embargo, como señala G. Rosa en la trilogía¹⁰⁴ publicada respectivamente entre 1943 y 1946, y de las tres novelas a la última titulada *Il velo sulla fronte* el erotismo de algunos pasajes contradice sus afirmaciones. Si en la mayoría de sus novelas, como la rigidez del género exige, no admite la exhibición provocadora de los atractivos eróticos, es decir, la joven protagonista “una volta “sbocciata”, non può raggiungere la pienezza della dell’identità femminile” no porque se lo impiden las imposiciones patriarcales, sino por la necesidad de no obstaculizar el ritmo de la narración que se desarrolla en torno a un centro “ridondante e maniacale di seduzione/fuga/rilancio seduttorio”, ya presente, observa G. Rosa, en *Signorsì* (1931), su primera novela (p. 38). En último libro de la trilogía, la estudiosa analiza pasajes narrativos donde se pueden leer “insinuazioni

¹⁰⁴ *Dormire e non sognare*, Milano-Roma, Rizzoli, 1943, *Lalla che torna*, Milano-Roma, Rizzoli, 1945, *Il velo sulla fronte*, Milano-Roma, Rizzoli, 1946. La trama de la trilogía se desarrolla en torno a la reencarnación de una tía en su sobrina y un episodio con la aparición de un fantasma (V. Spinazzola 2013, p. 12)

di pessimo gusto e metafore “cándidamente” oscene” y el “tremendismo espressivo e retorico” de la escritora (p.40):

Il busto nudo, polito, levigato, (...) si rifletteva nello specchio e la luce che colpiva alle spalle la fanciulla la proiettava sul cristallo (...) con la bocca lievemente dischiusa, Lalla Acquaviva si avvicinò alla lastra argentea, si mirò dentro gli occhi. E dagli occhi le sue pupille grigie scesero a mirare tutto il corpo. E infine un sorriso lieve, un poco infantile ma estremamente femineo, apparve sulla bocca. - Sei nera nera, Lalla. Ma mi pare davvero che tu sei bella... (Liala, 1947, p. 74).

Además de una “morbosa malizia sul voyeuristico gioco di rifrangenze speculari”, desde una perspectiva casi masculina y que estimula en la lectora la identificación con la imagen reflejada de la protagonista “risucchiandola in un cerchio proibito ed exasperante al limite dell’autoerotismo”, en la escena el personaje masculino “è in potenziale attesa, spesso con ruolo attanziale di differita latenza, se non di fattuale impotenza” (p. 40). Pocos párrafos después del citado anteriormente, Liala describe cómo, después de mirarse en el espejo, la protagonista termina desnudarse a fin de entrar en la bañera:

Lalla Acquaviva, non portava reggiseno: ella non sopportava quelle due tasche a sostegno della sua bellezza (...) ma indossava ancora il reggicalze color avorio e le lunghe calze seriche. L’uno e le altre volarono e si posarono in un angolo impensato della camera. Lieta di sentirsi libera da ogni strettoia, Lalla corse nell’attigua sala da bagno (Liala, 1947, p. 74).

Por lo que se refiere a las citas literarias y el conocimiento literario de las lectoras de estas obras, la *Maevís Glengarry* de S. Bertola, aconseja no utilizar citas literarias, porque la lectora de este tipo de obras “non solo non conosce il *Darcy* della Austen, non conosce nemmeno quello di *Bridget Jones*. La lettrice di *Melody* legge solo *Melody*” (p. 44); en las novelas de Liala son escasas las menciones literarias y las pocas existentes se limitan solamente al nombre del escritor; y por último aconseja

non preoccupatevi di risultare credibili: una storia Melody non ha di questi problema. Puntate invece sulla velocità (...) e la definitività. La lectora Melody non ama le situazioni in sospenso. Il finale di *Via col vento* a lei fa schifo” (p. 177); por lo que respecta Liala, el único final contemplado para sus protagonistas es la vida doméstica.

4.2. Evasión y alienación en las mujeres de *Boquitas pintadas*

Para A. Amorós (1990), Manuel Puig era quien “nos ha hecho redescubrir la verdad profunda de los boleros y es como una Corín Tellado para bien”. (Muñoz, 1990, doc. digital). Entrevistado sobre *Boquitas pintadas*, el autor afirmaba que para su segunda novela había elegido el género folletinesco porque se ajustaba a la historia que quería narrar, a personajes caracterizados por ser esquemáticos y emotivos como lo eran los de los folletines. Aunque nunca había leído folletines, los conocía a través de esa constante que en su vida se llamaba cine, y

que en la entrevista define “cine folletinesco”, y también por haber oído “radio folletinesca¹⁰⁵”, el género literario le llegaba a través de otros medios no literarios: cine, radio, canción popular (Romero, 2006, p.55). Según P. Gimferrer (1990), Manuel Puig era un "artista del bricolaje literario y, dentro de aquella generación de novelistas latinoamericanos del *boom*, caso único por eliminar la voz del autor en sus novelas y creador de un verdadero lenguaje coloquial" (Muñoz, 1990, doc. digital).

En cuanto a los personajes de *Boquitas Pintadas*, sostenía que existieron, si bien algunos nunca llegaron a conocerse, pero si se hubieran encontrado, probablemente hubiera sucedido como en la novela, incluso la parte del crimen tiene alguna semejanza con un hecho realmente sucedido (Romero, 2006, p.55). En el apartado dedicado a Manuel Puig, hemos caracterizado los tres personajes más importantes de la novela desde el punto de vista social, su lugar dentro de la sociedad de Coronel Vallejos, Nélide Fernández, empleada de clase medio-baja; Mabel Sáenz de clase media, maestra de posición económica holgada; Celina, de clase media holgada, maestra y hermana de Juan Carlos, galán de la novela; y Antonia Josefa Ramírez, alias Radilla o Raba, clase baja, sirvienta, novia del albañil y luego suboficial de policía Francisco Catalino Páez, apodado Pancho y mejor amigo de Juan Carlos.

¹⁰⁵ La Argentina de las primeras décadas del siglo XX destacaba en materia de telecomunicaciones y también en cuanto a los numerosos géneros que formaban las programaciones. El radioteatro surgió Buenos Aires en 1929, la primera obra radiofónica se inspiraba en las novelas por entregas de la época, la primera novela que no concluía en el mismo día ni en el mismo espacio de una audición, sino que dejaban abierto el final hasta el próximo programa”. Hasta el momento se habían emitido programas unitarios de teatro, que se denominaban “revistas teatrales”, en los cuales se combinaban música con canciones folklóricas con una breve representación de escenas camperas. El radioteatro fue uno de los fenómenos culturales más importantes que produjo la radio, dado que cambió las costumbres de la sociedad y cambió el modo de entretenerse de la masa (V. Raudona, 2013, doc. digital).

En la novela encontramos numerosos monólogos interiores, Manuel Puig, sostiene que sus personajes son “inconscientes de los hilos que los mueven, todos han aceptado las reglas de la sociedad en que viven, respetan en todo momento los cánones de la clase a que pertenecen” (Romero, 2006, p. 57). En este apartado nos proponemos indagar en las vidas privadas de tres de sus personajes que representan tres variantes de una misma discriminación: ¿cómo vivían la discriminación?, ¿de cuáles medios disponían para evadir?, ¿cómo influyeron en ellas los medios masivos de comunicación?, ¿cuál lenguaje hablaban?, ¿influyó la diferencia de clase en cuanto a lo que escuchaban o leían?, ¿cuál tipo de amor les proponían las radionovelas y el cine?, ¿cuál amor encontraban en la realidad?

Son personajes, decía Puig, en los cuales los conflictos no emergen fácilmente, porque se engañan a sí mismos, logran reprimir sus reales necesidades para no transgredir las reglas (Romero, 2006, p.57); este comportamiento se puede observar claramente en dos mujeres de clase media y media baja como Mabel y Nélide, apodada Nené, donde las apariencias y los deseos íntimos entran en conflicto con más fuerza. El epígrafe que encabeza la tercera entrega del folletín presenta a la pequeñoburguesa Mabel, pertenece a un célebre tango de Alfredo Le Pera¹⁰⁶, titulado *Rubias de New York*: “Deliciosas criaturas perfumadas

¹⁰⁶ Alfredo Le Pera (1900-1935), escritor y periodista y letrista; el tango se titula *Rubias de New York*, la música es de Carlos Gardel (1890?-1935): “Peggy, Betty, July, Mary, /rubias de New York, /cabecitas adoradas/que mienten amor./Dan envidia a las estrellas,/yo no sé vivir sin ellas./Betty, July, Mary, Peggy,/de labios en flor./Es como el cristal/la risa loca de July,/es como el cantar /de un manantial./Turba mi soñar /el dulce hechizo de Peggy, /su mirar azul/hondo como el mar. /*Deliciosas criaturas perfumadas, /quiero el beso de sus boquitas pintadas. /Frágiles muñecas/del olvido y del placer;/ríen su alegría, /como un cascabel. /Rubio cocktail que emborracha, /así es Mary. /Tu melena que es de plata/quiero para mí./Si el amor que me ofrecías /sólo dura*

quiero el beso de sus boquitas pintadas”. Mabel, educada en el “Colegio Nuestra Señora del Pilar”, en su dormitorio de gusto exageradamente kitsch, tiene una pequeña biblioteca con libros de texto y algunas novelas, y “escondidos” entre las sábanas dentro de la funda de la bolsa de agua caliente, “dos libros científicos titulados “Educación para el matrimonio” y “La verdad sobre el amor” (Puig, 1974, p. 40), en la hipócrita sociedad de aquellos años la educación sexual estaba prohibida, las mujeres más instruidas como Mabel, tenían acceso al poco material “científico” que se encontraba sobre la materia en las librerías de Buenos Aires, no por cierto en las de pueblo.

En Mabel prevalece la insatisfacción, y lo podemos observar en la actitud que asume en la foto, indiferencia o desencanto en confronto con la del varón, para el que parece prevalecer sólo la satisfacción de las necesidades físicas (al punto que no dudará en aprovecharse de una muchacha de trece años): “(...) detrás de la fotografía donde entre (...) se ve una pareja sentada (...) ella con aire ausente y él apuntando a un plato con un tenedor se lee el siguiente texto: “Mi amor: este fue el día más *felís*¹⁰⁷ de mi vida. ¡Nunca soñé que pudiera hacerte mía! El día de la primavera” (Puig, 1974, p.39-41). La alusión al día de la primavera, que revela ser el día en que Juan Carlos “la hizo suya”, se explica porque en Argentina se festeja también el día de los enamorados, es un detalle, si se quiere muy irónico que enfatiza aún más los estereotipos en los que viven los personajes, es un romanticismo estereotipado. Las faltas de

un breve día,/tiene el fuego de una brasa/tu pasión, Betty./Deliciosas criaturas perfumadas,/quiero el beso de sus boquitas pintadas...”

