

Textualidades femeninas: la auto(bio)grafía en Victoria Ocampo, Norah Lange y

Alejandra Pizarnik

Núria Calafell Sala*

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen:

Tres escrituras, tres modelos de mujer. Este trabajo nace con la voluntad de analizar, partiendo de una perspectiva autobiográfica y textual, las distintas formas de representación femenina en la primera mitad del siglo XX en Argentina: desde Victoria Ocampo, que traza el recorrido de una tachadura que hace emerger en el espacio de la página en blanco una sublimación corporal, hasta Alejandra Pizarnik, quien diluye los límites sexuales y genéricos para descubrirse en un espacio otro, pasando por Norah Lange y su mirada sesgada, todas ellas nos hablan de un significativo vacío sobre el que se tatúan procesos históricos, sociales y culturales.

Palabras clave: autobiografía, mujeres, cuerpo.

Abstract:

Three writings, three models of women. This essay wants to analyze, from an autobiography and textual perspective, the different ways of feminine representation in the first half of XXth century in Argentina: Victoria Ocampo, who makes reappear a woman's body cross in the blank page; Alejandra Pizarnik, who pierces the sexual and generic limits to discover itself in another space; and Norah Lange, who uses a broken sight, all of them talk about an empty word in which is possible to tattoo historical, social and cultural process.

Keywords: autobiography, women, body.

1. Ser mujer, materia escrita y escriturable

es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” u “hombre con algo de mujer”

Virginia Woolf: *Una habitación propia*.

Sonia Mattalia, en su libro *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, estudia la importancia que el discurso psicoanalítico ha tenido en la elaboración del patrón “ser mujer”, y señala el cambio de objeto de deseo –de la madre a los atributos simbólicos del padre- como punto de inflexión fundamental, sobre todo tras la reinterpretación propuesta por Julia Kristeva del doble Edipo freudiano. Así, lo que en el

* Cita recomendada: Calafell Sala, Núria (2007) “Textualidades femeninas: la (auto)biografía en Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902

austriaco era un desarrollo distintivo de la mujer, según el cual su entrada al mundo simbólico (del falo, esto es, del lenguaje) estaba marcada por una experiencia de separación materna y de identificación y asesinato paterno, en la pensadora búlgara se convertirá en un proceso de reivindicación y de reescritura de la subjetividad femenina. Su distinción entre el Edipo prima – primer Edipo freudiano que marcaría el deseo incestuoso común al niño o a la niña por el progenitor del sexo opuesto- y el Edipo bis –específico de la niña, pues introduce el cambio de objeto de deseo hacia el padre- plantea una fisura por la que se descubre que la particularidad femenina “apunta la persistencia de “un lazo arcaico hija/madre” sobre la cual pivotaría una homosexualidad estructural en la mujer y una específica relación de la mujer con el falo” (Mattalia, 2003: 72).

Matiz importante, pues cifra una permanente y primigenia identificación de la niña con la madre, sin la cual no sería posible comprender la desarticulación del sujeto unario, simbólico y enjuiciador, sometido a la ley del Padre, pero también al poder y a sus instituciones; ni sería explicable tampoco la ambigüedad de la fase fálica en la mujer. Es gracias a ella que la niña entra en contacto con la *chora* semiótica¹, experimentando, de un lado, una extrañeza con respecto al falo que “la conduce a la reactivación de experiencias sensoriales anteriores, relacionadas con el momento preedípico, de fusión con la madre” (Mattalia, 2003: 72); y del otro, una subversión del orden simbólico que la posiciona en el lugar de una negatividad, una actividad gracias a la cual sale del encierro de la función fálica para volver sobre ella, atacarla, agujerearla, pulverizarla, y demostrar así el carácter ilusorio sobre el que se fundamenta el lenguaje y la subjetividad.

No obstante, la vivencia de una bisexualidad psíquica –pues no sólo se identifica con la madre sino que desea lo mismo que ella, el pene/falo paterno que posibilita la maternidad- puede transformarse en un drama cuando se inscribe sobre su propia carne, y ésta se retuerce, se rompe y se histeriza, en una larga queja por la inadecuación entre el sentir –lo sensible, lo semiótico- y el decir –lo significativo, lo simbólico-, y por las experiencias de vaciamiento y de partición físicas.

En el extremo que une y separa lo psíquico de lo corporal es donde tiene lugar la denominada mascarada de la feminidad, puesto que, como apunta Sonia Mattalia:

La experiencia de la catástrofe producida por el lado mortífero del goce femenino, más allá del falo, conduce a muchas mujeres a elaborar semblantes femeninos diversos por medio de los

¹ Entendida como “receptáculo arcaico, móvil, inestable, anterior al Uno, al padre e incluso a la sílaba, *designado metafóricamente* como nutricio y maternal” (Kristeva, 2002: 18). Y subrayo expresamente la idea de metáfora porque Julia Kristeva, siguiendo la ontología sexual infantil esbozada por Melanie Klein (cf. Derrida & Kristeva, 1975: 64), piensa en la *chora* como el proceso que se realiza en y a través del cuerpo de la madre, pero siempre dentro de este proceso de significancia que atraviesa el corte del sujeto unario y hace intervenir en él una lógica del rechazo explicitada en el ejercicio de la escritura (cf. Derrida & Kristeva, 1975: 9-68; y Kristeva, 1974: 22-30, especialmente). Se trata de una apreciación a tener en cuenta, porque lo que plantea Kristeva no es una lectura biológica de la *chora* en relación con la madre, sino que lo biológico se articula en torno a un cuerpo no marcado que se recupera en pos de una nueva subjetividad y de una nueva corporalidad.

cuales denuncian la inconsistencia del semblante fálico: la dolorosa, la mujer sufriente, la llorona o la malediciente, la humorista mordaz, la cínica se anclan en este proceso formativo de la subjetividad femenina que oscila entre la ilusión y la desilusión de lo simbólico (Mattalia, 2003: 75)

Mascarada que traba una identidad limítrofe, paradójica y excepcional –pues traza el recorrido de una excepción y de un borde- *más allá* del lenguaje, pero siempre e irremediamente *en él* y *desde él*. En el espacio que abre la grieta producida en el seno del falo es donde acontece la reapropiación del cuerpo como emplazamiento del goce. Por otro lado, es cuando se da la revelación del vacío que subyace tras la lógica del semblante fálico, mostrando, así, la inoperancia de cualquier esencialismo: detrás de términos como *hombre* o *mujer* no hay más que una nada, o mejor, una construcción discursiva en la que se materializan paradigmas, modelos socio-culturales y relaciones de poder².

