



Una inclinación deliberada a leer fuera de lugar: Sylvia Molloy y los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange

Maya González Roux¹

Resumen. Las preocupaciones críticas de Sylvia Molloy encuentran un eco en su ficción literaria, por lo que es posible suponer entonces que ambas escrituras, la ensayística y la ficcional, difícilmente puedan deslindarse. Su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica (1996)*, en el que estudió las autobiografías hispanoamericanas, es un ejemplo de ello ya que revela un curioso sistema de lectura: si por un lado revela el modo de interpretación de la autobiografía –su propio modo, aquel que lee el texto autobiográfico como una construcción ficcional–, por el otro, al inquietar el texto autobiográfico y desplazarlo de las lecturas habituales, Molloy deja deslizar sus preocupaciones respecto a su propia ficción. De este modo, la lectura de la autobiografía de Norah Lange *Cuadernos de infancia* (1937) se convierte en una suerte de laboratorio desde el que Molloy reflexiona, subrepticamente, acerca de la recepción que anhela para su novela *En breve cárcel* (1981), con motivo de su reedición en 1998.

Palabras clave: Sylvia Molloy; Norah Lange; autobiografía; lectura; recepción.

[en] A deliberate inclination to read out of place: Sylvia Molloy and Norah Lange's *Cuadernos de infancia*

Abstract. Critical Sylvia Molloy concerns are echoed in his literary fiction. It is possible to expect that both, her essays and fictions, can hardly be considered separate from one another. His book *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica (1996)*, where she studied Spanish-American autobiographies, is an example of this as it reveals a curious reading system: on one side it reveals the way of interpretation of autobiography –her own way, one who reads the autobiographical text as a fiction. On the other side to unsettle the autobiographical text and move it from the usual readings, Molloy let slip her concerns about her own fiction. Thus, reading the autobiography of Norah Lange *Cuadernos de infancia* (1937) becomes a kind of laboratory from which Molloy reflects surreptitiously about the reception that she wishes for his novel *En breve cárcel* (1981), when she republishes it in 1998.

Keywords: Sylvia Molloy; Norah Lange; autobiography; reading; reception.

Sumario. 1. Una lectora moderna. 2. Desviar el texto: revelar la figura *excéntrica* de Lange.

Cómo citar: González Roux, M. (2019) Una inclinación deliberada a leer fuera de lugar: Silvia Molloy y Los cuadernos de infancia de Norah Lange, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 557-571.

¹ CONICET-La Plata, La Plata. Argentina.
E-mail: mayagonroux@yahoo.com.ar

“Más que constituir una revelación del individuo,
la autobiografía –encrucijada de códigos–
es la revelación de maneras de leer.”

Sylvia Molloy, “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo” (279)

“Hay escritores que cuentan su infancia
buscando aspectos mágicos, descubriendo ciertas fantasías
transitadas sólo como niños. Yo me introduje de otra manera.”

Beatriz de Nóbile, *Palabras con Norah Lange* (9)

De las muchas autobiografías que Sylvia Molloy analiza o menciona en su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*² quisiera detenerme en *Cuadernos de infancia* de Norah Lange. No intento afirmar que escribir sobre la autobiografía sea una forma de autobiografía, como tampoco que la organización del libro *Acto de presencia* dé cuenta de un “itinerario personal”, dos sentencias de las que se defiende Molloy en la introducción a su libro:

No me siento tentada, como le ha sucedido a más de un crítico al tratar el tema, a insinuar que el hecho de escribir sobre autobiografía sea, en sí, una forma de autobiografía. Tampoco pretendo sugerir que la forma en que se organizó este libro refleje un itinerario personal. (Molloy 2001: 11)

Sin embargo, parafraseando a la autora, me siento tentada a sugerir que, al proponer otro contexto de lectura para *Cuadernos de infancia* tal como revela el capítulo “Juego de recortes: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange” de este libro, al desviar la autobiografía de Lange de la interpretación femenina, Molloy urde de modo subrepticio otro contexto de lectura para su propia obra de ficción. Me refiero específicamente a su primera novela *En breve cárcel* de 1981 y reeditada en 1998 (y nuevamente en 2012 en la “Serie del reciénvenido” dirigida por Ricardo Piglia), tan solo dos años después de la traducción al español de *At Face Value*.³ Crítica literaria, profesora universitaria y escritora, es difícil deslindar estas tres actividades en Sylvia Molloy. Por ello es frecuente encontrar cruces entre ambas escrituras, la ficcional y la ensayística.⁴ Pero, además, cosa curiosa, podríamos

²El libro fue originariamente publicado en inglés en 1991 bajo el título *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. En 1996 fue editado en español y reeditado cinco años más tarde. Esta mención a las fechas tiene su importancia para la hipótesis principal del presente texto.

³ Vale señalar que Molloy había publicado con anterioridad a *Acto de presencia*, más precisamente en 1985, un texto sobre *Cuadernos de infancia*, me refiero al artículo “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”. Las grandes líneas de este artículo son retomadas, años más tarde, en sendos capítulos que integran *Acto de presencia*: “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo” y “Juego de recortes: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange”.

⁴ Estos cruces son de fácil percepción y, además, han sido reafirmados de modo constante por la autora. A modo de ejemplo, en una de entrevista reciente que otorgó con motivo de la edición de su última ficción, Molloy fue, una vez más, contundente respecto a este punto: “Para mí la narración y la crítica son dos proyectos paralelos que están en constante diálogo. Casi siempre manejo dos proyectos a la vez, dejando que se enriquezcan mutuamente, que se contaminen. Cuando escribía *En breve cárcel* estaba pensando en las

aventurarnos y sugerir que, como escritora y ante la eminente reedición de *En breve cárcel*, no sorprendería que ella “preparase el campo” de recepción –solo un campo deseado, evidentemente, y conjetural– desde la reflexión crítica.