¹⁰⁷ Cursivo añadido en los errores de ortografía del personaje. Uno de los rasgos que caracterizan y enfatizan la ignorancia de Juan Carlos, empleado de clase media, son sus garrafales errores de ortografía.

ortografía y el lenguaje coloquial del galán suponen otro punto de desvalorización del personaje masculino, en cuanto carece de otras cualidades que no sean las de una seducción ordinaria, que apunta sólo a la satisfacción del deseo de posesión y sometimiento de la mujer conquistada:

Te escribo estas *indiscreciones* a propósito así no podés mostrar a nadie, porque en esa pose parezco un pabote¹⁰⁸ y un poco alegre. Ya sabés que por ahí me quieren hacer fama de borrachín. (...) ¿Te acordás de los sauces llorones al lado de la lagunita? Yo no me los olvido más. Te quiere más y más Juan Carlos, 21 de setiembre de 1935 (Puig, 1974, p.39-41).

Además, las incertezas de Mabel encuentran respuesta en otro tipo de publicaciones: el autor nos hace saber que escondidos en el mismo sitio de los libros también conserva dos números de la revista “Mundo Femenino”, fechada 1936, donde en la sección “Correo del corazón” se publica la consulta de una lectora que firma con un nombre patético: “Espíritu confuso”, y las respuestas de la encargada de la sección:

Querida amiga: hace más de un año que compro esta revista y siempre leo su sección, por lo general apasionante. Pero no me imaginé que un día tendría que recurrir a su consejo (...) me ama un muchacho bueno pero de incierto porvenir (...) la versión circulante es que le gusta demasiado divertirse, que es mujeriego,

¹⁰⁸ Tonto

que por lo menos una vez a la semana se embriaga con sus amigos (Puig, 1974, p.41).

Pero en realidad, las consultas de Mabel no aluden a cuestiones de carácter sexual, sino de práctica conveniencia: la duda que la atormenta consiste en la elección entre Juan Carlos y un pretendiente rico. Mabel, sin ser rubia es como las mujeres “Rubias” del tango, un objeto del placer, que como ellas miente “amor”. Por lo que concierne la consulta, Mabel imita los tópicos del correo del corazón, tampoco es sincera con la redactora: “él viene a la puerta de calle después del trabajo, yo lo espero allí (...) y si hace mucho frío no quedamos refugiados en el zaguán, que de ahí no pasa nuestra intimidad” (Puig, 1974, p.42), revela cuanto no la pueda comprometer, del mismo modo son estandarizadas las respuestas de la redactora. En la quinta entrega, el folletín abre con otro fragmento del tango de Le Pera, “...dan envidia a las estrellas, yo no sé vivir sin ellas...”:

El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937 (...) madre e hija abrieron la caja de galletitas, y a las 18:05 entraron al cine Teatro “Andaluz”, único cinematógrafo del pueblo y administrado por la Sociedad Española de Socorros Mutuos. (...) Mabel observó los carteles de la película anunciada y notó que las modas eran de por lo menos tres años atrás, comprobó decepcionada que las películas norteamericanas tardaban en llegar a Vallejos (Puig, 1974, p.68).

Puig aclara al comienzo de la entrega el día de la semana, es jueves, las pequeñoburguesas como Mabel y su madre no van a las funciones populares de los viernes, ellas asisten a las funciones donde las películas proyectadas las transportan al universo de Hollywood ; Mabel sueña con el mundo de las estrellas cinematográficas, el lujo, la moda, con heroínas capaces de seducir y engañar a los hombres por su dinero; la película con la que disfruta Mabel está ambientada en sitios y escenarios lujosos, como también lo es su protagonista:

Una hermosa rubia neoyorquina, dactilógrafa, que seduce a un apuesto patrón y mediante trampas lo obliga a divorciarse de su distinguida esposa. Al final lo pierde pero encuentra a un viejo banquero que la pide en matrimonio y la lleva a París (Puig, 1974, p.68).

Su heroína cinematográfica no anhela un futuro doméstico-matrimonial, sí una cómoda situación económica y para alcanzarla, en una sociedad donde evidentemente los hombres detienen el poder económico, se vale del único medio de que disponen, la seducción y el engaño. De hecho, ya en la capital francesa, la dactilógrafa demuestra sus intenciones, la película norteamericana termina con la mirada cómplice de la dactilógrafa al joven y apuesto chofer; el final libera su fantasía e imagina la relación de la dactilógrafa y su joven chofer:

Mabel pensó en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chofer, en la posibilidad de que el chofer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión pero sin besos, el esfuerzo

sobrehumano de no besarse, pueden acariciarse pero no besarse (...) noche a noche el mismo tormento y noche a noche cuando la pasión los arrebatara (...) se regalan el beso prohibido (Puig, 1974, p.69).

Como observa G. Fabry (2013), en este pasaje la clase social y el sexo son las “coordenadas básicas” de la escena que imagina Mabel; en la protagonista de la película se encuentran rasgos de la maestra de Vallejos: “el ansia de asegurarse un futuro económico por el matrimonio, gran capacidad de seducción” (p. 87). Según la estudiosa, los actores de Hollywood se convierten en figuras que evocan a los hombres de sus aventuras, que poseen elementos comunes con ellos, las botas y el uniforme del joven chofer encuentran su correspondiente en las botas y el uniforme de Pancho; y por lo que se refiere a los besos, la asociación lleva a Juan Carlos y su tuberculosis y a su temor por el contagio de la enfermedad. De este modo, escribe Fabry, los personajes de la película ofrecen a Mabel la oportunidad de representar su conflicto íntimo de “amor/rechazo” hacia Juan Carlos y sus encuentros prohibidos con Pancho¹⁰⁹(p. 87).

A través de la ficción cinematográfica Mabel logra evadir de la realidad que la ve comprometida por imposición familiar y social con un hombre que detesta; así no concibe otro modo de escapar que no sea

¹⁰⁹ Para G. Fabry (2013) el pasaje de la película vista por Mabel es un “psicorrelato” porque ofrece al lector varios planos donde observar fantasías y anticipaciones parciales: un “relator objetivo” resume el argumento y luego la acción transcurre entre los pensamientos y figuraciones de Mabel; según la estudiosa, si se tiene cuenta del “criterio de relación entre discurso del personaje y del narrador” propuesto por D. Cohn (1978), “se distinguen tres modos de representación de la vida psíquica en la novela: (...) el psicorrelato (...) el monólogo restituido o monólogo interior” y el “monólogo narrativizado”, también observa que Cohn “utiliza un segundo criterio, el de la persona, que no nos parece muy pertinente” (p. 86).

dentro de una sala cinematográfica; sus fantasías se transforman en metadiégesis o relato secundario pero capaz de ofrecer un lenguaje simbólico en grado de comprender toda la obra (Fabry,2013, p.87). Como si el cine fuera un refugio de mujeres, Puig acompaña a sus protagonistas con otras mujeres, no padres o novios, sí madres, tías, amigas, todas con la misma pasión, que era también su pasión: “(comenzó a) leer la cartelera cinematográfica publicada por el diario (...) En la segunda página no estaban los cines, tampoco en la tercera, (...) octava, sintió una creciente irritación nerviosa” (Puig, 1974, p. 132). La insatisfacción la lleva a refugiarse cada vez más en el cine, hasta quedar atrapada en ese mundo: “(...) La irritación hizo crisis (...) formó una bola con el diario y la arrojó con fuerzas contra el ventilador. (...) Lloriqueó sin lágrimas (...) reflexionó. (...) Culpó a los largos días de ocio y a las noches de insomnio, inerte en su cama” (Puig, 1974, p. 132).

Así, se convierte ella misma la protagonista de sus fantasías, como una verdadera rubia de New York encuentra el placer en la figura de un actor, la frivolidad de ese mundo irreal satisface momentáneamente el deseo: “(...) ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo? (...) ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso” (Puig, 1974, p. 132).

Afirma Reina Roffé (2000), que las mujeres de la ficción de Puig sufren de dos tipos de frustraciones típicas de las sociedades represivas, la sexual y la política, porque encadenadas a los abusos de una sociedad que nunca reconocerá su individualidad ni sus cualidades salvo dentro

del espacio doméstico, encontrarán en los sueños, el cine, las radionovelas y en las letras de las canciones populares la realidad deseada; aunque esta realidad no les sea siempre favorable, como observa la escritora, de todos modos representa la única posibilidad de rebelarse, “de encontrar un respiradero por donde aliviar las marcas impuestas” (Roffé, 2000, doc. digital).

Como ya hemos observado, en aquella sociedad conservadora y clasista, donde los personajes respetan las convenciones, no era admisible una relación entre una burguesa y un varón de la clase más pobre; sin embargo, Mabel, “la malvada de buena familia” (Piglia, 1993, p. 116) y Pancho, el “cabecita negra” comienzan una relación imposible que terminará con la muerte del hombre. La relación comienza en la Décima entrega, el epígrafe que lo introduce “...vos tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental...” de *Le Pera*. La escena transcurre entre la casa de Mabel y la comisaría donde Pancho es ya suboficial, en el fondo del terreno de Mabel hay una higuera, los patios están separados por un tapial, la falsa conversación gira en torno al pedido de ayuda de Mabel a Pancho para que le corte algunos higos de la planta.

El diálogo entre los personajes se presenta sobre dos planos paralelos, que se distinguen gráficamente por el uso del cursivo sin mayúsculas, así el autor separa lo dicho y lo pensado en un diálogo fingido, detrás del que se esconde un grosero juego de seducción. Pero en realidad, el diálogo presenta más planos: por ejemplo, el de la jerarquía que imponía la sociedad y el de la cuestión racial:

- Perdona que ande por este tapial, que si no ponemos una antena no oímos la radio, y los presos se me van a andar quejando. *los presos no ven nunca a una mujer (...)*

- Y Ud. también querrá escuchar, no diga que no ... *negro barato, le brillan el cuello y las orejas, se lava para blanquearse* (Puig, 1974, p. 154)

En otro plano se colocan los sentimientos ambiguos entre la dominada y el sometido, aflora la vulgaridad de las fantasías de dominación sexual, única forma de reivindicación de clase social y orgullo que conoce el “cabecita negra”, domina con sus músculos y su sexualidad a la burguesa blanca, pero desde el punto de vista de la mujer, es sólo “un negro” que se convierte en objeto sexual, alternativa momentánea que satisface su deseo:

- ¿Qué le anda echando? (a un rosal)

- Veneno para las hormigas. *negras, chiquitas, malas. negro grandote, con los brazos de albañil ¿la habrá forzado a la Raba? ¿De Juan Carlos no sabe nada, Ud. que era amigo de él?*

- Sí, me escribió una carta... *Juan Carlos pregunta por una guacha*¹¹⁰

- (...) Ud. que le hacía buena compañía, si no me equivoco... *¿cuál de los dos más hombre? ¿cuál de los dos más forzado?*

- Juan Carlos era mi mejor amigo, y siempre va a ser igual para mí. *El albañil tiene casa de material ¿y hembra maestra de escuela?* (Puig, 1974, p. 155).

¹¹⁰ Insulto, malnacida

Como justamente sostiene R. Roffé (2000), el problema que aflige a estas mujeres es el rol social que se les ha impuesto, en ellas se manifiesta la cuestión de la libertad personal en conflicto con los impedimentos morales que les niegan “un lugar para lo diferente” (doc. digital). Por último, destaca el desprecio de la burguesía hacia los rangos inferiores del cuerpo de policía, compuesta en su mayor parte por gente de los sectores más pobres y menos instruidos de la población:

- Y a las chicas les debe gustar el uniforme ¿no? *la Raba vuelve de Buenos Aires ¿el negro salta el tapial para forzarla otra vez?*

- No, es macana¹¹¹ eso. ¿A Ud. quién se lo dijo? *las blancas sí, que las criollas son negras y peludas*

- Yo sé que algunas chicas tienen debilidad por los uniformes. Cuando yo estaba en Buenos Aires mis compañeras se enamoraban siempre de los cadetes. *un cadete, no un negro suboficial cualquiera* (Puig, 1974, p. 156).