Cuando el feminismo de los años sesenta y setenta vuelva sobre el problema, el foco de interés se desplazará hacia estas últimas cuestiones, en un intento por desentrañar sus condiciones de posibilidad. Surge entonces todo un campo teórico³ en el que las categorías de sexo y género van a sufrir un doble movimiento de desarticulación y reestructuración fundamental para comprender su evolución y la de aquellos patrones que, desde una variada red de relaciones y convenciones, han marcado una pauta de diferenciación u oposición: se empieza a distinguir lo biológico de lo cultural, y al mismo tiempo se separa la concepción sexuada del cuerpo –su naturalización- de los códigos representacionales que señalan lo masculino y lo femenino como marcas de identidad.

En este punto, se retoma la noción de *mujer* para colectivizarla, contextualizarla en un aparato histórico y situarla en un entramado en el que interactúa con modalidades raciales, étnicas, de clase y de región. Judith Butler (1999: 30) cree que sólo así es posible devolverle a la noción de identidad el carácter complejo y paradójico que la especificidad y el esencialismo de la división masculino/femenino habrían borrado. De acuerdo con ella, es necesario deshacer la distinción natural entre el sexo y el género, sobre todo si consideramos que este último es el medio discursivo/cultural a través de cual el primero se fija como anterior al discurso, constituyéndose como “una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (Butler, 1999: 35). Desde esta perspectiva, el sexo podrá entenderse también como una categoría dotada de género. Ahora bien, más allá de estas conjeturas lo que me interesa retener es esta idea de relieve, de espacio, de superficie *sobre la cual* –y sigo aquí el resaltado propuesto por la norteamericana- se inscriben los trazos de una *performance* que no parece tener principio ni fin, y que ha de afectar,

² Aunque aquí me centraré en el trabajo de Judith Butler, no puedo dejar de señalar la condición de pionera de Julia Kristeva, quien, desde 1974, trabaja en la demolición de viejas dicotomías proponiendo una recuperación del cuerpo en la escritura y una sexualización del discurso en la que el deseo por el otro sea la confirmación de un sujeto puesto en proceso, estabilizado y desestabilizado al mismo tiempo.

³ Para un estado de la cuestión del mismo puede consultarse el libro de Carbonell & Torras (1999). De esta recopilación extraigo el artículo de Judith Butler “Sujetos de sexo / género / deseo”.

principalmente, la formación de los cuerpos y su diferencia sexual (Butler, 2005: 18). Si se acepta que el lenguaje es performativo⁴ y autorreferencial, y que su sola formulación bombardea la barra que separa el decir del hacer, es acertado pensar que el sexo –el cuerpo sexuado–, como el género, no sólo es aquello que antecede al lenguaje sino su efecto. A partir de aquí, al enfrentarnos a la pregunta: ¿qué cosa es escribible?, podemos cambiar la *cosa* por el *cuerpo sexuado*, avanzar un poco más y responder: el cuerpo es materia escribible, pues él mismo es el resultado de un proceso de materialización que, en palabras de Judith Butler (2005: 28), “*se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia*”.

Según esto, el cuerpo es un texto edificado sobre una base liminar y ambivalente por el que atraviesan las marcas de un sexo y, en mayor medida, de un género que, en su travesía, van dibujando los restos de una exclusión, de un afuera que es, paradójicamente, un adentro constitutivo del sujeto. Atendiendo a la premisa de Andrea Ostrov (2004: 22) de responder una antigua pregunta sobre la sexualización del texto como una textualización del sexo, podemos concluir que sexualidad –o más bien, corporalidad- y textualidad tejen un *continuum* en el que se cruzan y entrelazan para no desatarse jamás.

Volviendo a la teoría del semblante y pensando el sexo, el género y el cuerpo como retóricas, cierro el círculo: no hay más feminidad que el papel en blanco sobre el que se escriben y describen rostros, formas, sentimientos, tensiones, heridas propias y ajenas, individuales y sociales. Tal como opina Nuria Girona (2001: 127), todo se reduce al signo, a la representación de lo que denomina “*la falsilla “ser mujer”*”, y a su reapropiación por parte de las mujeres “para fabricarse un “ser” para parecer “ser lo que no es””, en el sentido ontológico del verbo. Además, hablar de la mujer como materia que, pese a haber sido escrita, vuelve una y otra vez sobre sí misma para rescribirse, supone aceptar también la importancia de la mirada –la suya y la del otro- como elemento articulador.

2. “En mi comienzo está mi fin”: mirarse en el espejo y encontrar la sepultura

Si tu rostro no acude, si ninguna imagen relampaguea en el fondo oscuro del espejo, significa que no te recuerdas porque has entrado, definitivamente, en el espejo; has descendido el primer peldaño y te has hundido, Norah Lange: *Antes que mueran*

Dice el tópico que las mujeres sólo saben hablar de sí mismas porque carecen de un espacio exterior en el que poder desenvolverse. Su lugar, enmarcado en las cuatro paredes de una casa –

⁴ Así lo explica la crítica: “la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese *poder reiterativo del discurso* para producir los fenómenos que regula e impone” (Butler, 2005: 19). Y subrayo la idea del poder repetitivo del discurso para acentuar el carácter regulador que afecta a la producción de un lenguaje y de un sistema de comunicación cuya función es controlar y preestablecer cuerpos, subjetividades e identidades. La deuda con Michel Foucault es, al respecto, evidente.

ya no de una habitación propia como la que reclamó Virginia Woolf-, ha sido siempre el lugar de la cocina, de las tareas del hogar, de la memoria heredada, por lo que sus incursiones en la esfera de lo público y literario, continúa el mito, se han visto empañadas por la reproducción de esta realidad de lo propio, íntima y personal.