El propósito es menos el de comparar los dos textos, la ficción de Lange y la de Molloy –si bien existen estrategias de escritura similares que validarían esta lectura, estrategias a las que más adelante haremos referencia– sino observar el modo en el que, al desviar de la escena de lectura la “sensibilidad femenina”⁵ que la crítica percibió en *Cuadernos de infancia* sin advertir el gesto vanguardista de la escritura de Lange, Molloy introduce una reflexión sesgada sobre la recepción que anhela para *En breve cárcel* en Argentina.⁶

1. Una lectora moderna

Acto de presencia analiza en detenimiento las autobiografías publicadas desde el siglo XIX de nueve autores de diversos países de habla hispana: Domingo F. Sarmiento, Juan Francisco Manzano, Victoria Ocampo, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (conocida como la condesa de Merlin o Mercedes Merlin, tal como firmaba sus cartas), Miguel Cané, Mariano Picón Salas, Norah Lange, Lucio V. Mansilla y José Vasconcelos, según la organización del índice del libro. En aquella época el texto autobiográfico no gozaba, evidentemente, de un reconocimiento propio como así tampoco el autor, a quien se percibía más como un instrumento de la historia (en particular durante el siglo XIX) que como un escritor de ficción. Precisamente, la lectura de Molloy deja entrever lo que llamaré cierta “indeterminación” al momento de detenerse en las siguientes problemáticas: la naturaleza del texto –a qué género pertenece–, la figura del autor y la posición del

diversas formas y objetivos de la escritura confesional y de ahí salió no sólo la novela sino también el impulso para mi libro sobre la autobiografía.” (Brindisi 2016: párr. 12)

⁵ En el año 1924, esta “sensibilidad femenina” era la que guiaba la lectura de Brandán Caraffa del libro de poemas *La calle en la tarde* de Norah Lange: “Es aproximadamente en esa época [1922] cuando surge una generación que habla espontáneamente *en difícil*. Y de toda esa generación ningún caso más ilustrativo que el de Nora [sic] Lange. [...]. Quién no se conoce [sic] en Nora Lange una hija de las Walquirias, nada en plena batalla, bajo el fulgor de los cortantes *ismos*. Pero qué gracia en sus gestos y en su andar, despojada de cascos y corazas, corriendo naturalmente por el bosque llena de sobresaltos y misterios, pero sin enemigos y sin pasado. ‘*La calle de la tarde*’ puede servir de punto de referencia para situar entre nosotros las estéticas últimas. [...]. Nora Lange se olvida de la *técnica*, porque en ella es natural y así se lanza a los grandes espacios del alma, como una moderna diana a la caza de metáforas. [...]. Es tan niña todavía que tan sólo podemos darle un consejo: Nada de timidez; gritar a pulmón pleno todo lo que se tiene que decir.” El texto de Caraffa, meloso en su adjetivación, también se refiere al libro *De Francesca a Beatrice* de Victoria Ocampo y cierra con un festejo del candor femenino: “Estas dos mujeres [Norah Lange y Victoria Ocampo], tan azoradamente niña la una, tan sabiamente femenina la otra, marcan con un gesto inconsciente de vestales, la hora más clara de nuestra evolución espiritual.” (Caraffa 1924: 6 y 9 respectivamente. El subrayado le pertenece).

Sylvia Molloy analiza, justamente, el yo femenino público en su ensayo sobre Lange y Ocampo, “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo.” (Molloy 1985: 279-293). Muy cercano en su análisis es el capítulo de Beatriz Sarlo, “Decir y no decir: erotismo y represión” (Sarlo 2003: 69-93).

⁶ De modo similar a la lectura de Molloy, Nora Catelli, en “La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik”, subraya las peculiaridades de la escritura de Lange, por ejemplo, la oscilación del género (literario y sexual), enlazado con un “controlado baile de idiomas” (Catelli 2007: 189). Sin embargo, en Sylvia Molloy se aprecia otro tipo de práctica de lectura, el que enlaza a la crítica literaria y a la escritora de ficción.

“yo” respecto al otro –al considerarse un testigo de su época, el autobiógrafo hispanoamericano está revestido de una dimensión colectiva que fluctúa con la propia figura individual; fluctuación que ilumina, por ejemplo, el espacio que el sujeto ocupa en el interior de su comunidad (Molloy 2001: 20). Del mismo modo, suscitan el interés de Molloy los “silencios”, expresión de aquello que el autobiógrafo decide censurar. Uno de los silencios más importantes concierne el vínculo del escritor con su infancia, ¿cómo acomodar esta “petite histoire” en el texto, de tal modo que no disminuya la importancia de la empresa autobiográfica? Cuando aparecen referencias sobre la infancia, afirma Molloy, “o bien se las trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se las aprovecha por su valor documental.” (Molloy 2001: 18). Pero cabría agregar también, junto con las indeterminaciones y los silencios, aquello que denomino “desvíos” y que en la lectura de Molloy reenvían al modo en el que el autobiógrafo se aleja de su modelo de referencia, esto es, en el caso de las autobiografías hispanoamericanas del período estudiado, a los textos europeos. Habría desviación en dos sentidos: una “configuración desviada” respecto al texto primero puesto que su apropiación implica, de modo inevitable, su manipulación y, también, una “desviación de la lectura” ya que la rememoración del texto europeo desde otro territorio, la América hispánica, se convierte en una lectura otra.