Si Mabel es capaz de tener oculta sus aventuras clandestinas con un hombre que no pertenece a su clase social, Celina, su amiga y colega, hermana de Juan Carlos, no lo ha logrado, sus fracasos amorosos están en boca de todo el pueblo:

Yo sé lo que le pasaba a ella, se dejó manosear ya a los dieciséis años por uno de los Álvarez, después pasó de mano en mano y en el baile ya a los veinte no la sacaba a bailar nadie, por pegote, hasta que entró en la barra de los viajantes y ahí ya no le faltó

¹¹¹ Mentira

más quien la acompañara a la casa después del baile (Puig, 1974, p. 30).

En la ficción de Puig, el cuerpo de la mujer, es un cuerpo “silenciado”, afirma R. Roffé (2000), representa un peligro capaz de subvertir el orden moral, es “contestatario” (doc. digital). Las acusaciones de Nélica son las de una clase media machista y sexista para la cual la virginidad es un valor y su pérdida fuera del vínculo matrimonial religioso se transforma en una mancha indeleble; la culpa la acompañará hasta su muerte. Nélica vive su amor por Juan Carlos, dentro de las apariencias que se imponen para su clase: “Cuando estuvieron seguros que los padres dormían, se besaron y abrazaron en el jardín. Juan Carlos como de costumbre pidió a Nélica que le cediera sus favores. Ella se negó como de costumbre” (Puig, 1974, p. 64), y obligada por su culpa de mujer ya “manoseada” por otro don Juan reprime sus deseos sexuales:

Juan Carlos (...) pensó en las maniobras que infaliblemente la seducirían como habían seducido a muchas otras (...) Dominado por un impulso Juan Carlos repentinamente tomó una mano de ella y suavemente la llevó hacia abajo, frente a su bragueta, sin alcanzar a apoyarla. Era la primera maniobra de su estrategia habitual. La mano de Nené oponía una resistencia relativa. Juan Carlo titubeó (Puig, 1974, p. 64).

Juan Carlos desiste, un rápido cálculo le permite constatar que, llegado el invierno, sería muy sacrificado obtener los favores de Nélica

delante del portón “pensó en un picaflor que deja una corola para ir a otra, y de todas liba el néctar” (Puig, 1974, p. 64), llegada la media noche saltará el tapial para entrar en la habitación de Mabel. Para él Nené es solo un objeto, una más: “Juan Carlos le dijo (a Pancho) que ni bien consiguiera lo que ambicionaba, se acabaría con Nené”, “Juan Carlos dijo que Nené era igual a todas, si la trataban bien se envalentonaba, si la trataban mal marchaba derecha” (p.76).

Las palabras de Juan Carlos sintetizan la condición de todas las mujeres del pueblo, estaban sometidas a la autoridad del varón, Nené, Celina, Mabel, llevan consigo la culpa de haberse dejado “manosear” por los hombres. La de Coronel Vallejos (en el nombre mismo del pueblo se anida su esencia androcéntrica) era una sociedad que secretamente o públicamente según la categoría social, “manoseaba” sus mujeres y luego las castigaba abandonándolas, relegándolas a una marginación que les negaba lo que la autoridad patriarcal consideraba el final feliz ideal para cualquier mujer, el matrimonio y los hijos. La presión de una sociedad que alimentaba en las mujeres la idea de su incapacidad de pensarse sin la autoridad de un hombre terminará con los sueños de Mabel:

Mabel reflexionó, siempre había sido tan organizada, nunca había perdido tiempo ¿y acaso qué había logrado con tanto cálculo y tanta precisión? Tal vez hubiera sido mejor dejarse llevar por un impulso, tal vez cualquier hombre que se le cruzaba por esa calle podría brindarle más felicidad que su dudoso novio” (Puig, 1974, p. 199-200).

Antes de su casamiento religioso confesará al cura acerca de sus sueños: “yo quería tener una casa y una familia y ser feliz” (Puig, 1974, p. 202). Su más rotunda derrota será casarse con “un petiso¹¹²” y gordo burgués, del que se avergonzará y con el formará una familia, que replicará el modelo de la suya. Asimismo, el destino de Nélide, sus sentimientos hacia su marido se desplazarán desde la frustración sexual, a la resignación doméstica del “ama de casa”, a la vergüenza por sus propios hijos:

- ¡Nené! ¡ay, qué angelito de Dios, ya caminando este tesoro! – besaba al niño y descubrió más allá en un corralito al hijo menor de su amiga- ¡y el chiquito qué carita!

- No... Mabel... no son nada lindos ¿no te parece que son feúchos? - No, son ricos, tan gordos, tan ñatitos¹¹³ ¿qué tiempo tiene el más chico?

- El bichito tiene ocho meses, y el grandulón un año y medio pasados... pero por suerte son varoncitos ¿no? No importa tanto que no sean tan lindos (Puig, 1974, p.185).

La vida de Nélide transcurre como la tristeza de ciertos tangos: la melancolía por un amor que en realidad no le era recambiado, la vergüenza por un secreto que la “ensuciaba”. Refiriéndose a Celina y a la gravedad de sus respectivas “suciedades”, Nélide reconocía en una carta dirigida a la que hubiera sido su suegra, su fracaso y la aceptación de un matrimonio burgués,

¹¹² Hombre de baja estatura.

¹¹³ De nariz corta y aplastada.

Pero a mí fue sólo uno, y porque yo era chica, en cambio a ella le ensuciaron el nombre hasta que se cansaron. Y se quedó soltera, esa es la rabia que tiene ¡se quedó soltera! La idiota no sabe que estar casada es lo peor, con un tipo que una no se lo saca más de encima hasta que se muere. Ya quisiera estar soltera yo, no sabe que la que ganó al final fue ella, que es dueña de ir adonde quiere ¡mientras yo estoy condenada a cadena perpetua!

En 1977, de paso por Madrid, Manuel Puig comentaba acerca de la contradicción que veía en las personas que habían inspirado sus personajes de la ficción, se habían dejado convencer por la “retórica del gran amor, de la gran pasión, pero no habían actuado de acuerdo a ella” (Romero 2006, p. 149), estas mujeres habían creído en los consejos consolatorios del “Correo del corazón”, en los modelos de sumisión que ofrecían las radionovelas, las filosofías melodramáticas y machistas de los tangos y los boleros:

Nené dijo que gustaba de los boleros (...) Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que le entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades (Puig, 1974, p. 199).

La ensoñación que ofrecía el cine hacía posible que una dactilógrafa pudiera alcanzar el lujo, a pacto que fuera bellísima y supiera vender con mucha astucia su cuerpo a los hombres, pero las mujeres de Vallejos no logran imitar plenamente a sus modelos: pese al

mundo de Hollywood, se doblan a las verdades del sentimentalismo machista de los tangos y boleros, traicionan y son traicionadas, pero como reconoce Mabel en el fragmento citado no eran capaces de seguir sus impulsos; Puig definía este actuar “una conducta de cálculo frío, una típica actitud de clase media ascendiente (Romero 2006, p. 149). En cuanto a Nené y Doña Leonor (madre de Juan Carlos), según la interpretación de R. Roffé (2000), están “están cloroformizadas por la cultura del sentimiento y enfermedades físicas y psíquicas”, para la escritora “se oponen con el cuerpo a las curas” de quienes las someten y “se afirman en la alienación y en la desdicha” para manifestar su padecimiento de la historia con el padecimiento del cuerpo, se expresan mediante síntomas internos “sobre un exterior oscuro, embrutecido” (doc. digital).

En cuanto a Rabadilla, también las sirvientas eran apasionadas de cine: Raba y su amiga, la sirvienta del intendente, eran asiduas frequentadoras de los “Viernes populares”, funciones dedicadas al público de las clases más pobres, donde proyectaban las producciones nacionales¹¹⁴: “Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía” (Puig, 1974, p. 81). Las producciones nacionales, desde los

¹¹⁴ Desde sus inicios, escribe F. Peña (2012), las producciones nacionales estuvieron vinculadas a lo nacional: *La bandera nacional* es de 1897, es el primer documental cinematográfico argentino; el comienzo oficial del cine de ficción argentino se sitúa en 1909 y la temática es histórica; el largometraje más antiguo que se conserva es *Amalia* (1914) versión cinematográfica de la novela de J. Mármol, en 1915 se proyectará *Nobleza gaucha*, de corte sentimental y popular; ya con el sonoro, según Peña “del tango, la radio o la revista, formas del arte popular de donde procedieron muchos de sus principales intérpretes, directores y guionistas. Esas raíces no sólo condicionaron de manera particular una determinada estética sino también la configuración de los diversos géneros, que casi siempre se presentan híbridos” (Peña, 2012, doc. digital).

años veinte abordaban temáticas populares y en los años treinta, con el primer sonoro, actores y actrices cantantes argentinos ocupaban las carteleras porteñas y del interior del país¹¹⁵. Por lo que concierne la mención a la actriz-cantante preferida de Raba, el autor se refiere a la actriz y cantante Libertad Lamarque (1908-2000), a la que Raba “oye por radio y ve en el cine” (Romero, 2006, p. 58); las experiencias ficticias del personaje interpretado por la actriz sirven a Raba de ejemplo¹¹⁶:

¿Cómo había logrado que él se enamorase de ella? La muchacha había sufrido mucho para conseguirlo y Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarle, él había empezado a quererla porque la veía buena y sacrificada, al extremo de pasar por madre del bebé de otra chica soltera, hija de la dueña de la pensión (p. 81)

Por lo que se refiere a los pensamientos de Raba (como también a los de Nené), cabe señalar que el autor nunca alude a cavilaciones que indiquen una forma de meditación aguda, el término reflexión aparece sólo en dos pasajes en la novela y en ambos casos se refieren a Mabel. En contraste con los gustos de Mabel el por el lujo, el cine europeo y el estadounidense (según Nélide detesta el cine nacional), en Raba, es

¹¹⁵ El más importante exponente de las producciones de temática nacional era, J.M.Padrón (2015), el actor, director de cine y guionista José Agustín Ferreyra; en sus producciones ocupaban un lugar central el tango y los arrabales y las temáticas de la cultura popular (Padrón, 2015, doc. digital).

¹¹⁶ La película que presenta una trama similar a la que el autor menciona es *La ley que olvidaron* (1938) del mencionado José Agustín Ferreyra. La película, según F. M. Peña (2012) ideada siguiendo el ejemplo del cine que consagró a Carlos Gardel, es la última de una trilogía dedicada a destacar a la actriz y cantante Libertad Lamarque, que por aquellos años todavía no había consolidado los rasgos de su personalidad cinematográfica (doc. digital).

coherente con el arquetipo de la sirvienta nacional¹¹⁷, todo remite a lo popular, a lo propiamente vernáculo. La película es nacional, su actriz-cantante preferida argentina, la historia también, se trata de una versión melodramática de las diferencias de clases, del lugar que le corresponde a una sirvienta “buena y sacrificada” como ella, la película refuerza la convicción de la división de clases.

Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y a rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase. Además había muchachos buenos y trabajadores que le gustaban (...) (Puig, 1974, p. 81)

La película propone el estereotipo de la sirvienta buena y sacrificada, lo cual significaba una mujer sin instrucción y sumisa, capaz de soportar largas horas de trabajo, de renunciar a cualquier tipo de reivindicación de derechos laborales, como tampoco de remuneración económica adecuada a las horas de servicio y además el acoso sexual del “patrón” o de uno de sus allegados. La vida se ensaña con ella, su apodo ofensivo lo ejemplifica: “cuando era chica tenía el trasero prominente y en punta como la rabadilla de una gallina; en el rancho donde la crio la tía la empezaron a llamar así” (Puig, 1974, p. 62). La vida de Raba es sacrificada; desconoce la desvalorización que la relega a los márgenes de la sociedad, surge en ella sólo algún tipo de sentimiento de rebelión:

Pero al día siguiente no podría ir a la acostumbrada función de cine en Viernes populares, porque los patrones tenían invitados a

¹¹⁷ Arquetipo que se repetirá insistentemente en todas las protagonistas de las futuras telenovelas de toda Hispanoamérica.

cenar. *Raba sin saber por qué*¹¹⁸ tomó una alpargata del suelo y la arrojó con fuerza contra una estantería. Una botella de lavandina cayó y se rompió. Raba recogió los pedazos, secó el piso y volvió a la cama (Puig, 1974, p. 81)

Pero ella “no sabe por qué”, en su simplicidad no sabe dar respuesta a sus emociones, ni tanto menos reflexionar, su modo de actuar se asemeja al de una autómatas, se limita a su rol de servidora y a cumplir con sus costumbres:

A las 20:50 pasó sola por el Cine Teatro “Andaluz”, se anunciaba para el día siguiente en Viernes Populares una película argentina cómica. A pesar que no dieran una película con su actriz-cantante favorita, lo mismo iría a la función con la sirvienta del Intendente Municipal, como todos los viernes, cinco centavos las damas y diez los caballeros (p.83).

En cuanto a su vida afectiva, fluye con el ritmo y la trivialidad de una ranchera¹¹⁹, respecto a su relación con Pancho, vive su experiencia con él desde una perspectiva diferente a la de Mabel, para ella no es un “negro barato”, al igual que ella es “muchacho bueno y trabajador”:

A las 20:40 Pancho el albañil se le acercó y le habló. Raba trató de ocultar su entusiasmo. Pancho tenía una camisa de mangas cortas, de donde salían dos brazos musculosos cubiertos de

¹¹⁸ Cursivo añadido.

¹¹⁹ Género musical popular y folclórico de origen mexicano, los temas son la vida campesina, las tragedias amorosas, el amor de pareja. El estilo de interpretación de las rancheras es extremadamente emotivo.

espeso vello, el cuello de la camisa estaba abierto y se entreveía el pecho cubierto del mismo vello. Raba sin saber por qué pensó en un gorila temible, con las cejas tupidas pero bien delineadas, las pestañas arqueadas y el bigote cubriendo en parte la boca grande (Puig, 1974, p. 82-83).

Para Raba, Pancho es su par, es un “cabecita negra” como ella: “Raba caminaba al lado del albañil, se retocaba el peinado de tanto en tanto, el pelo le nacía a Raba de la media frente, lacio, tupido y color tierra” (Puig, 1974, p.83). Las características de su físico no despiertan en ella el mismo tipo de fantasía erótica que en Mabel. Todo en ella es popular, no frecuenta los bailes organizados para la clase media, sino las romerías populares, fiestas de origen español¹²⁰. Aunque los músicos y parte de las canciones propuestas podían coincidir con la de los bailes de la clase media, era el lugar en donde se realizaba el evento a marcar la diferencia de clases sociales, el horario de inicio, ciertos géneros que en los bailes de los burgueses ya no se proponían. De hecho, en la novela de Puig leemos, además de los apellidos españoles de los personajes que aquí nos interesa, otras informaciones que caracterizan la fiesta, por ejemplo, que se encuentra lejos de las calles asfaltadas e iluminadas, en una zona de calles de tierra, con oscura y con muchos árboles:

Hora de apertura: 18:30 horas. (...) Perfume predominante: el de las hojas de los eucaliptos que rodean al Prado Gallego (...) Pieza

¹²⁰ Sobre las romerías se puede consultar: *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, I. Saz, F. Archilés, eds., Uní. Valencia, 2012 y Da Orden M. L., *Inmigración española, familia y movilidad social en la Argentina moderna. Una mirada desde Mar del Plata (1890-1930)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2004.

bailable de ritmo más rápido: pasodoble “El relicario¹²¹” (...) Adorno lucido por mayor número de damas: cinta de seda colocada a modo de vincha realzando el enrollado permanente de la cabellera. Flor elegida con mayor frecuencia por los caballeros para colocar en el ojal de su saco: el clavel (...) Acompañante de Raba: su mejor amiga, la mucama del Intendente Municipal. Primera pieza bailada por Raba: ranchera “Mi rancherita” (...) Primera pieza bailada por Raba y Pancho: tango “El entrerriano” (Puig, 1974, p. 92-94).

Como M.L. Da Orden (2004) observa, desde el inicio del siglo XX, se produjo una transformación del carácter religioso de estas fiestas, con la llegada de la inmigración, se convirtieron en eventos de encuentro y recreación, comenzaron a ser importantes las comidas, los juegos, la música y los bailes. Hubo sectores de la prensa socialista que polemizaban acerca de las transformaciones sufridas por el sentido original de la fiesta; en uno de estos artículos titulado “Las romerías” del periódico *El trabajo* de Mar del Plata, se criticaba también: “Únase a esto que “el niño bien”, el “mozo decente” va a las romerías a hacer su presa en la desgraciada mucama y se podrá medir la escena en sus verdaderas proporciones (Da Orden 2004, p.178). De informar a Raba del peligro que acechaba a sirvientas y mucamas se había ocupado, como hemos escrito en el capítulo precedente, su “patrona”, la mujer del Dr. Aschero. Por lo que se refiere a su relación con Pancho, la consideración que tiene el albañil-suboficial de policía de las mujeres coincide con la

¹²¹ El pasodoble es José Padilla Sánchez (1889-1960), fue compuesto en 1914. El tema trata de amor y muerte.

de su mejor amigo, Juan Carlos, quien le aconseja “si vos no la atropellás, se va a creer que sos tonto” (Puig, 1974, p. 96).

De hecho, el autor no se refiere a los sentimientos de su personaje, sino a las intenciones que persigue: “Caballero que concurrió a las romerías con el propósito de irrumpir en la existencia de Raba: Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho” (Puig, 1974, p. 96); su personaje calcula el modo más conveniente de actuar de para llevar a cabo su objetivo, el rol de la mujer se limita para él al de una presa que debe cazar, Pancho recuerda el consejo de su mejor amigo “si no le das el zarpazo...” (Puig, 1974, p. 96).

La metáfora alude a un instinto animal, lo guía sólo el instinto del macho cazador: la concretización de sus planes se ve favorecida por varias circunstancias, desde el tiempo atmosférico, a la oscuridad por la falta de la luz lunar, a la aparición casual de un animal: “el acercamiento de un perro vagabundo de aspecto temible que asustó a Raba y dio lugar a una muestra inequívoca de coraje por parte de Pancho, lo cual despertó en Raba una cálida sensación de amparo” (Puig, 1974, p. 94). La elección del lugar donde llevar a cabo sus propósitos “una obra en construcción en la vecindad” (Puig, 1974, p. 95), añaden a la escena la dimensión de vileza del personaje y la poca consideración que siente por Raba: “Asunto importante de que habló Pancho a Raba, como prometido: el deseo de estar en compañía de ella, deseo que según él lo obsesionaba noche y día” (Puig, 1974, p. 95).

La violencia y el engaño predominan en los pensamientos del hombre frente a Raba en la oscuridad, nadie puede verlos, y nuevamente

recuerda los consejos de su amigo: “cuando estés con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar, ¿eso para qué sirve?” (Puig, 1974, p. 95), en tal situación la idea del diálogo con una mujer era para estos personajes inútil ya que el uso de la violencia les permite obtener lo deseado. Asimismo, Pancho, sin darse cuenta de su contradicción social usa un lenguaje racista con Raba; sueña con las blancas como Nélide, la considera “una negra” y como tal, la desvaloriza y se burla de ella, como las burguesas hacen con él:

No sabe ni dar un beso, tiene un poco de bigote, patas negras cara negra, ¿le hago una caricita? Suavecita pobre negra, (...) le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es muy trabajadora, que le tiene la casa limpia a la patrona ¿qué más le puedo decir a una negra como esta? qué mansita que es la negra, esta no sabe nada, me da pena aprovecharme (...) se cree que yo la quiero, se cree que mañana me caso, el bigotito de la negra, una pelusa suave, (...) yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte, es para defenderte de los perros, que mansita que es mi negra, pero si te retobás¹²² estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo... (Puig, 1974, p. 95-96).

Raba, en cambio, ve en Pancho un pretendiente serio, no teme la oscuridad en compañía del hombre, le preocupan las habladurías de la gente, la opinión de su mejor amiga, aunque según las convenciones puede relacionarse con un hombre de su categoría, su “patrona” se lo

¹²² Rebelarse

aconseja, ella cree sinceramente en los sus consejos y en el amor de su cortejador:

Pancho no es de esos que después de noviar con las otras se aprovechan de sirvientas, bueno y trabajador, (...) él tiene callos en las manos, me hace cosquilla con esos callos tan duros ¡cómo le chumbó¹²³ fuerte al perro! Si un día el patrón se me quiere aprovechar yo corro y lo llamo a Pancho (...) ay que linda cosquillita, qué besos fuertes que da, ¿será cierto que me quiere? me da carne de gallina después que me besa fuerte y me acaricia despacito... (Puig, 1974, p. 96)

Raba ve en Pancho el hombre que la puede proteger de los abusos de otros hombres, el hombre bueno y trabajador con el que puede formar una familia, tener hijos y una casa de material:

Nuevos sentimientos experimentados por Raba la noche del 26 de abril de 1937 al despedirse de Pancho en la puerta de calle del domicilio del doctor Aschero: el deseo de ver aparecer a Pancho en alguna vereda oscura la noche siguiente, sin ballenitas en el cuello de la camisa para así poder colocarle ella las sustraídas al doctor Aschero (Puig, 1974, p. 97)

También ella es incapaz de imaginar su futuro sin un hombre a su lado y por lo aprendido en las películas también para la sirvienta ingenua “buena y sacrificada” llega el matrimonio en la iglesia, el único final feliz posible. Así, cada cual actúa dentro del estereotipo que lo encasilla:

¹²³ Azuzar a un perro para que ladre

como corresponde a una sirvienta ingenua, no reconoce al hombre que la está engañando:

Recorrido de las lágrimas de Raba: sus mejillas, su cuerpo, las mejillas de Pancho, el pañuelo de Pancho, el cuello de la camisa de Pancho, los yuyos, la tierra seca del pastizal, las mangas del vestido de Raba, la almohada de Raba (Puig, 1974, p.97)

Tendrá un hijo de él; y por un lapso de tiempo él continuará a engañarla con varias astucias, que por absurdo ella creerá, y luego le será infiel con la hija, blanca y maestra, de su nueva “patrona”, hasta que descubrirá el engaño y la falsedad del hombre como en una auténtica ranchera de tema trágico-amoroso no faltará el crimen; pero a diferencia de la sirvienta de la película interpretada por su actriz cantante favorita, para ella el soñado matrimonio por iglesia no llegará nunca, se resignará al concubinato con un viudo “vecino del rancho de su tía” (Puig, 1974, p. 209).