Enfilando lo dicho hasta ahora, una no puede dejar de indagar el resquicio por el cual este argumento se diluye en su lectura *otra*, aquella que aun admitiendo el destino de autorreflexión y descubrimiento que se esconde tras la escritura femenina, observa cierto componente de disidencia y subversión. Formulado de otra manera: ¿no es acaso la tendencia a lo supuestamente autobiográfico una forma de apropiación y revisión del discurso escrito, tan público, tan masculino?, y de ahí: ¿no es posible leer esta propensión como una estrategia más de camuflaje que, en su trayectoria, sacude sus fundamentos y los ofrece en carne viva, no para conjurarlos sino para revelarlos y denunciarlos?

Aranzazu Usandizaga recupera el concepto de “retórica de la incertidumbre” para poder explicar el acceso problemático de la mujer al orden de lo escrito y, más concretamente, al de lo autobiográfico. Según ella, a lo largo de los siglos y a través de diferentes culturas la autobiografía femenina se ha caracterizado por una expresión llena de dudas, de inseguridades y de indecisiones, que se limitarían a traducir la fuerte tensión a la que se ha visto sometida la mujer a raíz de su deseo de penetrar en un espacio prohibido. Circulando entre la necesidad de recreación y el miedo a alejarse de los modelos femeninos impuestos por la cultura y la sociedad, su identidad se define a partir de una paradoja o, como anota la autora, a través “de un complejo juego de negociaciones entre el deseo femenino de autoexpresión siempre camuflado, a menudo camuflado incluso de quien escribe, y el poder” (1993: 179).

Como en su momento apuntó Paul de Man, el problema de la autobiografía en general tiene que ver con una dimensión metafórica referida al sujeto y al lenguaje. Basándose en trabajos anteriores en los que la búsqueda mimética de un referente y el rastreo exhaustivo de una verdad –en su cronología, en su historia vital- habían derivado en una interpretación cognoscitiva y objetiva de lo autobiográfico⁵, el crítico belga propondrá deshacer el camino, y entenderá el proyecto como una ilusión referencial sostenida sobre una estructura especular que deja de lado la voluntad totalizadora de reproducir por entero una vida y da entrada, en cambio, a la posibilidad de una ficción y al descubrimiento de un entramado topológico.

La distancia que media entre la ficción y la autobiografía pone de manifiesto su condición de indecibilidad, lo que supone abandonar la conciencia de una línea divisoria para abrazar un contexto de fronteras difusas y de situaciones aporéticas. El sujeto que, encarado frente al espejo, se desdobra en narrador y personaje es también el que queda atrapado en el engaño de un

⁵ No es mi objetivo resumir los artículos sobre la autobiografía y las respuestas que algunos de ellos generaron (cf. Loureiro, 1991 y Ferrús, 2005), sino marcar mi recorrido y aclarar el nexo que se establece entre un tipo de estudio autobiográfico y la teoría feminista a la que me he referido en el apartado anterior. Para el texto ya clásico de Paul de Man, véase el monográfico de *Anthropos* preparado por Loureiro (1991: 113-118).

reconocimiento que es impostación y desfiguración. Por lo mismo, el cuerpo que perfora la letra impresa y decide gritar su identidad es el mismo que acaba convirtiéndose en un tropo más, en una veladura.

Decir *yo* es borrar el concepto de origen y encerrar sobre sí la parábola autobiográfica: no hay un sujeto real que exista fuera del espacio textual, ni tampoco un cuerpo que lo designe. Lo que hay es una escritura volcada sobre un lenguaje tropológico que en el transcurso de su representación vuelve sobre el referente y lo hace emerger como figura: de la realidad a la metáfora, del autor al sujeto, de la persona al personaje, del cuerpo al corpus, todas estas oscilaciones nos hablarán, en definitiva, de una sustitución y de un despojamiento.

Desde aquí, decir *yo* es también convocar al otro que es yo, sin ser del todo yo, es reproducir el eterno retorno de la huella del otro y tematizar un desafío a la totalización e infinitud de la memoria. Mirarse en el espejo, buscar en su reflejo el resto de una propiedad es, en realidad, enfrentarse al vacío de este mismo resto, a lo que hay en él de residuo. La autobiografía se ha transformado en tanatografía, la “prosopopeya del nombre y de la voz” (De Man, 1991: 118) en epitafio.

Por última vez, remonto hacia la cuestión del género y recupero una de las tesis esbozadas por Sonia Mattalia en su estudio ya citado:

La femineidad tiene estructura de velo, es una ficción *realista* –en el sentido de verosímil congruente–, sirve para recubrir el agujero de un goce más allá de lo representable. Pero su verdad es velar la nada, la falta de ser de todo sujeto; no sólo en el sentido de cubrir, tapar, sino también en el de *velar* como acción de proteger, cuidar, sostener lo que no existe, *velar a un muerto*, por ejemplo (Mattalia., 2003: 84)

Autobiografía y género, ambos reproducen la metáfora del velo que, aun cubriendo y enmascarando el vacío, constantemente lo grita y lo convoca. En la exposición de las tres textualidades que me propongo analizar creo que hay mucho de este doble significado, pues todas ellas se articulan desde una conciencia de la nada que es rescrita y lamentada a partes iguales. Incluso me atrevo a pensar que esto conduce cada una de sus escrituras hacia una problematización de las dicotomías exterior/interior y objetivo/subjetivo: tanto en la *Autobiografía* preparada por Victoria Ocampo como en los *Cuadernos de infancia* publicados por Norah Lange y en los *Diarios* legados por Alejandra Pizarnik, se puede percibir la (in)tensa construcción de una identidad funambulista que deambula por los territorios limítrofes de su ser público y privado para terminar emplazándose en el lugar del entredós.