El juego triangular entre estas nociones –las indeterminaciones, los silencios y los desvíos- manifiesta aquello que a Molloy le interesa subrayar al momento de abordar todo texto autobiográfico, a saber: la importancia de la escena de lectura como expresión de la manera en la que el autobiógrafo lee –no solo qué lee o qué dice leer sino también el valor que le otorga a esa lectura en una escena que él instrumenta–, la cuestión del género en relación con la escritura –cómo el escritor introduce e inscribe su diferencia- y, finalmente, la situación del autobiógrafo al momento de concluir su escritura. Estos dos últimos puntos, la cuestión del género y las circunstancias vividas por el escritor, son cruciales en lo que concierne la lectura acerca de Norah Lange. Y, de modo más amplio, este juego triangular que se detiene en las indeterminaciones, que percibe los silencios y que señala los desvíos ilumina el itinerario de la lectura de Sylvia Molloy: una perspectiva de los márgenes desde los que ella elige leer y que le permite “deslocalizar” la escritura. Por ejemplo, reunir en el mismo apartado del libro las autobiografías del cubano Juan Francisco Manzano y la de Victoria Ocampo, gesto de acercamiento entre dos figuras diametralmente opuestas por su condición, el esclavo y la prestigiosa dama de letras. Esto puede vincularse con otro movimiento de la lectura de Molloy, el de descentrar a Ocampo empujándola hacia una marginalidad, un espacio que parece sugerir una figura distinta, casi como una tráfuga de su clase. También se evidencia una deslocalización en la lectura acerca de la condesa de Merlin a quien Molloy aborda por fuera de los estudios literarios femeninos como generalmente es leída; e incluso en la luz que arroja, por igual de intensa, sobre escrituras cuyos autores no tuvieron el mismo vínculo con las letras, como es Manzano, esclavo doméstico que aprendió a leer y escribir de manera autodidacta, tal como lo hizo Sarmiento. Podríamos aventurarnos a pensar que tras estos gestos que vuelven a situar a los escritores hispanoamericanos –introduciendo aquellos que se encuentran fuera del canon y, al mismo tiempo, desplazando a otros que están firmemente dentro- hay una proposición, la del propio canon de Sylvia Molloy y

una lectura singular del mismo. Aún más, su propio canon hace “acto de presencia” ya en la elección misma de un género literario, la autobiografía, que ha sido “descuidada” según explica en la introducción del libro:

En Hispanoamérica la autobiografía ha sido notablemente descuidada, tanto por lectores como por críticos. [...]. Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio. [...]. Al no estar limitad[a]s por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura. Es precisamente allí, en esa indeterminación, donde el texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo. [...]. Además, *desde la posición mal definida, marginal* a la que ha sido relegado, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que no es. (Molloy 2001: 12. El subrayado es nuestro).

Este es el lugar de enunciación elegido por ella: su lectura está arraigada en la desviación más que en la norma, más cerca de la marginalidad que de una lectura conforme o respetuosa del canon literario.

Es interesante notar que en la “deslocalización” de la escritura que hace Molloy intervienen distintas teorías acerca de la autobiografía. Como una máquina centrípeta, en su lectura sobre la autobiografía en Hispanoamérica confluyen las perspectivas teóricas de Paul de Man, Georges Gusdorf, Michel Foucault y Jorge L. Borges que en su conjunto revelan una lectura moderna del texto autobiográfico, visto como una obra de arte que presenta a la persona no tal como fue sino tal como ella cree que fue, o desea haber sido, y quiere hacer creer (Gusdorf 1991: 9-18). Molloy recupera esta manipulación del pasado que hace el autobiógrafo para pensar la configuración autobiográfica en lazo estrecho con la imagen que el escritor inventa de sí mismo. Domingo F. Sarmiento es un ejemplo claro de ello: la lectura crítica se centra en el recuerdo, en términos de manipulación, y en la naturaleza del mismo, por sobre todo literaria. De este modo, Molloy observa cómo los libros *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia* recortan y componen el pasado en función de las imágenes que su autor deseaba construir. Así, *Mi defensa* subrayaría el dandismo del hombre autodidacta que se presenta solo sin ninguna referencia a sus ancestros –lo que correspondería a la imagen del ciudadano que triunfa por sus propios medios, una imagen reforzada por el silencio alrededor de su paternidad biológica con el fin de presentarse como el padre de la patria (Molloy 2001: 200-201)-; en contraposición con *Recuerdos de provincia*, libro donde Sarmiento ya no se presenta solo sino rodeado de su familia y de una comunidad cultural ya que desea proyectarse en la escena nacional argentina con el fin de presentarse como candidato a la presidencia (Molloy 2001: 203).

También se detiene en la “subjektivación de la escritura” que subraya Foucault, esto es, el vínculo entre la lectura y la identidad del escritor: a semejanza del rostro de una persona que revela el parecido con sus ancestros, una escritura revelaría la filiación de pensamientos grabados en el alma del escritor; escribir es entonces una

forma de mostrarse al otro, de dejar que el rostro aparezca (Foucault 1983: 16). Si toda escritura revela los modos de leer, en el caso preciso de la escritura autobiográfica el vínculo con la lectura – por ejemplo, los libros que el autobiógrafo menciona en su texto– resulta aun más expresivo de su identidad. Esto es fundamental en la interpretación que hace de la autobiografía de Victoria Ocampo, una lectura que desplaza su imagen, desde el lugar de autoridad intelectual dentro del campo cultural argentino hacia el de la escritora que surge bajo el signo de lo ilegítimo: la extraordinaria cantidad de libros mencionados en los seis volúmenes de la autobiografía póstuma de Victoria Ocampo (publicados entre 1979 y 1984), es decir qué leía o qué libros decía leer Ocampo, junto con la representación del acto de lectura, son para Molloy reveladores de la naturaleza clandestina e ilícita que Ocampo mantenía con la literatura y, también, en sus relaciones sentimentales. El retrato que dibuja revela a una Victoria hasta ahora desconocida: tímida y silenciosa, sobre todo delante de los interlocutores masculinos, ella no pudo –por prohibición familiar, es decir social– cumplir con su vocación de juventud, la de ser actriz. Esta imagen íntima se opone a la imagen pública que generalmente se tiene de ella, una oposición por momentos tan desconcertante que no es anodino preguntarse sobre el efecto que produce este desvío de la lectura de Molloy y también pensar que, tal vez, esta lectura construya una figura idealizada de Ocampo.