Lo popular se manifiesta claramente en Raba en la undécima entrega; mientras trabaja, la ingenua sirvienta piensa en su hijo y en su padre y canta tangos, que evocan como sostiene G. Fabry (2013), la existencia de las dos dimensiones que la rodean, la de los tangos y la de la vida real, su “proyección en los tangos es simétrica a la de Mabel” porque sus figuraciones son premonitorias. En esta entrega Raba tararea tres tangos, tres pasajes a tres dimensiones que van describiendo sus deseos y temores, su ruptura con Pancho y anticipando la tragedia que seguirá. Para la estudiosa, Raba “es uno de los personajes menos “ciegos”, más lúcidos de la novela” (p.88). En el final del largo

monólogo de la undécima entrega y mientras prepara un pollo Raba libera su agresividad hacia Pancho, y ya en la calle mientras lo espera, y viendo que cruza la calle para evitarla, se pregunta si siente temor de ella:

Y si nos ve tu papá (...) y delante de la gente te hace un desprecio... ¿tendría miedo que le dé un cuchillazo que se cruzó a la confitería... con la cuchilla grande le corté el ala a un pollo pelado, el cogote, las patas (...) lo corro por el gallinero, lo agarro, (...) de un cuchillazo le corto la cabeza (...) y con toda la fuerza le doy otro cuchillazo para abrirle la pechuga (Puig, 1974, p.167).

Como justamente observa Fabry (2013), “al asesinar a Pancho de un “cuchillazo”, Raba demuestra su dominio de los códigos”, en primer lugar, escribe Fabry, ya no será una gallina como su sobrenombre lo indica, porque es ella “la que mata las gallinas”; en segundo lugar, porque supera las letras de los tangos en las cuales es siempre la mujer la víctima de las pasiones fatales, Raba acaba con el hombre que la engañó y “se transforma en sujeto que toma las riendas de su vida” (p.89). Ya no es Rabadilla, la extremidad de un ave, sino Antonia Josefa Ramírez, una mujer con el suficiente coraje como para abandonar la pasividad y actuar, que, al contrario de Mabel, siguió sus impulsos.

La posibilidad del final feliz, afirma J. Corbatta (1988), no existe en Boquitas pintadas, porque para la estudiosa la novela es en realidad “un doble invertido del folletín”, la narración de desencantos y fracasos, es una muestra de personajes “estafados por un sistema al que se adhirieron sin cuestionamientos alguno de sus reglas” (p. 37). En opinión

de J. Corbatta el imaginario de personajes como Nené, Mabel, Celina, Rabadilla, está configurado según lenguajes que no sólo no son propios, que han tomado del cine, de las canciones y las radionovelas, sino que también es el único de que disponen para expresarse, por ello, afirma la autora, se produce un “desfasaje entre habla y conducta, la transformación del lenguaje (...) se transforma en modo de encubrimiento, máscara” (p. 42).

En cuanto a Luis Alberto Molina de *El beso de la mujer araña* (1976), el homosexual que se percibe mujer atrapado en el cuerpo de hombre, mencionado en el precedente capítulo de este trabajo, comparte con las demás mujeres de *Boquitas pintadas*, además de la pasión por el mismo tipo de cine, la creencia en la “existencia del macho superior”, su personaje es “un homosexual, con fijación femenina, (...) todavía puede defender esa ideología” (Romero, 2006, p. 152). Acerca de su personaje, Puig afirmaba en 1979:

(Molina es) última de las mujeres románticas (...) En los setenta, la única mujer que todavía podía persistir con esos viejos clichés eran personas que adoptaban los modelos de conducta y no tenían manera de experimentar con ellos Molina se quiere casar con un hombre fuerte y convertirse en una esposa sometida (Romero, 2006, p. 183-184)

Si bien el complejo tema de la homosexualidad no concierne este trabajo, podríamos pensar este personaje según la tesis de Rosi Braidotti (2014), en cuanto la filósofa propone pensar el cuerpo o la *encarnación del sujeto* como el “punto di sovrapposizione del fisico, del simbolico e

del sociológico” (2014), esto es posible por la capacidad específicamente humana de trascender singularidades como la raza, el sexo o la cultura, sin por ello abandonar estas cualidades. Podemos concebir el cuerpo, según esta perspectiva como una superficie colocada en el punto de intersección de la dimensión anatómica con la dimensión simbólica del lenguaje. El sujeto se define teniendo en cuenta variables que se superponen y codifican como el sexo, la nacionalidad, la edad, la cultura, etc. En la cultura occidental la variable preeminente es la sexualidad, pero una sexualidad que implica poder y produce sujetos sexuados. De hecho, afirmaba Puig, “en la sociedad presente, por lo menos hasta muy recientemente, tú no tenías mucha elección. Seguías a tu madre o a tu padre, ellos eran los modelos (Romero, 2006, p. 183-184). Debido a ello, sostiene la filósofa, reafirmando las reflexiones de Foucault, encontramos al sujeto sexuado sumergido en una red de relaciones de poder. La sexualidad es uno de los códigos semióticos que gobiernan estas relaciones de poder, subraya, porque manipula la percepción de las diferencias morfológicas entre los sexos y coloca los sujetos en estructuras de normas discursivas y materiales funcionales al poder dominante (Braidotti, 2014, doc. digital).

Rosi Braidotti (2014) sugiere un modo inteligente y respetuoso de la diferencia para superar las lógicas en las que la cultura occidental ha confinado el cuerpo y su identidad sexual y de género; se trata de pensar un Sujeto “nómada”, capaz de superar estas lógicas, de atravesarlas y de desligarse completamente de la idea de un centro jerárquico, de una identidad única y de la sexualidad que define la identidad de género

única y monolítica. Por el contrario, dado que no existe principio “natural” que confine al sujeto en un sexo; la ambivalencia sexual admite y se manifiesta en elecciones y conductas que bajo ningún modo constituyen una marca absoluta vinculada a un determinado órgano sexual., de hecho, sexo y género pueden sobreponerse, confundirse, fluctuar según las diferentes definiciones de masculino y femenino. Es necesario poner el acento en un ser-encarnado, sexualmente diferenciado del Sujeto del lenguaje; porque insiste, es en el lenguaje y no en la anatomía donde la subjetividad sexuada encuentra su voz, toma cuerpo y se genera (doc.digital).

Conclusiones

La italiana y la argentina son dos sociedades fundamentalmente patriarcales, y si bien es verdad que en los últimos años hay una mayor conciencia sobre la desigualdad de género, todavía queda muchísimo por hacer. A pesar de la denuncia constante de la violencia de género y de la labor de movimientos a favor de la igualdad, los medios masivos de comunicación, las diferentes posturas políticas y religiosas y, por último, las dramáticas cifras de los feminicidios en ambos países demuestra que la visión unilateral y maniquea de la realidad que impone el sistema patriarcal, todavía hoy como en la época de la narrativa objeto de estudio de este trabajo, persiste.

Argentina e Italia son dos sociedades donde prevalecen el culto al cuerpo bello y saludable, a la juventud y a la hipersexualidad, y donde comportamientos y modelos estereotipados de mujeres, que conllevan prejuicios machistas y sexistas se traducen en justificación de la violencia de género. En los dos países la violencia hacia las mujeres es un fenómeno bastante frecuente. Como denuncia la filósofa Michela Marzano (2010), en Italia el cuerpo de la mujer es mercantilizado; las mujeres son objeto de ofensas y humillaciones.

La literatura tuvo un rol importante en la construcción y formación de las lectoras y lectores y en la preservación de modelos femeninos estereotipados que sin duda favorecieron las discriminaciones hacia las mujeres. La historia y la literatura del período en que vivieron Amalia Liana Negretti Odescalchi de Cambiasi y Manuel Puig era exclusivo dominio masculino. La sumisión de las mujeres, como la de

otros grupos sociales, desde siempre corresponde a ideologías que procuran construir o conservar jerarquías discriminantes que se apoyan y justifican en la diferencia de género y en la presunta inferioridad femenina. Sin embargo, los hechos históricos prueban que estas afirmaciones son totalmente injustificadas. Desde siempre hubo en todos los campos de la actividad humana, mujeres independientes y activas que pretendieron su derecho a una vida pública y demostraron sus capacidades intelectuales y artísticas.

En el campo literario italiano y argentino, siempre hubo mujeres resueltas y conscientes de las problemáticas políticas y sociales. En Argentina, ya a mitad del siglo XIX, las mujeres escritoras daban muestra de su empeño en la lucha a favor del derecho y la importancia de la educación de las mujeres, y, al mismo tiempo de su creatividad literaria a través de la publicación de sus novelas sentimentales, como fue el caso de Juana Paula Manso; otras dieron prueba de su capacidad de ocuparse de cuestiones como las reivindicaciones laborales o la lucha política como hicieron las anárquicas de *La voz de la mujer*, denunciando las discriminaciones que sufrían las mujeres, en lo político, social y laboral. Asimismo, las escritoras italianas, como las argentinas sometidas a las mismas discriminaciones, encontraron en la escritura, en la literatura de corte sentimental, el espacio creativo que les negaba el canon literario masculino y como aquellas fueron ignoradas por las historiografías y críticas literarias cultas. Fueron mujeres que se empeñaron seriamente en su labor de escritoras y demostraron sus

habilidades creativas considerando que debían adaptarse a las imposiciones de las sociedades patriarcales.

Por lo que concierne el caso específico de Liala y de su obra, la parcelación literaria que la excluye de la tradición literaria nacional, (hemos mencionado el ejemplo de su ausencia en la obra de A. Asor Rosa) se debe en parte a la superficialidad con que muchos estudiosos, como por ejemplo U. Eco y una parte de la crítica literaria y periodística, que entre los años sesenta y ochenta, han juzgado sus novelas y el género rosa.

En base al material examinado (ensayos, publicaciones científicas y artículos periodísticos), podemos afirmar que en aquellas décadas se han enfatizado ciertos aspectos de la personalidad de la escritora, pero no se han explorado suficientemente otros aspectos determinantes en su obra, como el respeto de las pautas del género o los vínculos con sus lectoras y lectores, como también se han descuidado otros factores fundamentales como la fuerte gravitación del régimen fascista en la vida individual y colectiva de la época y la amarga historia sentimental de la autora.

Sin embargo, pensamos que la exclusión se debe principalmente a la rigidez y al conservadurismo de un canon literario eminentemente masculino que, en nuestra opinión, evidencia la necesidad de una revisión que considere sin prejuicios también la perspectiva de las mujeres; de todas las mujeres, que incluya, como sucede con los escritores varones, aún las perspectivas más discutibles desde un punto de vista ético-ideológico de escritoras como Liala, o las sensibilidades de

tantas otras escritoras olvidadas o excluidas deliberadamente; y que valore a las autoras con sus particularidades como escritoras de literatura dentro de un género con pautas rígidas, convencidos que la diferencia género no decreta el valor literario de una obra. En consecuencia, y más allá de las numerosas declaraciones reaccionarias de la escritora con respecto al rol de las mujeres en la sociedad y hacia los movimientos feministas, consideramos a Liala escritora y a sus novelas literatura.