3. Tres vidas en una escritura⁶

3.1. Cartografía de un desafío: la *Autobiografía* de Victoria Ocampo

la vibrante confesión íntima de un alma apasionada, Francisco Ayala: “Prólogo” a la *Autobiografía* de Victoria Ocampo

En los albores del siglo XX se produce el ingreso definitivo de la mujer en el campo social e intelectual latinoamericano. Lo que en el siglo anterior se había manifestado en pequeñas incursiones –es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba o el de Juana Manuela Gorriti en Argentina, por citar dos de los ejemplos más emblemáticos- se convierte en una realidad insoslayable a medida que aumenta el número de escritoras y sus obras se comercializan. Se trata de un lento y progresivo movimiento gracias al cual la mujer va avanzando posiciones como sujeto social, consumidor y lector, al tiempo que va penetrando con mayor o menor fortuna en ciertas esferas de profesionalización.

En el campo literario, la crítica ha destacado las diferentes estrategias de legitimación que muchas de estas mujeres utilizaron, favoreciendo así una ampliación no exenta de polarización del imaginario femenino⁷. Francine Masiello (1997: 192) entiende que todo ello es producto de una nación en vías de consolidación, a raíz de lo cual “las mujeres se convirtieron en el lugar discursivo que marcaba una serie de contradicciones sociales”. Y advierte cómo este cambio había de afectar a la consideración de un cuerpo que, si bien es tenido como un objeto enfermo al que continuamente es necesario ocultar y depurar, acaba manifestándose como una difícil encrucijada en la que se representa “una sociedad incómoda consigo misma” y, sobre todo, “un lugar para los impulsos híbridos que eludían el control de aquellos que estaban en el poder”.

En este contexto, una de las escrituras más significativas y explícitas es la de Victoria Ocampo. Como ya indicó Beatriz Sarlo (1988: 86), su *Autobiografía* contiene una información⁸

⁶ Sin pretender un análisis exhaustivo, conviene decir que mi corpus textual parte de un nuevo vacío, el que se genera a raíz de las publicaciones sesgadas de los escritos de Victoria Ocampo (1991) y Alejandra Pizarnik (2003). A pesar de ser libros recortados y seleccionados siguiendo criterios no literarios, no por ello dejan de ser menos interesantes, tanto por lo que tienen de re-construcción –al fin y al cabo cualquier selección es en sí misma una re-creación-, como por lo que aportan al discurso autobiográfico en sí. Ya Roland Barthes, en su peculiar autobiografía, lo dejó bien claro (2004: 126): “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?”. No hay centro, y en cada parte de este círculo invisible e imposible se encuentra la verdad de un sujeto que se compone y se descompone en un movimiento continuo hacia la nada que es también todo, hacia ese otro que es también él mismo y que constituye una parte fundamental en el proceso de creación.

⁷ Pese a la heterogeneidad de imágenes de escritoras que surgen en este período, llama la atención el modo con que son recibidas por la sociedad y, en especial, por sus compañeros de profesión. Sylvia Molloy (1985) ha sugerido la existencia de una dicotomía para aceptar la aparición de un yo femenino público: de un lado, la figura de la poetisa, vista desde un punto de vista despectivo como la hipersensible y la efusiva; y del otro, la de la maestra portadora de valores éticos. Junto a ello, un nuevo dato a tener en cuenta es el desplazamiento de la focalización, puesto que ya no interesa tanto el valor literario o discursivo de estas autoras como su biografía y, más aún, lo que hay en ella de rareza: Alfonsina Storni y su suicidio, Delmira Agustini y el asesinato a manos de su marido, Gabriela Mistral y su androginia, son algunos de los muchos ejemplos. A todos ellos habría que añadir, más de treinta años después, la personalidad de Alejandra Pizarnik y su vida atormentada. La cita reproducida al inicio de este apartado, así como el hecho de que todavía hoy existan ediciones como la de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik demuestra hasta qué punto no se han superado estas cuestiones.

⁸ No es ninguna casualidad que así sea, y más si tenemos en cuenta que la mueve cierta voluntad documentalista: “Estas páginas –declara al principio de su narración- se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar,

fundamental para comprender tanto la situación de una muchacha de clase alta en la Argentina de principios de siglo –marcada por ciertas políticas sexuales y represivas–, como las limitaciones y dificultades a partir de las cuales ésta se podía construir como escritora e intelectual. Si bien tales aportaciones son acertadas, no es menos cierto que a lo largo de estos textos un único elemento las enlaza, y es el que se refiere a la relectura del cuerpo como la escenificación de una serie de pulsiones en las que lo propio se mezcla con lo ajeno, y lo permitido con lo prohibido⁹.

En un episodio muy temprano en el que la narradora descubre una mancha de sangre en el calzón, da cuenta de cómo la madre, en un tono aparentemente normal, la informa de que “mi prima M. tenía *eso* también, así como todas las chicas que llegaban a la edad de empezar a ser *señoritas*. *Eso*, todos los meses” (1991: 54):

Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura, humillante. ¿Por qué había de callar *eso*? ¿Era acaso una vergüenza? ¿Vergüenza por qué? ¿Para quién? Además, ¡qué condenación! Todos los meses. Me sentí, de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas. ¡Huir! Pero ¿cómo huir de mi propio cuerpo? (1991: 55)

La cita funciona simbólicamente, al plantear algunas de las cuestiones que luego desarrollará con más detenimiento: la primera de ellas, quizás la más relevante, es la que apunta a un doloroso aprendizaje del “deber ser mujer” a través de la *tachadura* del cuerpo –callar es, en definitiva, omitir, borrar aquello que no puede ser develado- y de lo que se inscribe en él de particularmente femenino¹⁰. La segunda, derivada de aquí, muestra en qué grado el deslizamiento del “ser” al “deber ser” –paralelo al desplazamiento del “ser niña” al “ser señorita”- afecta a la configuración de la nueva Victoria Ocampo: de un lado, siente que el cuerpo, “ese compañero al que estaba amarrada” (1991: 55), se enajena de sí misma para

descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro para el diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir” (1991: 20). La comparación no puede ser más explicativa: siguiendo una pauta casi naturalista, la autora declara su intención de abarcar un mundo y a los personajes que se mueven en él, para aprehenderlos y fijarlos en unas coordenadas espacio-temporales que eviten, de esta forma, la destrucción que acecha a cada instante. No se trata, pues, de una confesión íntima y privada, sino de una confesión científica y pública; de ahí que en algunos fragmentos considere a la primera oscura e indecente (1991: 23 y 90).