Sin duda, en las reflexiones de Sylvia Molloy es fundamental la perspectiva de Paul de Man para quien la identidad de la autobiografía no es referencial sino el resultado de un movimiento retórico que otorga una voz, un “yo”, al pasado o a los muertos. El desdoblamiento del “yo”, entre el “yo” que relata y el “yo” relatado junto con los distintos “yo” que, a su vez, se producen en las distintas situaciones relatadas, constituye la evidencia de que el texto autobiográfico es una figura retórica: el de la prosopopeya, máscara textual que anula la afasia, gracias a la cual la entidad ausente, muerta o sin voz, recibe el poder de la palabra (de Man 1984: 70-71), del lenguaje. Esta noción del “yo” como máscara textual conduce hacia Borges, una presencia tutelar en los escritos de Molloy que se evidencia, en el caso específico del texto autobiográfico, al enlazar la autobiografía, la personalidad y la cita.⁷ Las lecturas, las citas de textos y autores componen un “museo textual” en el que el “yo” configura su autorretrato a través del lenguaje (Molloy 1999: 235-236). Como todo “ejercicio de escritura [que] pasa inevitablemente por la mediación del lenguaje” (Molloy 1997: 66), en la autobiografía el sujeto se constituye solo en términos de literatura, una afirmación a la que vuelve la autora, precisamente en el prólogo a las obras completas de Norah Lange. Allí, en las últimas páginas de su texto, Molloy regresa a Borges, al Borges de *El hacedor* que relata la tarea que se propone un hombre, la de dibujar el mundo a través de diversas imágenes que no son más que las líneas de su propio rostro⁸. Si hacia el final de su vida el personaje

⁷ En sus años ultraistas, en la “Proclama” de la revista *Ultra* de 1922, Borges escribía: “Todos quieren realizar obras apelmazadas i perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia.” (citado por Videla 1963: 200).

⁸ “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” (Borges 2007: 248).

borgeano –el del “Epílogo” de *El hacedor-* se reconoce en ese laberinto, la narradora de Lange, por el contrario, se ha perdido. Sostiene Molloy:

Lange acaso diría [...]: una mujer se propone la tarea de dibujar un mundo, sorprendiéndolo como al descuido; al final, descubre que ha perdido en ese laberinto la imagen de su cara. Hay algo desamparado y a la vez valiente en las inquietantes narradoras de Lange, [...]. Son narradoras que se toman la narración en serio. [...]; saben que quien mira sorprende el secreto que acaso no habría que ver, que quien narra se contamina y deja de ser quien cree ser, que *narrar es no sólo alterar memorias y relatos sino alterarse a sí misma.*” (Molloy 2005: 28. El subrayado es nuestro).

Es decir, Borges le permite a Molloy leer *de otro modo* a Lange. O mejor aún, parafraseando las palabras de Ricardo Piglia, Molloy lee como el lector inventado por Borges cuya clave es la libertad y todavía más: “Una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada *a leer mal, a leer fuera de lugar*, a relacionar series imposibles” (Piglia 2005: 28. El subrayado es nuestro).

2. Desviar el texto: revelar la figura *excéntrica* de Lange

A diferencia de otras escrituras autobiográficas, en la de Norah Lange la recomposición de su infancia no tiene un propósito histórico como sí pudo tenerlo, por ejemplo, en Domingo F. Sarmiento o Victoria Ocampo, autores fuertemente marcados por su rol público. En Lange la evocación de aquellos años condensa una concepción de la literatura y, por ello mismo, su escritura se sabe ante todo ficcional, como afirma Sylvia Molloy. A menudo, el relato autobiográfico sirve como “pre-texto, como narrativa precursora [es decir] como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy 2001: 170). En el caso preciso de Lange, su autobiografía es menos precursora de la vida de la autora que de su escritura futura; de ahí que Molloy insista en el carácter experimental de *Cuadernos* en la medida que la casa familiar se convierte en laboratorio de la ficción y el recuerdo de infancia es, por sobre todo, búsqueda literaria.

El no respeto de las convenciones genéricas del relato de infancia – por ejemplo, el punto de vista de la narración – refuerza además este carácter experimental y convierte a *Cuadernos* en un texto próximo a las vanguardias estéticas de la época (Molloy 2001: 176). De este modo, Molloy observa distintos desvíos en *Cuadernos de infancia* que su lectura enlaza: en el comienzo del relato de Lange el desplazamiento de la familia anula la posibilidad del lugar fijo, como por ejemplo, la casa de la infancia– el viaje está dominado por la impulsión del voyeur que observa, a través de la ventana, cómo la familia deja atrás Buenos Aires para instalarse en Mendoza. A este desplazamiento le siguen otros desvíos de la escritura como la ausencia de fechas, una ausencia que aleja el relato de toda nostalgia por el pasado y que sugiere a Molloy cierto “efecto de desconexión”, una “atemporalidad inquietante” en la que la infancia no es un refugio apacible: “Si

bien autosuficiente, el mundo de la niñez que presenta Lange no es un todo armónico sino una colección de fragmentos dispersos, una reserva de posibilidades dinámicas.” (Molloy 2001: 172) Los nombres y la genealogía familiar también se ven afectados: si, por un lado, el yo autobiográfico juega y desarticula los nombres del hermano y de las hermanas impidiendo un reconocimiento directo o, por ejemplo, una diferencia clara entre “yo” y “ellos”; por el otro, los padres, sin amigos y sin una historia genealógica, aparecen como figuras aisladas.