Sin duda, la exclusión de la escritura de las mujeres limitó la literatura a la parcialidad de un solo punto de vista, el de los hombres: enciclopedistas, historiadores y académicos, establecieron los cánones de la cultura oficial y de la memoria pública. En Argentina e Italia durante largo tiempo ideologías conservadoras y misóginas empobrecieron a las respectivas literaturas nacionales privándolas de los aportes creativos, de las perspectivas y de la crítica literaria de un gran número de escritoras. No sucedió así con Manuel Puig y la tradición literaria argentina: pese a las críticas sarcásticas de escritores consagrados como Borges, su narrativa contaminada con los géneros populares, su innovadora novela conversacional con su mundo femenino y sentimental fue valorizada; en un primer tiempo fuera de Argentina y del reaccionario mundo machista latinoamericano, luego por los intelectuales nacionales.

Por lo que se refiere a las marcas que lleva esta narrativa, el epíteto rosa, no corresponde a razones biológicas ni de ninguna otra índole que relacionen el color rosa a las mujeres, se trata de una asociación arbitraria moderna, ya que hasta mediados del siglo XIX el

color no indicaba alguna diferencia sexual. Otra cuestión atañe la clasificación de la obra de la Liala dentro de la paraliteratura: varios elementos refutan esta clasificación: ante todo la serialidad, si bien es verdad que su obra es al cuanto prolífica, la suya es una novela de autora, a diferencia de la intercambiabilidad de los autores seriales, la autora no es intercambiable, el fracasado experimento de los años ochenta de llevar a la televisión sus obras confirma nuestra aserción, su personal estilo lingüístico es insustituible para sus lectoras; la estrategia expresiva de la escritora es sutil y contiene un cierto humor que le permite establecer una casi íntima relación de complicidad entre ella y su público y, al mismo tiempo, mitigar o suavizar las tramas más incómodas.

A esta particularidad se añade otro elemento sumamente importante, la escritora, como una moderna empresaria, se ocupa personalmente de la gestión de sus obras y de la relación con sus lectoras y lectores. Sus novelas no se ajustan a la “serialidad” de las colecciones comercializadas desde los años ochenta; la suya es una narrativa que tiene cuenta de las sugerencias y los sueños de su público, su nombre garantiza la diferencia respecto a las demás autoras y autores de novelas rosa.

Es innegable que la narrativa de la escritora representaba una fuente de conocimientos, no sólo en cuanto indicaba modos de comportamientos para afrontar una relación sentimental, sino también para los más variados argumentos. Para generaciones de lectoras no se trataba de lecturas efímeras, por el contrario, las novelas de la escritora satisfacían la seria necesidad de una educación sentimental y

contemporáneamente la exigencia de evasión de una sociedad que las discriminaba y las consideraba cuerpos reproductores.

Este enorme público, de clase trabajadora y pequeñoburguesa, en su mayoría mujeres, que leía sus novelas y requería sus consejos, compartían sus sueños con las heroínas del rosa; pero su realidad era sumamente sacrificada con respecto a las de las mujeres de la ficción: los agobios del trabajo en las fábricas mal retribuido, de sirvientas o secretarias, las tareas de casa, el cuidado de los hijos, el deber de esposas. La única posibilidad de escapar de tanta fatiga y, en la mayoría de los casos, también de tanta miseria era sumergirse en esa especie de novelas-portal que las conducía a esa otra dimensión cortés y perfumada, donde una lágrima doblegaba al más valiente de los galanes y las manos, resguardadas por guantes de finísima seda, lucían siempre perfectas. No cabe duda que Liala, falsificaba la realidad, que la evitaba a su público y disimulaba cualquier tipo de situación ambigua: ofrecía a sus lectoras y lectores una vía de fuga de la realidad miserable y violenta que los rodeaba y contemporáneamente, les proponía un modelo de mujer y de relación de pareja donde se admitía sólo la delicadeza y la galantería, de los gestos y, por supuesto, del lenguaje.

Si bien el fascismo se encuentra muy ligado a la primera producción de Liala y en las novelas analizadas encontramos pasajes claramente concordantes con la ideología de Mussolini, cuales la exaltación *dell'uomo italico*, de la "italianidad" y el antisemitismo, no fue la novela de Liala la más cercana al régimen, hubo otras autoras (Prosperi, Steno, Dias) comprometidas con la dictadura que se

propusieron modificar las pautas del género para acercarlo a los intereses del fascismo pero fracasaron, la estructura del régimen es inamovible y sigue sus propias reglas. Por otra parte, no todas sus heroínas reforzaban la propaganda misógina del fascismo: en numerosos pasajes el comportamiento de sus heroínas se disocia de las consignas del régimen.

No siempre sus modelos coinciden con los de la dictadura: en algunas heroínas presenta conductas que disimuladamente desobedecían al comportamiento que se exigía a las mujeres: algunas de ellas se convierten en amantes de ricos burgueses, sacrifican el valor de su virginidad en vistas de una mejoría económica, otras desean realizarse como cantantes; la importancia de estas actitudes reside en que, si bien alcanzaban estos objetivos por medio del matrimonio o de una relación adúltera, recurrían a la protección masculina conscientes de sus acciones, siguiendo sus impulsos y desafiando el orden establecido. Por otra parte, la historia personal de la escritora presenta aspectos similares a los de algunas de sus heroínas, tuvo relaciones adúlteras, económicamente fue independiente y vivió del fruto de su trabajo.

Podemos concluir que, aunque las afinidades de Liala con la ideología del régimen eran innegables, también lo fueron las divergencias, si bien disimuladas, consciente o inconscientemente, dadas las características de la dictadura fascista. Un año antes de su fallecimiento en 1995, en una entrevista concedida al escritor A. Busi, Liala decía que había ignorado al dictador y que del mismo modo se había comportado Mussolini, se declaraba monárquica, pero se sentía moderna, y que por ello votaba Democracia Cristiana. En nuestra

opinión, la definición que de ella da el escritor, “perfecta dama de corte” se adapta a la personalidad de la escritora.

Derrocado Mussolini, durante los años de la Democracia Cristiana, la autora y su público quedaron fuera del interés de los intelectuales y políticos democráticos; cabe señalar que en democracia no se pusieron en práctica medidas que permitieran un real cambio de perspectiva, en cuanto no se abolieron las leyes que legalizaban la violencia hacia las mujeres, y al mismo tiempo, se las igualó a los hombres en cuanto a derechos laborales, sin tener en cuenta las ulteriores faenas domésticas de la trabajadoras.

Con respecto a los autores, podemos afirmar que entre Liala y Manuel Puig existen diferencias ideológicas indiscutibles y que son determinantes en las respectivas obras: se trata de dos autores con dos visiones del mundo radicalmente opuestas. Sin embargo, comparten una fuente de inspiración: los géneros populares, en ellos se encuentra el gran arte y la literatura de masas, la irrupción de la historia y las ideologías en la ficción.

En la novela del escritor argentino, la temática de su obra está centrada en la relación entre opresores y subyugados, entre quien detiene la autoridad y quien debe someterse a ella. Sus heroínas formaban parte de una estructura social marcadamente discriminatoria para las mujeres en todos los ámbitos de la cultura que las conducía a la alienación: atrapadas en los modelos de comportamiento que ofrecían los medios literarios y cinematográficos vivían existencias que las asfixiaban; el mundo de la ficción construido evidentemente para satisfacer el deseo

masculino de dominio las narcotizaba y las convertía en objetos incapaces de reaccionar.

Sin embargo, al final de *Boquitas pintadas* algunas de sus heroínas demuestran capacidad de reflexión, de haber vivido engañadas persiguiendo sueños; una de ellas será más activa y reivindicará su dignidad, que si bien conduce a un hecho trágico, responde a una forma de voluntad de rebelión ante la arrogancia y el desprecio del hombre que la ha engañado. Las heroínas de Liala estaban atrapadas en el rol de mujer que el género les exigía y al que la escritora obedecía.

Podemos concluir afirmando que lejos de ser una lectura banal para generaciones de lectoras, este fue un género serio donde encontrar respuestas que suplían la falta de una educación afectiva y al mismo tiempo evasión. El éxito de las heroínas de las novelas rosa radicaba en la capacidad de vehicular sueños y ofrecer modelos, aspecto central para la aprobación de las lectoras: la capacidad del género rosa de proponer modelos de mujeres que, ciertamente dentro del limitadísimo espacio que se les concedía en las sociedades conservadoras y reaccionarias que las reprimía, eran capaces de sobreponerse a las dificultades y de anteponer sus sentimientos a las imposiciones sociales que las aprisionaban, aunque ello significara quedar aún más marginalizadas.

Referencias bibliográficas

- Albert P., Fortunati V., Franci G., Galateria D., Mangaroni R., Pozzato M.P., Sabbadini T., Tempera M. (1986). *Maestre d'amore. Eroine e scrittrici nell'impero del rosa inglese*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Amícola J. (2000). *Camp y postavanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Amoròs A. (1968). *Sociologia de una novela rosa*. Madrid: Cuadernos Taurus 77.
- Arslan A. (1998). *Dame, galline e regine. La scrittura italiana fra 800 e 900*. Milano: Guerini
- Asor Rosa A. (1988). *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Asor Rosa, A. (2009). *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della nazione*. Torino: Einaudi.
- Barrancos D. (2012). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Random House Mondadori. (Edición digital).
- Barrancos D. (2012). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Random House Mondadori. (Edición digital).
- Bazzano, N. (2008). *La donna perfetta. Storia di Barbie*. Bari: eBook Laterza. (Edición digital).
- Bertola S. (2015). *Romanzo rosa*. Torino: Einaudi.
- Bordoni C. (1993). *Il romanzo di consumo*. Napoli: Liguori editore.
- Braidotti R. (2014). *Nuovi soggetti nomadi*. Ebook @ Women (Obra publicada en 2002). (Edición digital).

- Broch H. (1990). *Il Kitsch*. (R. Malagoli, S. Vertone trads.). Torino: Einaudi. (Obra publicada en 1975)
- Busi A. (1990). *L'amore è una budella gentile*. Milano: Mondadori.
- Calamadrei P. (2014). *Il fascismo come regime della menzogna*. Roma-Bari: Editori Laterza. (Edizione digitale).
- Cambiasi P. y Safier, M. (2013). *Io sono tuo, tu sei mia. Le più belle frasi d'amore di Liala*. Venezia: Sonzogno di Marsilio Editori. (Edición digital).
- Campra R. (2006). *America latina: l'identità e la maschera*. Roma: Meltemi. (Obra publicada en 1999).
- Carranza Romero A. y Rodríguez Varela A, Ventura E. (1997). *Manual de historia política y constitucional argentina (1776-1989)*. Buenos Aires: A.Z editora.
- Castillo C. (2004). *Manuel Puig Manuel y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista*. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
Recuperado de:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>
- Cavarero A. (1999). *Le filosofie femministe*. Torino: Paravia.
- Cecchetti V. (2011). *Generi della letteratura popolare. Feuilletton, fascicoli e fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*. Latina: Edizioni Tunué.
- Confidenze di Liala. La posta di Elena. Risposte di Liala*, Anno V - N. 49 - 3dicembre 1950. Milano: Periodici Mondadori.