⁹ Sylvia Molloy propone dejar de lado tanto las consideraciones fisiológicas como la redundancia física en la que cayeron sus contemporáneos y parte de los lectores posteriores, para admitir un sentido más figurativo. De ahí que se refiera a “una *presencia* (como se habla de presencia en escena) que la sociedad intentaba reprimir y de la cual su cuerpo era el signo más visible” (2001: 98). No muy alejada en el tiempo, Francine Masiello, recuperando un postulado en el que defendía el cuerpo femenino como un territorio independiente desde el que levantar una nueva identidad (1985: 814), concluye: “Una y otra vez, ella lee su cuerpo como la geografía de una nación autónoma en formación. De este modo, al sugerir la equivalencia entre el sujeto y la nación, forja una autobiografía femenina alternativa en la que el individuo define el destino nacional” (1997: 213). Si bien las tesis de ambas se alejan de mi propósito inicial, debo explicitar que su lectura me ha proporcionado algunas de las reflexiones que siguen, especialmente por lo que respecta a Victoria Ocampo y Norah Lange.

¹⁰ Cabe recordar lo expuesto por Julia Kristeva a propósito de la sangre menstrual, pues ayuda a comprender el valor metafórico de tal acción. Según la pensadora francesa, “la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual” (2004: 96), de manera que ocultarla es, en esencia, una forma más de mantener las dicotomías masculino/femenino y público/privado.

revelarse como un corsé que la aprisiona y la esclaviza¹¹; del otro, experimenta un sentimiento de humillación y de vergüenza tan fuertes que se despiertan en ella los primeros signos de una resistencia y de una ruptura.

Consciente de que no es el cuerpo, sino la mirada sociodiscursiva posada sobre él lo que causa su reacción, y adivinando también que la sangre que la encarcela es, en realidad, su identidad genérica aprisionada y privatizada, la narradora decide suspender su ya prevista territorialización sexual y buscar una salida del código mujer para exclamar: “yo no me sometería” (1991: 57). A partir de ese momento, reniega de una maternidad estrechamente ligada a la sangre que acontece todos los meses (“me asustaba –escribe- pensar en la rotura de la carne para que pasara por allí un bebé, por minúsculo que fuera”, 1991: 53), y adelanta una reinterpretación de su propio cuerpo en la que la escritura y lo que hay en ella de conjuro habrán de servir de plataforma.

Escribir implica desgarrar el cuerpo, separarlo de la carne, en un ejercicio en el que el tachado se transforma en simple subrayado. Ante la vida que oculta el cuerpo y lo borra, se opone la escritura que lo recupera y lo señala, para hacerlo emerger como una sublimación. Cuando en una de sus anotaciones Victoria Ocampo recuerda el juego de imitaciones al que sometía cualquier cara que se interpusiera en su camino, “atribuyendo al portador de la cara excelencias, virtudes, dotes, características que no poseía, o interpretándolo en el sentido que yo deseaba” (1991: 89), pone de manifiesto el carácter trasgresor de su gesto.

Aceptar que la identidad construida sobre un cuerpo es un mortífero juego de suplantaciones –lo que explicaría el uso de siglas para referirse a ciertas personas, principalmente masculinas-, permite a la joven adentrarse en él para dibujar su propia cartografía y desafiar, mediante su deseo, los márgenes de un discurso que la excluye de antemano. Ella manipula el rostro que enfrenta, y al mismo tiempo metamorfosea el suyo en una serie de máscaras que nos hablan de una dualidad y de una continuidad. En este sentido, pienso que su corporalidad camina paralela a la que Nuria Girona observa en Gabriela Mistral, aunque sea necesario guardar las distancias:

un cuerpo doloroso, trizado o despedazado y un cuerpo liviano, nadificado, evaporado, como el cuerpo del cadáver y el fantasma de la poesía amorosa: lo abyecto y lo sublime. Un cuerpo-pulsión, mortal, confrontado a la severidad de la ley y un cuerpo espiritualizado, divino, trascendente, que no existe sin el anterior, en virtud de su desafío a la ley (...) La escritura contiene y separa a estos dos cuerpos y sus significantes (2005: 55)

Es posible observar a lo largo de la *Autobiografía* ocampiana una oscilación entre el cuerpo desarticulado y carnal donde se reflejan distintas abdicaciones –a la voluntad de los padres

¹¹ Me parece bastante significativo que en el primer capítulo del libro, recordando su participación en los oficios eclesiásticos, destaque por encima de todas las cosas la existencia de una reja que ocultaba y separaba a las monjas de clausura del resto de fieles, no sólo por lo que la escena tiene de alegórico –las monjas son la máxima representación de la sumisión femenina, pero también del cuerpo suprimido-, sino por lo que anticipa. La narradora, vislumbrando lo mortífero de la diferencia, declara abiertamente su malestar: “El encierro me horrorizaba, pues no lo podía imaginar voluntario, sino compulsivo” (1991: 16).