La fragmentación y el hiato son los rasgos principales del relato de Lange, tal como observa Molloy al distinguir la “composición disyuntiva” que empuja el texto hacia una inestabilidad constante. Justamente, la fragmentación es una tendencia que la crítica literaria ha asociado con las autobiografías de mujeres⁹, tendencia que sin embargo Molloy interpreta de modo diferente, esto es, por la proximidad de Lange con el surrealismo y el ultraísmo: la composición disyuntiva de *Cuadernos* estaría marcada, propone en su lectura, por las convenciones literarias dentro de las cuales Lange eligió escribir (Molloy 2001: 176). Sin eludir el “elemento femenino”, la lectura de Molloy se propone alejar la figura de Lange de una perspectiva de género, una distancia que le permite reforzar, en contraposición, los orígenes vanguardistas de la escritora. Si las críticas de su época vieron en *Cuadernos* un tema “tranquilizador”, como puede ser el relato de infancia, y leyeron allí la expresión de una “sensibilidad femenina”¹⁰ alejada del lugar excéntrico y provocador al que la proclamación de los discursos había confinado a Lange, la crítica de Molloy se propone, de modo inverso, subrayar las rupturas y los mecanismos del libro que le permitieron inscribir su diferencia en el interior del género literario. En este sentido, Molloy pareciera dibujar una figura doblemente *excéntrica*: por la perspectiva vanguardista con la que Norah Lange se acerca al relato de infancia y por “forjar dentro de la textura fragmentaria de su relato, la figura de su propia diferencia como mujer.” (Molloy 2001: 180).

La lectura de Molloy se elabora a través de los distintos desvíos respecto al relato de infancia antes señalados y que se vinculan con la función de la mirada, relevante no sólo en *Cuadernos de infancia* sino también en los famosos discursos de Lange, reunidos en *Estimados congéneres*, que ella pronunciaba y representaba durante los banquetes con escritores. Por ejemplo, el discurso con motivo de la aparición de *Cuadernos de infancia*, precisamente, pronunciado durante una comida el 23 de octubre de 1937:

Presuntas víctimas de mi memoria:

Homero acostumbraba repetir que la gratitud involucra una de las peores costumbres de los animales domésticos. Aristóteles prefería murmurar que este elemento de difícil propagación usufructúa de una pierna de goma cuando nadie

⁹ Específicamente, Molloy se refiere al libro *Women's Autobiographies. Essays in Criticism* de Estelle Jelinek.

¹⁰ Un ejemplo de este tipo de cliché es la lectura de Oscar Bietti quien escribe, en la revista *Nosotros*: “El libro de Norah Lange encierra un alma; hay en él lágrimas adultas y gritos y sonrisas de infancia. Estas cosas nos interesan y nos gustan. ¿Qué se desliza por sus páginas un poco de bella y piadosa mentira? Nadie lo duda; y seguramente ha de agradecerle a los espíritus finos y delicados. La mentira oportuna y graciosa endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de artificio nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la nostálgica evocación el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena. Sin prisa, con candor, con coquetería, va introduciendo su mano en el cofre del recuerdo; [...]” (Bietti 1937: 326).

lo observa [...], pero Napoleón, en cambio, sollozaba que dicha cualidad astringente sólo mantenía vida esporádica en los agujeritos suspensivos denominados Gruyère.

Frente a este intrincado pesimismo, forzoso sería permutar el vocablo gratitud por otro menos agobiado. Pongamos: gutapercha. La gutapercha implica idéntico regocijo, idéntico tirón en la garganta. La gutapercha, sistema adhesivo y contagioso, fácil de sacar y de poner, caja de ahorros del calor, que se adjudica, tenazmente, los contornos que uno quiera imponerle, es la materia exacta, conveniente, para cualquier postura de agradecidos. [...].

Quiero rememorar, antes de dispensarme, el nombre resonante de Oliverio Gironde, sobre quien extendiendo la más perdurable ojera de gutapercha, por la agresividad con que me impuso su tamiz donde fueron acumulándose todas mis veleidades fonéticas próximo pasadas, y sin cuyo apoyo jamás habría construido este libro. [...].

Esperando que todos se encuentren bien y con saludos para los suyos, les reitero mi gutapercha por las atenciones recibidas. (Lange 2006: 402-404).

Estos discursos (o como los llama Molloy, “monumentos de disparates macarrónicos”, Molloy 2001: 170-171) recuerdan sus comienzos literarios como poeta vanguardista, así como el lugar singular que ocupaba en el grupo ultraísta por el hecho de ser la única mujer. En su defensa por integrar el arte a la vida, Lange se consagró al “arte vivo” que en ella tomó la forma de discursos, menos interesantes desde el punto de vista de su contenido que por el gesto teatral que revelaba un indiscutible carácter “exhibicionista” con el que Lange tanto se divertía y que está ligado al placer propulsado por la mirada. Durante la pronunciación de los discursos, el acto de mirar era a tal punto esencial que se volvía productor de texto, así lo explica Molloy: “la imagen de Lange, creada por el público y perfeccionada por ella era de alguna manera *un texto más*, legible desde y en la literatura.” (Molloy 2005: 10. El subrayado le pertenece). La mirada es constitutiva de la imagen creada y de su escritura, es el elemento predominante en sus discursos y en su ficción. Si bien se trata de dos proyectos muy diferentes entre sí, la lectura de Molloy se detiene en lo que ambos, los *Discursos* y *Cuadernos de infancia*, tienen en común: la mirada justamente. Resulta interesante recordar aquí la anécdota del primer encuentro fortuito, en una calle de Buenos Aires, entre Molloy y Lange, la primera imagen que esta dejó en aquella y, sobre todo, lo que luego Molloy decide rescatar ya que es elocuente de la importancia que desea otorgarle a la mirada. Dejemos a Molloy recordar:

De Norah Lange tengo una única e inolvidable imagen de los años cincuenta. Adolescente, estoy con mi madre en la esquina de Suipacha y Paraguay, cuando vemos a una mujer cruzar la calle. Es intensamente pelirroja, está vestida toda de negro, lleva grandes anteojos de sol y empuña juguetonamente, como un dandy su bastón, un delgadísimo paraguas negro. “Ahí va Norah Lange”, dijo mi madre que la conocía porque era amiga de una de sus hermanas. Agrega, con tono de desaprobación: “Es una extravagante”. Y enseguida, en aparente contradicción, me dice: “Mirala bien”. Yo seguí su consejo, acaso profiláctico, acaso envidioso; miré, sin saber bien por qué, hasta que la perdí de vista. Podría haber dicho,

como la narradora de *El cuarto de vidrio*, “Después, sólo necesité seguir mirando”. Años más tarde descubriría que el mirar es actividad primordial en Norah Lange. Y hasta el día de hoy, se puede decir que la sigo mirando. (Molloy 2005: 9)