- Corbatta, J. (1988). *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Editorial Orígenes.
- Curino L. (1995). *Il romanzo rosa orfano di Liala*. La stampa, Cronache, domenica 16 aprile 1995, p. 13.
- De Grazia V. (1992). *Le donne nel regime fascista. Il fascismo ha emancipato le donne?* (S. Musso, trad.). Venezia: Marsilio Editori. (Obra publicada en 1992).
- De Grazia V. (1996). *Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)*, en Duby G., Perrot M. (Coord. Thébaud F.). *Storia delle donne. Il Novecento*. (D. Germinario trad.). Roma-Bari: Laterza."
- Del Grosso L., Destreri, A. Brodesco, S. Giovanetti, S. Zanatta (2009). *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*. Milano: Franco Angeli. (Edición digital).
- Delly M. (1932). *Magalì*. Firenze: Biblioteca delle Signorine, Adriano Salani Editore.
- Di Martino A. (Coord.). (2003). *La questione femminile del novecento, documenti, testi, riflessioni*. Milano: Einaudi scuola.
- Eco Umberto (1979). *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Firenze: La nuova Italia.
- Eco, U. (2013). *Apocalípticos e integrados*. (Andrés Boglar, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra publicada en 1968).
- Eloy Martínez T. (1997). *La muerte no es un adiós*. (Z.J. Valcárcel, trad.) La Nación. Suplemento Cultura. Edició impresa 17/09/1997.

Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/214065-la-muerte-no-es-un-adios>

Faeti, A. (1980). *Dacci questo veleno!* Milano: L'asino d'oro.

Fabry G. (2013). *Entre alienación y liberación: Discurso interior y temporalidad en la novelística de Manuel Puig*. En Actas XIII Congreso AIH (Tomo III) pp. 84-92. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_013.pdf

Fellini Z. y Sansone V. (1999-2000). *La mujer en el Derecho penal argentino* en Anuario de Derecho penal N. 1999-2000.

Recuperado de:

http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/anuario/an_1999_10.pdf

Finocchi A. y Gigli Marchetti A. (2013) (al cuidado de). *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*. Atti del convegno di Milano, aprile 2011. Milano: Franco Angeli.

Galli G. (2008). *Credere, obbedire, combattere*. Varese: Hobby & Work.

Gálvez L. (2001). *Las mujeres y la patria. Nuevas historias de amor de la historia argentina*. Buenos Aires: Norma.

Gálvez L. (2003). *La segunda mitad del siglo* en Cuadernos Hispanoamericanos. 639 septiembre 2003. Madrid. (Edición digital).

Ghiazza S. (1991). *Così donna mi piaci en I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa*, al cuidado de De Donato G. y Gazzola Stacchini V. Roma: Editori Riuniti.

Goldchluk G. (s.f.). *Archivo Manuel Puig. Antecedentes*. Recuperado de:
<https://studylib.es/doc/7460496/antecedentes---facultad-de-humanidades-y-ciencias-de-la-e...>

Goytisoló J. (1990). Manuel Puig. Tribuna. El País. Edición impresa de
27/07/1990. Recuperado de:
http://elpais.com/diario/1990/07/27/opinion/649029609_850215.h

Gregoricchio F. (1981). *Liala. Sulla scrittrice italiana più letta e popolare*. Milano: Gammalibri.

Grillo M. V. (2004). *La Argentina y el mundo en los años de la novela semanal*, en *La novela semanal (Buenos Aires 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Cap. 1, pp. 15-27. Recuperado de:

<https://books.google.it/books?id=Jw3CPTp6VqoC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=maria+victoria+grillo+la+novela+semanal&source>

Grippa E. (2017). *Il romanzo rosa salverà l'editoria? Ecco perché piace e vende tanto*. Entrevista ad Anna Premoli. Recuperado de:
http://d.repubblica.it/attualita/2017/01/19/news/romanzi_rosa_Anna_Premoli_ti_prego_lasciati_odiare_e_solo_una_storia_d_amore_romanzi_rosa_pdf_intervista_romance-3383831/

Illouz E. (2015). *Il romanzo erotico. Cinquanta sfumature di grigio, i bestseller e la società*. (A. Grassi, trad.). Milano: goWare. (Obra publicada en 2013).

Irigaray I. (1965). *Juguete de un hombre*. Colección Alondra nº625. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.

- Jitrik N. (1975). *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Jitrik N. (1984). *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Jitrik N. (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- La voz de la mujer. Periódico Comunista Anárquico* (2011). Bogotá: Desde la Otra Orilla. Un Gato Negro Ediciones. Recuperado de: <http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2013/12/P%C3%A1ginas-desdeLVM.pdf>
- Liala (1945). *Tempesta sul lago*. Milano: Sonzogno.
- Liala (1946). *Il velo sulla fronte*. Milano: Rizzoli.
- Liala (1949). *L'ora placida*. Milano: Sonzogno.
- Liala (1949). *Voci dal mio passato*. Milano: Valsecchi.
- Liala (1950). *Fiaba d'amore tra ieri e domani*. Milano: Sonzogno.
- Liala (1951). *Signorsì*. Milano: Sonzogno. (Obra publicada en 1931).
- Liala (1977). *Diario vagabondo*. Milano: Sonzogno.
- Liala (1981). *A cavallo di Ugorò*. Milano: Sonzogno.
- Lombardo S. (2016). *Il romanzo rosa domina il mercato del self publishing*. Recuperado de: <http://www.writersdream.org/2016/10/il-romanzo-rosa-domina-il-mercato-del-self-publishing/>
- Luna F. (2009). *Breve historia de la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial el Ateneo

- Magli I. (1993). *De la dignidad de la mujer. La violencia contra las mujeres, el pensamiento de Wojtyla.* (B. Garí trad.). Barcelona: Icaria.
- Martinetto V. (2003). *La lengua salvada por la madre: Manuel Puig y el exilio.* Torino: Università degli Studi di Torino.
- Marzano M. (2010). *Sii bella e stai zitta. Perché l'Italia di oggi offende le donne.* Milano: Mondadori.
- Marzano M. (2012). *Gli assassini del pensiero. Manipolazioni fasciste di ieri e di oggi.* Trento: Erickson.
- Melissa P. (2011). *100 Colpi di spazzola prima di andare a dormire.* Milano: Bompiani. (Edición digital).
- Melo A. (2012). *El amor de los muchachos.* Buenos Aires: Ediciones Lea. (Edición digital).
- Mizrahi L. (1987). *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, Colección Controversia.
- Moi T. (1988). *Teoría literaria feminista.* (A. Bárcena trad.). Madrid: Catedra. (Obra publicada en 1988).
- Molero M. (2014). *Mucho más que cincuenta sombras.* Ámbito.com.
Recuperado de: <http://www.ambito.com/726732-mucho-mas-que-cincuenta-sombras>
- Molyeux, M. (2003). *Movimientos de mujeres en América Latina.* (J. Cruz trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Obra publicada en 2001).
- Morandini G. (1980). *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra 800 e 900.* Milano: Bompiani.

- Navarro M. (2002). *Evita en Nueva Historia Argentina*, Tomo 8: Los años peronistas (1943-1955) Torre J.C. (Coord.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Recuperado de:
http://ens9004.mza.infed.edu.ar/sitio/upload/Nueva_Historia_Argentina_Tomo_8.pdf
- Ocampo V. (1936). *La mujer y su expresión*. Sur. Buenos Aires.
Recuperado de: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/021_03.pdf
- Orgambide P. (1967). *El racismo en Argentina*, Revista Extra, abril 1967. Recuperado de:
<http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm>
- Pagliano G. (2003). *Presenze femminili nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori.
- Pagliara M. (1991). *Il capo infallibile en I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa*, al cuidado de De Donato G. y Gazzola Stacchini V. Roma: Editori Riuniti.
- Paoletti, J.B. (2012). *Pink and blue. Telling the boys from the girls in America*. Bloomington: Indiana University press. (Edición digital).
- Peña F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos Editorial. (Edición digital).
- Perrig S. (2013). *La mujer en el discurso peronista. 1946-1952*. Villa María: Eduvim. (Edición digital).
- Piglia R. (2014) *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo. (Edición digital).

- Piscitelli O. (1995). *Liala*. La stampa, Cronache, 16/04/95, p. 13.
- Puig M. (2006). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Booket. (Obra publicada en 1968).
- Puig M. (1974). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. (Obra publicada en 1969).
- Puig M. (1973). *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. (Obra publicada en 1973)
- Puig M. (2008). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Booket (Obra publicada en 1976).
- Puig M. (2013). *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral. (Obra publicada en 1979).
- Punte M. J. (2002). *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80*. Ansoáin: Ediciones Universidad de Navarra.
- Rak M. (1999). *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*. Roma: Donzelli.
- Randazzo, G. (1980). *L'amore è una cosa meravigliosa*. La Stampa, Torino 13 de febrero de 1980, pp. 14-15
- Romero, J. (2006). *Puig por Puig*. Madrid: Iberoamericana.
- Sáenz Quesada M. (2011). *Mariquita Sánchez: Vida política y sentimental*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. (Edición digital).
- Sáitta S. (2015). *La cultura. Argentina 1880/1930*. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra publicada en 2012). (Edición digital).

- Sánchez C., Carazo, Palencia (1997). *El discurso femenino de la novela rosa en lengua inglesa*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Sánchez M. (2016). *Beauvoir. Del sexo al género*. Barcelona: EMSE EDAPP. (edición digital: Vorpál Editorial)
- Sergio G. (2012). *Liala. Dal romanzo al fotoromanzo*. Milano: Mimesis.
- Sierra R. P. (1830). *La Aljaba: dedicado al bello sexo argentino*. N°2. 19/11/1830. Recuperado de:
URI: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/7565>
- Solís Hernández O. (2012). *Narradoras Mexicanas y Argentinas (siglos XX-XXI): Antología crítica*. La Aljaba, 16. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.ar/pdf/aljaba/v16/v16a13.pdf>
- Sontag S. (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. (H. Vázquez, M. Pessarrodona, trads.) Random House Mondadori, ed. en formato digital. (Obra original publicada en 1961).
- Soto M. (2005). *Romance. Placeres ocultos*. Página 12. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2222-2005-09-23.html>
- Southwell M. (2005). Juana P. Manso. Recuperado de:
<http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/mansos.pdf>
- Spinazzola V. (2007). *L'egemonia del romanzo*. Milano: Il saggiatore.
- Stewart E. (1988). *Una Diva*. Milano: Sperling&Kupfer.
- Susmel E. y D. (1957). *Opera Omnia di Benito Mussolini. vol. XXII*. Roma: IED Edizione.

Venturini A. (2010). *La Mujer que fue escritor y Best seller. Emma de la Barra (1860-1947)*. Página 12. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5570-2010-03-10.html>

Walter N. (2010). *Muñecas vivientes. El regreso del sexismo*. (M. A. Rilla, trad.). Madrid: Turner Publicaciones S.L. Edición digital.

Bibliografía consultada

AA.VV. (2004). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia.