(1991: 220), a la del marido, a la de la sociedad entera (1991: 199)-, y el cuerpo escritural que, aun naciendo del anterior, ilumina el espacio de una rebelión¹². La narradora percibe esta paradoja y continuamente la reclama: no se trata solamente de que viva y sienta a través de la escritura, y más concretamente de la literatura –hipótesis planteada por Sylvia Molloy (2001: 95)-, sino de cómo ésta se despliega sobre una materialidad corporal que impugna la mirada propia y ajena, perfora la línea que separa el exterior del interior, y se constituye en la parte *otra* de un eterno diálogo entre el yo y el otro, la mujer y el hombre, la escritora y la sociedad. Esto explicaría por qué en algunos pasajes pierde el dominio de su cuerpo y se siente enajenada:

Yo tenía la sensación de ser huésped de un cuerpo que obedecía a sus propias leyes y no me daba cuenta de nada. Un cuerpo ajeno, independiente de mí, y que me podía hacer, si se le ocurría, una mala jugada (1991: 179)

Dejando de lado que tras esta reflexión se esconde el problema de una maternidad conflictiva, lo que este fragmento informa es una desposesión, un desequilibrio. El cuerpo se sorprende en su autonomía, pero nunca se pierde ni se abandona. No obstante, como núcleo que modula la figuración de una identidad, su extrañamiento no puede dejar de referir la falacia de ese “ser mujer” al que se ha visto abocada la escritora desde su juventud y que la ha introducido a un juego de semblantes del que sabe que es imposible escapar. Por eso la importancia de la mirada, definida como “el punto de partida, la raíz” (1991: 143); de la propensión al teatro y a las representaciones ante “un público siempre dispuesto a festejar mis payasadas” (1991: 82); y, por encima de todas ellas, de la palabra escrita como vía de escape “de las injusticias, de la soledad, de la pena, del aburrimiento” (1991: 73).

3.2. “La lujuria de ver”: los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange

Levantó los brazos como si en vez de una estatua fuera una actitud, y con las manos señaló el cielo mientras echaba la cabeza hacia atrás (que era lo único que podía hacer, pobre) y doblaba el cuerpo hasta darnos miedo. Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos hasta que el tren se lo llevó de golpe, Julio Cortázar: “Final del juego”

Oponiéndose a la lógica de un cuerpo que se tacha en la vida y se exhibe en la escritura, hay otras formas de sobrellevar la falsilla del “ser mujer”. El cuento de Julio Cortázar muestra una de ellas: tres niñas juegan a disfrazarse y a deformar su cuerpo para agradar al chico que, día tras día, las observa desde la ventanilla del tren. Intuyendo que este gesto tan simple de mirar enfrenta los límites de lo inocente y marca el inicio de la travesía hacia un mundo de máscaras, Leticia tensa su *performance* hasta lo inimaginable en un doble movimiento de revestidura y

¹² La propia escritora ejemplifica este dualismo a través de dos metáforas corporales: “Hay en mí dos fuerzas contrarias irreconciliables: la inteligencia y el corazón. El corazón ama, es crédulo, confiado, se enterece. La inteligencia duda, se rebela, desdeña, niega” (1991: 116).

sacrificio. La que, desde una posición de debilidad es capaz de encubrir sus desventajas y potenciarlas es también aquella que, paradójicamente, descubre el aspecto más peligroso del juego.

Una escena parecida asoma a las pocas páginas de comenzar los *Cuadernos de infancia*. La protagonista, recordando sus seis años, cuenta cómo uno de sus pasatiempos favoritos consistía en introducirse en la cara de las personas para imaginar su perfil y adaptarse a sus contornos¹³. Desde una perspectiva lúdica, la niña se inmiscuye en un mundo de imitaciones, disfraces y mimetismos que culminan con una contaminación absoluta de la mirada: recogiendo el tópico “hay miradas que matan” y uniéndolo al que define la persona a partir de su rostro, los subvierte para esbozarlos de otro modo: si la mirada mata es porque refleja el hueco que se esconde detrás de cualquier cara. Al transgredir el límite que separa el adentro del afuera, al penetrar en el espacio de la intimidad para, desde el mismo, maniobrar sobre su exterioridad, la narradora provoca un desajuste irreparable: “Tuve que construir muchas figuras imaginarias, muchos brazos caídos, muchas piernas enredadas. Cuando lo conseguí, el resultado era tan terrible que me dio miedo” (2005: 388).

En este caso, la posibilidad de instalarse en varios moldes hace que la mirada se convierta en el elemento articulador de una vida contada por fragmentos y subjetividades infantiles. Más allá de explicitar una voluntad de espiar aquellos aspectos más angustiantes de la cotidianidad –la muerte del padre o de Esthercita, la dedicación de la criada a sus desaparecidos-, y más allá también de fundamentar su relato sobre un yo *voyeur*¹⁴, el recurso a la mirada permite un último juego con el fantasma y con aquello que es recuperado gracias a los diferentes modos de ver y de ser visto. Ligada a la escritura, formando con ella un binomio irrompible, pronto se define como la base sobre la que se reúnen los signos más evidentes de su identidad como mujer y, quizás de una manera más indirecta, como escritora.

Son múltiples los ejemplos que impregnan el texto con esta nueva mirada. Abandonando aquí los que se refieren al linaje familiar y a su relación con los espacios cerrados, las habitaciones y las ventanas (2005: 378 y 380-381), me interesa orientar mi lectura hacia aquellos que aluden a la fabricación de una máscara femenina y de una individualidad que, desde el poder que le confiere saberse vacía y móvil, crea y recrea a su antojo. Una buena muestra de ello lo da uno de los episodios principales del libro, aquel en el que el deseo de estar triste la conduce, de un

¹³ La similitud con el episodio de Victoria Ocampo es remarcable, no sólo por este baile de máscaras sino por el juego que ambas proponen con los nombres de sus personajes. Según Francine Masiello (1997: 199-200), es una manera de oponerse a las prácticas civiles y hereditarias de identificación.