Asimismo, habría que señalar, tal como lo ha hecho la crítica en general, que la mirada es también constitutiva de los comienzos literarios de Norah Lange. En este caso, se trata de una “mirada prohibida” ligada al secreto. Beatriz Sarlo relata, a modo de anécdota, cómo las hermanas Lange se las ingeniaban para participar en los encuentros literarios. Antes de casarse, Norah tenía prohibido salir de noche, una de las normas que imponían sus padres. Al no poder concurrir a los banquetes nocturnos organizados por los “martinfierristas”, Norah y sus hermanas debían conformarse con los comentarios escuchados al día siguiente. Es decir, ellas “miraban” las celebraciones de la vanguardia argentina a partir de los relatos de otros (Sarlo 2003: 76). El casamiento de Norah con Oliverio Girondo tuvo, en este sentido, “consecuencias literarias” fundamentales: a partir de ese momento, ella se convirtió en un “ser” completamente “disponible” para la literatura.

En el caso de *Cuadernos de infancia*, la mirada se convierte en una costumbre, la de espigar: “ceremonia solitaria” –solo hay un oficiante–, gesto fundador del texto, espigar no se limita a desarmar lo previsible, sugiere Molloy, sino que es fuente de placer menos sexual que estético (Molloy 2005: 25-26), es decir que “el espigar de la niña es, por encima de todo, creador.” (Molloy 2001: 174). Y así lo relata Lange:

Desde muy pequeña me gustaba mirar con mucho detenimiento a la gente. A los seis años, ésta ya era una costumbre bien arraigada en mí. Después me reía; me reía tanto, que la madre hubo de prevenir a los que visitaban la casa que yo era muy “cheeky”. Aunque, en inglés, esto quiere decir insolente, yo sé que no era insolencia ni agresividad, porque ese hábito me siguió hasta que tuve más años y puede analizarlo. (Lange 2005: 387)

No sólo la niña espía, sino también la adulta biógrafa, en un segundo nivel de voyeurismo, espía esos recuerdos como si mirara instantáneas: “No sólo mira fijamente a los otros sino que, cuando una cara le llama la atención, se imagina que ella misma está dentro de esa cara y hace grandes esfuerzos, con extrañas contorsiones, para remedar, como payaso, aquellas facciones.” (Molloy 2001: 174). Este impulso obedece a aquello que Felisberto Hernández denominó, y que Molloy cita en su lectura sobre Norah Lange, “la lujuria de ver”. Cosa curiosa la mención de Felisberto en quien Molloy reconoce un precursor como lo señala en su texto “Sentido de ausencias”, título que retoma, pero con la “s” plural, el poema “Sentido de ausencia” de Alejandra Pizarnik, y en el que rastrea los modos de leer que la han marcado. En este texto, Molloy rememora:

[Una vez alguien] me propuso como precursor a Felisberto Hernández. Yo no lo sospechaba; tampoco lo veía como hecho del todo evidente. Sin embargo, como he leído mucho a Felisberto, he escrito sobre Felisberto y es uno de los escritores que más quiero, me dejé convencer. Los dos compartimos después de todo ‘la lujuria de ver’.” (Molloy 1985: 485).

Este placer es, también, la “lujuria por las biografías ajenas”. En su propia filiación literaria que Molloy crea – Felisberto Hernández, pero también Borges, Flaubert, Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo, Katherine Mansfield, Carson McCullers– no sorprende entonces encontrar el nombre de Lange porque “como [a ella], me encanta espiar, curiosear las estrategias de la autofiguración.” (Molloy 1997: 66).

Curiosear en estas estrategias es precisamente lo que hace en su primera ficción, *En breve cárcel*, novela que podría describirse como el periplo del encierro y que comienza con la llegada de la protagonista a un departamento en una ciudad desconocida y que concluye con su partida, en el aeropuerto de la misma ciudad. En ese pequeño departamento, sentada frente a un escritorio, se siente protegida por los muchos libros que la rodean. Allí, encerrada rememora y escribe una historia, la de un vínculo amoroso, para vengarse. La protagonista recupera, dispone, ordena los fragmentos de su historia para poder comprenderla mejor. ¿Qué desea comprender? Esto solo se revelará a medida que la novela avance. Ella sabe que hay algo que la aleja de la historia, la suya, porque son sólo recuerdos. Pero para ella esto parece importar poco, al menos en un primer momento, porque su objetivo, el de escribir, le parece fácil: se trata de reconstruir, finalmente manipular, los recuerdos. El encierro tiene su importancia pues es allí, en una pieza aislada y en una ciudad anónima, que la escritura nace. Sexualidad y espacio están entonces íntimamente ligados porque en esta ficción, lo que culturalmente no puede expresarse –la relación lésbica–, está simbólicamente ubicado en un lugar cerrado y aislado.

Alguna crítica ha vinculado esta primera novela de Molloy con la literatura argentina del exilio (Cf. De Diego 2003: 185 y Cymerman 1995: 500); sin embargo, es una lectura que habría que matizar pues la autora, y también sus textos literarios (ensayos y ficción), poco o nada tenía que ver con los escritores argentinos exiliados y con las problemáticas literarias e inquietudes críticas que se debatían en esa época. En cambio, sí creemos que la experiencia del exilio, o el exilio en sentido metafórico, atraviesa esta ficción, pero para interrogar la constitución de una escritura a partir de la diferencia en términos de sexualidad: ¿cómo escribir aquello que no puede ser dicho?