Amícola, J. (2000). *Manuel Puig y la narración infinita*, en *Historia de la literatura argentina*, Tomo 11, Emecé, Buenos Aires 2000, pp. 295-319.

Asquer E. (2011). *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*. Roma-Bari: Laterza.

Ben Plotkin M. (2015). *La cultura. Argentina 1960/2000*. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra publicada en 2012). (Edición digital).

Betancourt R. F. (2009). *Mujer y filosofía en el pensamiento iberoamericano*. Barcelona: Anthropos.

Burgos F. (1985). *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Rigeneres.

Cabrera Infante G. (2001). *El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela*. Recuperado de:

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00410.htm>

- Cadioli A (1987). *La narrativa consumata*. Urbana: Transeuropa.
- Campra R. (2015). *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*. Villa María: Eduvim. (Edición digital).
- Capelli L. (2015). *La crisi del mercato editoriale italiano: uno specchio della crisi culturale*. LIBRI E RIVISTE D'ITALIA, ANNO XI, 4/2015. Recuperado de:
www.luisacapelli.eu/blog/uniromadue/00-corso-2016-17/
- Casadei A. (2001). *La critica letteraria del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Colección Harmony romanzi – HarperCollins Italia. Recuperado de:
<https://www.harpercollins.it/Harmony/Libri/Romance/Collezione>
- Corín, Tellado (1960). *Mi hija Nancy*. Barcelona: Bruguera.
- Cosse I. (2006). *Estigmas de nacimiento, Peronismo y orden familiar, 1946-1955*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- Cosse I. (2008). *La lucha por los derechos femeninos: Ocampo Victoria y la Unión Argentina de Mujeres (1936)*. Revista Humanitas, Vo. XXVI, n° 34, 2008, pp. 131-149. Recuperado de:
<https://www.aacademica.org/isabella.cosse/11.pdf>
- Crespo N. (2015). *Melodrama y villanía en Margarita (1875) de Josefina Pelliza de Sagasta*. Cuadernos del CILHA, 16(1), 92-112.
Recuperado de:
[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000100006&lng=es&tlng=es.](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000100006&lng=es&tlng=es)

Da Orden, M. L. (2004), *Inmigración española, familia y movilidad social en la argentina moderna. Una mirada desde Mar del Plata (1890-1930)*. Buenos Aires, Ed. Biblos.

Datos CONADEP. Recuperado de:

<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas-Indice.htm>

Datos feminicidio. Recuperado de:

http://www.elderecho.com/penal/femicidio-femicidio_11_360055003.html

Datos ISTAT (Istituto Nazionale di Statistiche) Recuperado de:

<http://www.istat.it/it/archivio/161716>.

Day S. (2013). *On fire*. (S. Cresti, trad.). Roma: One.

Delly, M.(1960). *Il re delle Ande*. Firenze: Adriano Salani Editore.

Dogliani, P. (2008). *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*. Torino: UTET, De Agostini libri 2014 (Edición digital).

Droznes L. (2014). *La pasión de Eva Perón*. Polonia: Ave Fénix.

Eco U. (1973). *Il costume di casa*. Milano: Bompiani.

Ferreras J.I. (2013). *La novela en el siglo XIX* (a). España: ACVF Editorial. (Obra publicada en 1990). (Edición digital).

Ferreras J.I. (2013). *La novela en el siglo XX* (b). España: ACVF Editorial. (Obra publicada en 1990). (Edición digital).

Ferreras J.I. (2013). *La novela en el siglo*. España: ACVF Editorial. (Obra publicada en 1990). (Edición digital).

Finchelstein F. (2012). *La Argentina fascista*. Buenos Aires: Random House Mondadori. (Edición digital).

- Giachetti D. (2008). *Un sessantotto e tre conflitti, Generazione, genere, classe*. Pisa: BFS edizioni.
- Gianini Belotti E. (2016). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli. (Obra publicada en 1973).
- Goldchluk G. (s.f.). Archivo digital Manuel Puig. U.N.L.P. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>
- Halperín J. (2012). *Las muchachas peronistas. Eva, Isabel y Cristina ¿Por qué desatan odios las mujeres en el poder?* Buenos Aires: Aguilar. (Edición digital).
- Il primo libro del fascista* (1939). Milano: Mondadori.
- Inmigración en Argentina. Recuperado de: <https://www.educ.ar/recursos/86619/inmigracion>
- Kozak C. (2011). *Manuel Puig, la política, el umbral*. Recuperado de: http://www.revistacdyt.uner.edu.ar/spanish/cdt_43/documentos/kozak.pdf
- Lazzarato F. y Moretti V. (1981). *La fiaba rosa: itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*. Roma: Bulzoni.
- Lemos González R. (2014). *Cine de ayer y hoy. Un recorrido por la Historia del Séptimo Arte*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina. (Edición digital).
- Liala (1947). *Peregrino del cielo*. Milano: Sonzogno.
- Liala (1949). *Sette corna*. Milano: Sonzogno.

- Liala (1988). *Buona fortuna. Storia di un cavallo, di un cane e di un amore*. Milano: Sonzogno
- Lipperini L. (2010) *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
- Lojo M. R. (2013). *La novela histórica en la Argentina: del romanticismo a la posmodernidad*. Cuadernos del CILHA, 14(2), 38-66. Recuperado de:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152013000200004&lng=es&tlng=es.
- Lombardo S. (2016). *Il romanzo rosa domina il mercato del self publishing*. Recuperado de:
<http://www.writersdream.org/2016/10/il-romanzo-rosa-domina-il-mercato-del-self-publishing/>
- Luti G. (1972). *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*. Firenze: La Nuova Italia.
- Madres Fundadoras de plaza de Mayo. Recuperado de:
<http://madresfundadoras.blogspot.it/search/label/ANIVERSARIO%20DE%20LA%20PRIMERA%20RONDA>
- Mafai M. (2015). *Diario italiano 1976-2006*. Bari: Laterza. (Obra publicada en 2008). (Edición digital).
- Magli I. (1982). *La femmina dell'uomo*. Roma-Bari: Laterza.
- Magli I. (1989). *La sessualità maschile*. Milano: Mondadori.
- Magnien B. (1995). *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Barcelona: Anthropos.

- Martínez Garrido E. (2000). *Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres*. Cuadernos de Filología italiana. N° extraordinario. pp.529-546. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0000330>
- Martínez P. (2016). *Género, política y revolución en los años setenta. Mujeres del PRT-ERP*. Buenos Aires: Editorial Maipue. (Edición digital).
- Martínez T. E. (1995). *Santa Evita*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- Mataix R. (2010). *Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales. Las "Lucía Miranda" de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6t159>
- Metral D. y Piva J. (2012). *De Kirchner a Perón, ida y vuelta: una polémica de comienzos de siglo*. Villa María: Eduvim.
- Molina H. B. (2012). *Femenino/masculino en "Lucía" (1860) de Eduarda Mansilla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r4d4>
- Montanaro P. (2012). *La memoria es una materia exquisita*. Página 12. Edición de 05/08/2012. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8128-1764-2012-08-05.html>
- Moreno H. C. (2016). *Cursilería & Kitsch en las letras hispánicas*. Hillsborough St. Raleigh, NC: Novamedia Editores. (Edición digital).

- Mosse G. (1982). *Sessualità e Nazionalismo*. (A. Zorzi trad.). Roma-Bari: Laterza.
- Mosse G. (1992). *Sessualità e nazionalismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Muchnik D. (2010). *Breve historia de la economía argentina*. Buenos Aires: Editorial el Ateneo.
- Muñoz D. (1990). Manuel Puig afirma que la crítica le ha hecho mucho daño. *El País*. Recuperado de:
http://elpais.com/diario/1990/04/25/cultura/640994409_850215.
- Mussolini Benito, *Discorso dell'ascensione*, 26 de mayo 1927.
- Orbuch, I. (2016). *Peronismo y educación física*. Buenos Aires: Miño Dávila.
- Pensar la Dictadura. Recuperado de:
http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/wp-content/uploads/2011/01/pensar_la_dictadura.pdf
- Peña F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos-Fundación OSDE. (Edición digital).
- Piglia R. (1993). *Manuel Puig y la magia del relato*, en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca/Colección Fierro.
- Propp, V. (2000). *Morfología della fiaba*, al cuidado de G.L. Bravo. Torino: Einaudi. (Obra publicada en 1966).
- Proyecto Desaparecidos. Recuperado de:
<http://www.desaparecidos.org/arg/>
- Queirolo, G. (2009). *Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y elite intelectual*. Buenos Aires: Clío & Asociados (13), pp.135-159. Recuperado de:

- Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=20Plata%20>
- Roffé R. (2000). *Puig: el enigma de lo femenino*. Recuperado de:
http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_00/1101200
- Rojas, A., & Heredia, A. (1999). *El sistema de salud y la situación de enfermería en Argentina*. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 7(1), 99-101. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-11691999000100013>
- Romano M. (1960). *¡Qué infierno de paraíso!* Barcelona: Bruguera
- Morvillo C. (2003). *La repubblica delle veline*. Milano: Rizzoli RCS.
- Sáenz Quesada M. (2012). *La Argentina. Historia del país y de su gente*. Buenos Aires: Random House Mondadori (Edición digital).
- Sáez Capel J. (2001). *Los migrantes y la discriminación en Argentina*. Scripta Nova N.94 (31)01/08/2001. Recuperado de:
<http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-31.htm>
- Saítta S. (2015). *La cultura. Argentina 1930/1960*. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra publicada en 2012). (Edición digital).
- Salueña I. (1960). *Murallas imbatibles*. Barcelona: Bruguera.
- Sanahuja, Yll M. E. (2002). *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer.
- Sánchez Muñoz C. (2016). *Simone de Beauvoir. Del sexo al género*. Madrid: EMSE EDAPP. (Edición digital).
- Santos L. (2003). *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana. (Edición digital).

- Sarlo B. (1986). *La trivialidad de la belleza: La novela semanal argentina (1917-1925)*. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 430, abril 1986. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-trivialidad-de-la-belleza-la-novela-semanal-argentina-1917-1925/>
- Sarlo B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sarlo B. (2014). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Obra publicada en 1994). (Edición digital).
- Sarlo B. (2014). *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Obra publicada en 2001). (Edición digital).
- Scoufalos C. (2007). *1955, memoria y resistencia*. Bs As: Editorial Biblos.
- Serao M. (1928). *Temì il leone*. Firenze: Salani.
- Serra F. (2011). *Le brave ragazze non leggono romanzi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Terán O. (2015). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Obra publicada en 2008). (Edición digital).
- Vaccarezza, V. (2013). *La radio argentina en sus comienzos: de los "locos de la azotea" al radioteatro*. Recuperado de: <http://suite101.net/article/los-comienzos-de-la-radio-argentina-a12268>
- Velázquez R. D. (s.f.). Radioteatro argentino. Recuperado de:

<https://historia-radio-tv.wikispaces.com/El+Radioteatro+argentino>

Von Franz, M.-L. (2002). *Il femminile nella fiaba*. (B. Sagittario y N. Neri, trads). Torino: Bollati Boringhieri.

web:<http://lacasadelencuentroblog.blogspot.it/2016/03/informe-de-investigacion-de-femicidios.html>

Zanardo L. (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli.

Zavala Iris M. (1995). *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana). Madrid: Anthropos.