¹⁴ Ambos supuestos fueron adelantados por Sylvia Molloy (2001: 175-176), aunque el último es quizás el más interesante, pues la crítica lo asocia con la manifestación de las prácticas vanguardistas de la época: “(...) la composición disyuntiva de *Cuadernos de infancia* está sobre todo marcada por las convenciones literarias –ultraísmo y surrealismo- dentro de las cuales Lange decidió escribir. En *Cuadernos de infancia* la fragmentación se vincula, activamente y desde el principio, con el lenguaje y la creación literaria” (2001: 176). Teniendo en cuenta esto, se podría releer la práctica de la mirada infantil como un antecedente de las posibilidades creativas de la escritora, y no tanto como un recuerdo nostálgico del paraíso perdido –lo que la acercaría más a Alejandra Pizarnik- ni como una prefiguración de la mujer adulta.

lado, a pensar “en las mujeres trágicas, enfermas, con las manos extendidas sobre la colcha, o sentadas junto a la ventana” propias de un imaginario melancólico y masculino; y, del otro, a invertirlo a través de un juego con el lenguaje que acaba manifestándose obsesivo: “Itilinkili, Itilinkili... lo oí repetir, hasta que me dormí con la sensación de que el dedo permanecía de pie, toda la noche, diciéndome su tristeza” (2005: 412).

Lo particular del suceso es que la mirada hacia un tipo de representación femenina favorece la reinscripción del cuerpo en la esfera de la creación y del lenguaje. Se trata de una costumbre que repite en alguna otra ocasión (“Después, sólo de tarde en tarde, mis dedos recorrían las diez sílabas de una frase y se aquietaban sobre ella, como si la poseyeran para siempre”, 2005: 504), y que la une a la práctica literaria de Oliverio Girondo y de algunos escritores de la vanguardia argentina. A diferencia de Victoria Ocampo, para quien el cuerpo es una manera de sublimar su vida en la escritura, Norah Lange se acerca más a los postulados de su compañero, al considerar que el lenguaje y, por extensión la literatura, deben corporizarse en sí mismos, sin necesidad de recurrir a contenidos ideológicos y vitales de ningún tipo. Por eso su texto, a pesar de autentificar una imagen de niña –y posteriormente de mujer- que le viene impuesta desde el afuera¹⁵, se revuelve sobre sí y realiza una ficción de la ficción primera (“ser niña” primero, y “ser mujer” después).

En relación a esto, se comprende cómo a lo largo de los *Cuadernos de infancia* se abraza una lógica del disfraz indecisa y oscilante. Sabedora de que no es más que una pose (“no he logrado librarme de la sensación incómoda de que ninguno de mis gestos pasa inadvertido, de que alguien siempre me está mirando”, 2005: 386), se inventa y se metamorfosea, en un doble ejercicio de travestismo que transforma el ver y el dejarse ver en una macabra danza de la muerte, al tiempo que reivindica su posicionamiento dentro del grupo familiar –tanto del real como del simbólico.

Moviéndose entre distintos imaginarios femeninos –piénsese, por ejemplo, en cómo describe a algunas de sus hermanas, o bien en actitud maternal (2005: 402), o bien sometidas a los cánones de belleza de la época (2005: 512)- y retándolos desde una perspectiva teatral, el personaje de estos fragmentos abre la brecha hacia un posible travestismo en el que su “ser mujer” se despoja del “deber ser mujer” para acercarse a una nada recubierta de palabras. De ahí la ambigüedad con que afronta este “deber ser” en el capítulo del desmayo: la muchacha, “convencida de que las mujeres debían de ser muy débiles, físicamente, y que una especie de languidez, una perpetua convalecencia, constituía la característica de la verdadera feminidad” (2005: 417-418), lleva a cabo un simulacro de desmayo en el que los sentidos se suspenden y las palabras se aprisionan. A pesar de que, por un lado, evidencia la idea de un cuerpo enfermo y débil, por el otro la pone en entredicho al proponer una elección y una salida (Girona, 2001: 130).

¹⁵ Beatriz Sarlo, partiendo de algunos comentarios de la época, habla de “la mujer niña” que, para ser aceptada, pacta un cuerpo infantil y un espacio privado que la remiten “a las funciones femeninas tradicionales” (1988: 71).

El cuerpo, ante la propia mirada, se controla y se maneja, se le desposee de todo aquello considerado específicamente femenino y se le contiene. No sucede lo mismo, en cambio, cuando la mirada es ajena y la manipulación exterior, tal como acontece cuando la familia le sobreimpone un nuevo disfraz que la *exhibe* como algo distinto y desconocido: “No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito” (2005: 406). Este mismo grito que más adelante vuelve a soltar -una vez más ocultada bajo un chambergo de hombre y envuelta en un poncho (2005: 545)-, trazará la parábola definitiva de su identidad equívoca. Y al mismo tiempo, preludiará su irrupción en el mundo profesional de la escritura.

Frente al autocontrol de su teatralización como mujer –al que vuelve en alguna otra ocasión (2005: 532-533)-, el descontrol de su escenificación como hombre; frente a la producción de feminidades, el juego con el lenguaje –léase, al respecto, acciones tan simbólicas como la de recortar palabras y despojarlas del referente para sentir el placer puro de la letra en sí-; en definitiva, frente a la mirada propia, la mirada ajena, todas estas cuestiones nos hablan de una vida trabada sobre tantas otras, y de un borde paradójico en el que sujeto y objeto, cuerpo y corpus se unen y se separan hasta el infinito.

3.3. Dibujar una extrañeza: los *Diarios* de Alejandra Pizarnik

Olvidarse de las bocas lavadas, dejar que las bocas sangren hasta acceder a ese territorio donde todo puede y *debe* ser dicho. Con la conciencia de que hay tanto por explorar, tanta barrera por romper, todavía. Luisa Valenzuela: “La mala palabra”

¿Es posible encontrar otra forma de ser mujer? Alejandra Pizarnik salta a la palestra literaria en 1955, y lo hace bajo el nombre de Flora Alejandra Pizarnik. Apenas un año después, en la publicación de su segundo libro, el primero de los apelativos cae y no se retoma jamás¹⁶, obedeciendo, de esta manera, a una estrategia de construcción identitaria –especialmente como poeta y escritora-, y a la particularidad de una subjetividad mixta y ambigua que circula por los distintos espacios de su individualidad –entre quién se es y quién se quiere ser, entre quién se creen los otros que es y quién se debe ser-, para terminar gritando su existencia como vacío: “Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara” (2003: 297).