Hay un punto de encuentro –varios, en realidad, pero este es esencial– entre la escritura de Lange y esta primera ficción de Molloy: ambos están dominados por la mirada y el consiguiente acto de espiar. Ya desde el epígrafe de Virginia Woolf¹¹, en “Una novela no escrita”, la mirada es tutelar: “Sola, sin que me vean; viendo yo todo tan quieto, / allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le / importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas.” (Molloy 1981: 9). Este epígrafe, símbolo de su propia práctica de escritura, recuerda el texto antes mencionado, “Sentidos de ausencias”: en él, al esbozar su genealogía literaria, Molloy se libra a recomponer sus primeras lecturas de infancia; al recordar la lectura de un libro en inglés de cuentos de hadas se detiene en la “mirada tutelar” de una tía que seguía con minuciosidad su lectura (“Mi tía puntuaba mi lectura con comentarios de desaprobación ante ciertas violencias: los

¹¹ Son dos los epígrafes de la novela. El otro es de Quevedo, “Retrato de Lisi que traía en un sortija”: “En breve cárcel traigo aprisionado, / Con toda su familia de oro ardiente, / El cerco de la luz resplandeciente, / Y grande imperio del amor cerrado.”

ingleses no sabían lo que eran las hadas”, Molloy 1985: 484). La descripción que ofrece, particularmente el peso de la mirada y la violencia que la niña siente, constituye la primera escena de lectura que deja la marca de un acto “ilícito” en su memoria, carácter que predomina en la novela *En breve cárcel*.

Es pertinente notar, tal como señalan Yvette Sánchez y Roland Spiller, que la mirada implica la cuestión de la alteridad:

Si puedo ser sujeto y objeto de la mirada, también puedo ver con los ojos del otro, con ojos ajenos. Los asuntos de la alteridad constituyen la base de los ‘estudios culturales’ y de los *gender studies*. [...] La diferencia entre el mirar y el ser mirado o el ver y ser visto puede coincidir con la diferencia entre los sexos. Mientras que ver y mirar serían actividades masculinas, ser visto y mirado corresponderían más bien a una actitud femenina. Lo femenino se concibe así como objeto de miradas. Los estudios de género y los *gay* y *lesbian studies* han comenzado a transformar estas perspectivas tópicas e incorporan en su discurso posiciones menos dicotómicas (y menos marginalizadoras). (Sánchez y Spiller 2004: 19).

En este sentido, también, la mirada se vincula con el relato intimista: relato sin anécdota, porque poco se puede escribir sobre la experiencia pasada, la ficción de Sylvia Molloy pondría en escena los límites de este relato ya que la intimidad no puede ser dicha por un yo cristalizado y unívoco (“Si el yo que vivió lo que recuerda es otro distinto del que recuerda y escribe, por qué sostener en el relato una unidad que no es tal, por qué no implantar una duplicación en el mismo centro de la duplicación.”, Domínguez 1993: 220). La fragmentación (que recuerda la “composición disyuntiva” que Molloy señalaba como marca de *Cuadernos de infancia*) es el carácter que predomina en esta ficción, no de otro modo se construye entonces la subjetividad. La novela de Molloy instauraría, entonces, un gesto inaugural en la literatura argentina escrita por mujeres, gesto que retoma y continúa una tradición literaria, la del relato intimista iniciado, justamente, por Norah Lange.

Más allá de sus líneas narrativas, es importante señalar que la escritura de *En breve cárcel* dialoga con los intereses críticos de la autora, esto es, en aquel momento, la escritura del texto autobiográfico. Por ello, a pesar de que Molloy reconoció algunos pasajes de la novela como autobiográficos, el interés de la misma está en el trabajo con la vivencia desde la escritura. En este sentido, la novela es menos el relato de un pasado que la pregunta acerca del modo en el que se recuerda el pasado y cómo puede ser escrito: es decir, se trata de un relato sobre la experiencia de la escritura del pasado más que la escritura de una experiencia.

Es particularmente interesante detenerse en la recepción de la novela en Argentina y en las expectativas de Molloy ante su reedición en 1998. En un ensayo del mismo año en el que rememora la escasa difusión que tuvo esta primera ficción en Argentina –debido, tal vez, a que la novela no fue editada en este país–, señala el modo en que las reseñas la presentaban: crítica y profesora universitaria que vivía en EE.UU. y autora de una novela publicada en España. Estos tres elementos –pertenecer a “otro gremio”, vivir y publicar en el extranjero– no configuraban la imagen de “escritora argentina” y la colocaban por fuera del canon de la literatura

argentina (Molloy 1998: 29). En cuanto a la recepción que tuvo la novela, Molloy la delimita a tres contextos: desde la narrativa que reflexiona sobre los cruces entre la literatura y la violencia, esto es, textos que trabajan sobre memorias rotas; por otro lado, una lectura desde el género se centró en la intersección escritura y género, aunque en general las reseñas silenciaron la anécdota lesbiana; y, por último, la lectura autobiográfica, una lectura melodramática y reduccionista, en palabras de la autora. Estas fueron, entonces, las tres lecturas que se hicieron de *En breve cárcel* y que Molloy rememora para preguntarse cuál será la nueva lectura que se hará del texto. No es un dato insignificante que una nueva tapa acompañe su reedición: la mujer vestida del cuadro de Vermeer (“Lectura de una carta”) reemplaza a la mujer de Miguel Ángel de la primera edición, el cuerpo desnudo, arrodillado y contemplando una corona de espinas (“Mujer desnuda arrodillada con los instrumentos de la Pasión”). En la edición de 1998, la mujer del cuadro, una burguesa flamenca, concentra todo el peso de la mirada del espectador: de pie, al lado de lo que parece ser una cama, la mujer lee lo que podrían ser las últimas líneas de una carta (sus manos sostienen la parte inferior de la hoja), lo que hace suponer que la lectura está bien avanzada y a punto de terminar. El espectador solo puede ver aquello que le es dado ver, el final y no el comienzo de la lectura, por lo que una parte de la escena le es desconocida. Al elegir esta pintura de Vermeer, el acto de espiar sugerido por el lugar que se le otorga al espectador, está en primer plano en la tapa de la novela. También, en el mismo sentido, una gran cortina que se encuentra a la derecha de la pintura y que cubre ligeramente la escena... ¿qué hay detrás de ella que no se le permite ver al espectador?, ¿cuál es esa otra escena que la cortina esconde? Es decir, “¿cuál es la escena de lectura de esta ‘otra’ novela?” (Molloy 1998: 31).

De esta pregunta se desprende la cuestión central que vincularía esta “otra escena de lectura” que evoca Molloy con el modo en que lee la autobiografía de Lange. Sólo desde un “lugar de enunciación desplazado” (el espacio extranjero en el que transcurre su novela, pero también el lugar desplazado en el que la colocan las lecturas críticas), desde la incomodidad, desde la diferencia y la desazón era posible escribir y trabajar cierta estética del fragmento que correspondía, en aquella época y para Molloy, a una sexualidad desplazada. Esta vez, la autora apunta claramente el vínculo entre la “mirada ilícita” y la sexualidad al afirmar que “lo culturalmente indecible es –sobre todo en materia de sexualidad– aquello que se espía” (Molloy 1998: 32). Lugar de intemperie, los márgenes fueron fecundos y necesarios para pensar, en ese momento, la escritura y la sexualidad. Sin embargo, casi veinte años más tarde, ¿enunciar desde una “sexualidad disonante” es aún productivo? La reedición implica una reterritorialización del texto, una forma de domesticación que inquieta a la autora (Molloy 1998: 32) puesto que si hay algo que ella desea es conservar el lugar de enunciación desplazado y que, en consecuencia, *En breve cárcel* sea leído –que se lo lea siempre, afirma– desde un lugar semejante.

Este deseo para su ficción es la estrategia de lectura que funciona en *Cuadernos de infancia* y que Molloy pone en marcha a través del juego de los *silencios* y *desvíos* que ella lee en la escritura de Lange. Esta estrategia es la de deslocalizar la escritura, intervenir sobre la lectura ya establecida, fisurarla, “re-flexionar” en el

sentido de darle una nueva flexión. Molloy le imprime una nueva torsión al texto a partir del género, en palabras de ella, “una relectura llamativa”:

Lo que yo propondría como ejercicio crítico a partir del género es la intervención [...] de una relectura *llamativa*, en el doble sentido de este término, es decir notable, escandalosa si se quiere, y a la vez eficazmente interpeladora; una relectura no tanto para rescatar textos olvidados o “mal leídos” como indiqué, sino para fisurar lecturas establecidas. Por ejemplo: un Bolívar hibridizado y feminizado escandaliza a todo un *establishment* diplomático. (Molloy 2000: 818. El subrayado le pertenece).¹²

Re-flexionar el texto, darle una nueva flexión es, también, leer de manera “invertida” para jugar con el sentido etimológico de la palabra *queer*.¹³ Algo de esto nos dice la imagen de la niña Norah quien desde la azotea grita frases dislocadas a sus vecinos, una escena carnavalesca que Molloy recupera hacia el final de su lectura para afirmar la figuración diferente y original de Norah: “la de la autobiografía como payaso que corta y desmenuza su infancia como corta y desmenuza palabras, y lanza los pedazos, alegre, apasionadamente, a los cuatro vientos.” (Molloy 2001: 181).

Referencias bibliográficas

- Bietti, Oscar, “*Cuadernos de infancia*, por Norah Lange”, *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n. 20, noviembre 1937, pp. 325-328.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas II 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- Brindisi, José María, 2016 “Sylvia Molloy. ‘Crítica y narración son para mí proyectos paralelos en constante diálogo’”, en www.diariolanacion.com.ar, 2016.
- Caraffa, Brandán, “*La calle de la tarde. De Francesca a Beatrice*”, *Proa*, año 1, n. 3, 1924, pp. 3-9.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Cymerman, Claude, “La literatura rioplatense y el exilio”, en Roland Spiller (ed.). *Culturas del Río de La Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag/Universität Erlangen, 1995, pp. 489-516.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2003.
- De Man, Paul, “Autobiography As De-Facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.
- Domínguez, Nora, 1993 “Un mapa hecho de espacios y mujeres”, en Roland Spiller (ed.). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1993, pp. 211-227.

¹² El “Bolívar hibridizado y feminizado” se refiere a la obra del artista chileno Juan Dávila de 1994 y que formaba parte del proyecto de la Escuela de Santiago, financiado por el Ministerio de Educación. La instalación fue montada en una galería de Londres y mostraba a Simón Bolívar con una evidente ambigüedad sexual, con senos, pendientes y pantimedias.

¹³ “Le mot *queer* lui-même signifie ‘à travers’, il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l’allemand *Queer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l’anglais *athwart* (en travers)...” (Kosofsky Sedgwick 1998 : 115).

- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, n. 29, 1991, pp. 9-18.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, “Construire des significations *queer*”, en Didier Eribon (ed.). *Les études gay et lesbiennes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998, pp. 109-116.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia. Obras completas. Tomo 1*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Estimados congéneres (Discursos 1942-1967). Obras completas. Tomo 2*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”, *Filología*, vol. XX, n. 2, 1985, pp. 279-293.
- “Sentido de ausencias”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n. 132-133, julio-diciembre 1985, pp. 483-488.
- Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 2001.
- “Ficciones de la autobiografía”, *Vuelta*, n. 253, diciembre 1997, pp. 65-68.
- “*En breve cárcel: pensar otra novela*”, *Punto de Vista*, n. 62, diciembre 1998, pp. 29-32.
- Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- “La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos”, *Revista Iberoamericana*, vol. 66, n. 193, octubre-diciembre 2000, pp. 815-819.
- “Sylvia Molloy. Entre traslados y regresos”, *Nueve perros*, año 1, n. 1, noviembre de 2001, pp. 5-14.
- 2005 “Prólogo. Una tal Norah Lange”, en Norah Lange. *Obras completas. Tomo 1*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, pp. 9-28.
- Nobile, Beatriz de. *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Sánchez, Yvette y Roland Spiller, “Introducción. Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación”, en Yvette Sanchez y Roland Spiller (eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2003, pp. 9-28.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Videla, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963.