Alejandra Pizarnik es, desde este momento, el receptáculo que acoge a la mujer y a la poeta, a la persona y al personaje. Si la signatura con que firma su segundo poemario favorece su entrada a ese espacio de renunciadas que es la escritura, paralelamente grava su pertenencia a un universo anónimo de reducciones y convencionalismos del que pugna por singularizarse a través de una desarticulación corporal en la que desaparecen las marcas de sexo y de género, y donde se desdibujan las fronteras que separan el adentro del afuera.

¹⁶ Al menos en la vida pública de la escritora; en cambio, todas las cartas recogidas por Bordelois que se dirigen a la familia van firmadas con el sobrenombre iddish de Flora, Buma-Bumita (1998: 87-91).

Entendiendo a las mujeres como un espejo que le devuelve una imagen deformada de sí misma, a lo largo de los *Diarios* las observa y las describe, oscilando siempre entre la atracción y el desprecio más absoluto. En una evolución que recuerda el caso de Norah Lange, la mirada se transforma para dibujar el rastro de una extrañeza, la de esta mujer *otra* que, situada en territorio de nadie, construye un tercer espacio asexual y andrógino:

Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexual, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles (2003: 164)

El sujeto, distanciado de sí mismo, se analiza desde dos perspectivas diferentes: de un lado, la suya, gracias a la cual los elementos físicos identificados con el imaginario femenino –los cabellos o la ropa y el saberse vestir bien- interaccionan con su dolor moral por no poder evitar que lo que la afecta en su interior –su tristeza, su desarreglo mental- se refleje en el exterior: en sus cabellos despeinados, en su ropa vieja, ambigua y desarreglada, en sus zapatos sucios, en los libros que carga consigo y que la vinculan al mundo de la intelectualidad todavía vetado a las mujeres; en esencia, en su expresión –metáfora del rostro, espejo del alma-, único lugar del cuerpo que se menciona por ser el puente que conecta ambos espacios. Del otro lado, la de los demás, expresada en el colectivo de las mujeres que se oponen a la originalidad del yo, y cuya principal característica es seguir el patrón de la feminidad según la mirada masculina: son bellas como flores, guías como la luz que ilumina el camino del hombre, o puras como el perfecto ángel del hogar.

Estrella de Diego, en su estudio *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, rescata dos definiciones que me parecen de sumo interés. La primera de ellas es la que se refiere al andrógino como la imagen de una plenitud primigenia y original a la que el ser humano intentaría volver una y otra vez: “[l]a androginia –escribe- es la expresión de una Totalidad en una fórmula arcaica y universal, la coexistencia de los contrarios o *coincidentia oppositorum*” (1992: 28). La segunda, en cambio, es la que, por oposición al hermafrodita, traduce la dicotomía masculino/femenino en un eterno retorno de presencias y ausencias:

el hermafrodita revela una mirada culturalmente masculina, una mirada explícita que deja muy poco a la ambigüedad. Por el contrario, la androginia desvela una mirada mucho menos obvia que se podría corresponder a la femenina. El hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia –características que definen lo masculino y lo femenino- y, tal vez, se puede asociar el hermafroditismo a la pluri-sexualidad y el andrógino a la asexualidad, al poder y a la falta de consciente/inconsciente de poder o, dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo (1992: 41)

Desde aquí, construir un cuerpo andrógino y asentar sobre él lo particular de la identidad supone reivindicar y encarnar, al mismo tiempo y separadamente, un lugar de deseo, de ausencia y de muerte. De ahí que en otro de sus fragmentos personales Alejandra Pizarnik declare: “Mientras

haya enfermedades y muerte habrá un lugar para mí. (Y habrá la misma sed, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío)” (2003: 235), siendo la sed entendida como el emblema de un deseo jamás satisfecho.

Surgiendo de esta otra orilla y lanzándose a la búsqueda de un absoluto, el sujeto pizarnikiano tensará su cuerpo y lo desestructurará hasta tal punto que la sangre invadirá su rostro y hará emerger en la escritura una dolorosa pulsión mortal.

Bibliografía

- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- Bordelois, I. (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Butler, J. (1999). “Sujetos de sexo / género / deseo”. In: Carbonell, N. & Torras, M. (eds.) (1999): 25-76.
- Butler, J. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Carbonell, N. & Torras, M. (eds.) (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Cortázar, J. (1995). *Final del juego*. Madrid: Anaya/Mario Muchnik.
- De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- De Man, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. In: Loureiro, A. (ed.) (1991): 113-118.
- Derrida, J. & Kristeva, J. (1975). *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden.
- Ferrús, B. (2005). *Hereder la palabra: vida. Escritura y cuerpo en América Latina*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Girona, N. (2001). “Mujeres que lloran, mujeres que fingen”. In: Mattalia, S. & Girona, N. (eds.) (2001): 123-133.
- Girona, N. (2005). “Introducción”. In: Mistral, G. (2005): 15-69.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Kristeva, J. (2002). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Barcelona: Gedisa.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lange, N. (2003). *Obras Completas I*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lange, N. (2006). *Obras completas II*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Loureiro, A. (ed.) (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: *Anthropos*, Suplementos 29.
- Masiello, F. (1985). “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 132-133: 807-822.

- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mattalia, S. & Girona, N. (eds.) (2001). *Aun y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Excultura.
- Mattalia, S. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Mistral, G. (2005). *Tala/Lagar*. Madrid: Cátedra
- Molloy, S. (1985). “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”, *Filología* 20: 279-293.
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.
- Ocampo, V. (1991). *Autobiografía*. Madrid: Alianza.
- Ostrov, A. (2004). *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Usandizaga, A. (1993). *Amor y Literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona: PPU.
- Valenzuela, L. (1985). “La mala palabra”, *Revista Iberoamericana* 132-133: 489-491.
- Woolf, V. (2005). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.